

Федеральное агентство по образованию
АМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

А.А. Забияко
Г.В. Эфендиева

**«Четверть века
беженской судьбы...»**

**Художественный мир
лирики русского Харбина**

Благовещенск
2008

Забияко А.А., Эфендиева Г.В.

«Четверть века беженской судьбы...» (Художественный мир лирики русского Харбина): Монография / А.А. Забияко, Г.В. Эфендиева. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. – 428 с.

Литература восточной ветви зарубежья исследуется сквозь призму особых условий формирования ее центра – русского Харбина. Культурное пространство этого города и его окрестностей совместило прошлое и настоящее, Восток и Запад, столицу и провинцию, эмиграцию и метрополию, породив особый художественный мир литературы дальневосточной эмиграции. Наиболее яркое развитие в литературном процессе русского Китая получило лирическое творчество, давшее звучание «харбинской ноте» русского зарубежья.

Книга адресована широкому кругу читателей: специалистам-филологам, студентам филологических факультетов вузов, учителям, учащимся школ, лицеев и всем тем, кто интересуется историей литературы и культуры русского зарубежья, в частности, литературной харбинистикой.

*Рецензенты: В.В. Агеносов, заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор ИМПЭ (г. Москва);
О.И. Федотов, доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник МИОО (г. Москва).*

ISBN 978-5-93493-121-7

© Амурский государственный университет, 2008
© Забияко А.А., 2008
© Эфендиева Г.В., 2008

Забияко А.А., Эфендиева Г.В.

«Четверть века беженской судьбы...» (Художественный мир лирики русского Харбина): Монография / А.А. Забияко, Г.В. Эфендиева. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. – 428 с.

Литература восточной ветви зарубежья исследуется сквозь призму особых условий формирования ее центра – русского Харбина. Культурное пространство этого города и его окрестностей совместило прошлое и настоящее, Восток и Запад, столицу и провинцию, эмиграцию и метрополию, породив особый художественный мир литературы дальневосточной эмиграции. Наиболее яркое развитие в литературном процессе русского Китая получило лирическое творчество, давшее звучание «харбинской ноте» русского зарубежья.

Книга адресована широкому кругу читателей: специалистам-филологам, студентам филологических факультетов вузов, учителям, учащимся школ, лицеям и всем тем, кто интересуется историей литературы и культуры русского зарубежья, в частности, литературной харбинистикой.

Рецензенты: В.В. Агеносов, заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор ИМПЭ (г. Москва);
О.И. Федотов, доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник МИОО (г. Москва).

ISBN978-5-93493-121-7

Предисловие

*Как говорит внимательный анализ,
За четверть века беженской судьбы
(Не без печали и не без борьбы)
От многого мы все же отказались.*

*Но веру нашу свято мы храним,
Мы прадедовский бережем обычай
И мы потерь не сделали добычей
То, что считаем русским и святым.*
(А. Несмелов «Великим постом»).

В планетарном масштабе четверть века – период незначительный. В истории дальневосточной эмиграции этот отрезок времени вместил целую эпоху. Поэтому короткая строка из стихотворения Арсения Несмелова не случайно вынесена в название предлагаемого издания: речь в нем пойдет о лирике русских поэтов-эмигрантов, волею судьбы очутившихся в Харбине – восточном пределе русского изгнания.

В этом русском городе посреди маньчжурских степей жизнь вообще развивалась сказочными темпами. Еще в начале двадцатого столетия Харбин только зародился на линии КВЖД, к началу же 20-х гг. необычайно расцвел, а в 40-х по воле истории уже пришел в упадок. И именно за четверть с небольшим века в этом восточном центре русской эмиграции возникло и в полной мере развилось литературное движение, поэзия которого в последнее время определяется метафорой «харбинская нота» (Ли Ин-нань, Ю. Линник и др.). Безусловно, ее звучание коррелирует с не менее образным, но более привычным для слуха понятием «парижская нота». Для отечественной россики такое соположение «разнопорядковых» явлений весьма непривычно, что не удивительно.

Сравнивая западную и восточную эмигрантскую литературу, критики называли две основных причины «бедственного положения» последней: 1) отсутствие настоящей поэтической среды, которая вела бы всех пишущих стихи, интересовалась бы их творчеством, приучала бы их с большой строгостью относиться к своим произведениям и 2) отсутствие настоящей большой темы, вне которой стихотворения становятся случайными, ни для кого не обязательными упражнениями¹. «Европоцентристский» (точнее, «парижецентристский») подход к изучению литературы русского рассеяния имеет давнюю традицию, сформировавшую опреде-

¹ Осокин С. (В. Андреев). Н. Туруверов «Стихи» <...> [рец.] // Русские записки. 1939. № 17. С. 200.

ленную систему стереотипов. Убеждение во вторичности художественного наследия «литературных окраин» по отношению к западно-эмигрантской литературе породило ряд категорических суждений, например: «Общее впечатление от дальневосточной поэзии – провинциальность»¹. Строгое мнение парижского критика аксиоматически обобщило отношение «столичных» мэтров к литературе «провинции» в целом. Но ведь и сами поэты-дальневосточники с известной долей скептицизма оценивали свое творчество (Вс.Н. Иванов, А. Несмелов, В. Перелешин, Н. Щеголев и др.).

Если же отвлечься от негативной оценочности диагноза «провинциальность», то многие клише, к нему привязанные, приобретают совершенно иной смысл. Недаром дальневосточный критик, подписавшийся псевдонимом «И.Ф.», признавал, что если сравнивать положение эмигрантских писателей «там» и «здесь», то на Востоке нет того, что М.А. Алданов считает главной причиной, от которой «тяжко страдает эмигрантская литература – *нет бедности*. Вернее, бедность есть, но не в такой мере, как на Западе. Никому из здешних писателей не приходится заниматься тяжелым физическим трудом. Большинство занимается журналистикой, остальные, хотя и имеют "второе ремесло", но оно оставляет им *и время, и возможность заниматься литературой*. Лучшим доказательством этому служит то, что многие издали по несколько книг, – а это в здешних условиях значит, что они имели *возможность заплатить издателю*» (курсив наш. – Авт.)². Читая эти строки, невольно вспоминаешь Ф. Степуна, видевшего истоки расцвета русского модернизма именно в наличии досуга и возможностей для его удовлетворения у талантливой молодежи³.

Зная о степени внимания, с которым харбинские литераторы относились ко всем новым веяниям литературы (для этого достаточно пролистать только подшивки «Рубежа» с рубрикой «Книжные новинки»), с улыбкой воспринимаешь слова: «Литературная жизнь Запада и России проходит здесь, почти не оставляя следа. Если "там" о чем-то спорят, волнуются, часто ищут новых путей, то здесь почти никто не находит нужным за этим следить, учиться работать над собой. Авторы всецело полагаются на свой жизненный опыт и талант, которым большинство из них не обладает»⁴. Во-первых, спорна мысль об отсутствии творческих исканий в харбинской литературной среде. Напротив, в силу своего специфического геополитического положения харбинцы были более свободны в выборе художественных ориентиров и могли соотносить свое творчество с достижениями как советских художников слова, так и монпарнасских поэтов.

¹ Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 370.

² И.Ф. Эмигрантские писатели на Дальнем Востоке // Русские записки. 1937. № 1. С. 323.

³ Степун Ф. Встречи. Мюнхен, 1962.

⁴ И.Ф. Указ. соч. С. 324.

Во-вторых, вызывает удивление ирония по поводу жизненного опыта (если, конечно, речь не идет исключительно об отсутствии таланта). Как раз за плечами многих харбинцев, стоящих у истоков формирования литературы дальневосточной эмиграции, были военные годы, фронты гражданской войны, Ледяной поход...

Лишь мимоходом, словно стесняясь своего «провинциализма», обозначали дальневосточные критики положительные условия для развития литературы дальневосточного зарубежья: меньшую оторванность от родной почвы в русском городе Харбине, отсутствие со стороны маститых писателей препятствий молодым, предоставленность молодых самим себе, наличие издательств и издателей. Как мы можем увидеть сегодня, эти весьма существенные обстоятельства способствовали не только тому, что в харбинской литературе не возникло столь острых трагедийных ощущений «незамеченного поколения» (В. Варшавский), но главное – именно это во многом стало причиной культурного роста молодежи, формирования особой – харбинской – ветви русской культуры.

Сразу же после публикации самоуничижительной статьи анонимного дальневосточного критика «Эмигрантские писатели на Дальнем Востоке»¹ пражанин А.Л. Бем разразился статьей «"Столица" и "Провинция"». Он подверг сомнению само определение русского Парижа как центра эмигрантской литературы. В пылу полемики А. Бем резюмировал категорично: «Никаких особых преимуществ Париж перед провинцией... не имеет»². Перед этим все «провинциальные» грехи, вменяемые харбинцам, руководитель пражского «Скита» адресовал самим парижанам (отсутствие среды, критики, связи с литературой принявшей их страны и т.д.). Надо заметить, что подобные мысли высказывались и Л. Гомолицким, и М. Слонимом, и Н. Волковысским, и Д. Боханом³. Особенно страстные филиппики в адрес «столицы» зазвучали после выхода в свет знаменитой антологии «Якорь» (1936), в которой были представлены поэты разных географических центров по степени их удаленности от Парижа. Соответственно, из «самых провинциальных» харбинских лириков было приглашено всего четверо – А. Ачаир, А. Несмелов, В. Перелешин и Н. Щеголев⁴.

¹ И.Ф. Эмигрантские писатели на Дальнем Востоке... С. 322-330.

² Бем А.Л. «Столица» и «Провинция» // Меч. 1937. № 39. С. 6. Цит по: Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 1. М., 2002. С. 309.

³ Гомолицкий Л. Надежды символ // Меч. 1936. № 4; Гомолицкий Л. В Гамбурге (в порядке «Гамбургского счета») // Журнал Содружества. 1936. № 4; Волковысский Н. Русские зарубежные поэты // Наше время. 1936. № 8; Бохан Д. Географический снобизм в поэзии // Искра. 1936. № 36.

⁴ Якорь: Антология русской зарубежной поэзии. СПб., 2005. С. 178-186.

Но казус с разоблачением «столицы» состоял в том, что страстные речи звучали из уст тех же обиженных «провинциалов» и направлены были на развенчание «географического снобизма» Парижа (Д. Бохан), а не на исследование художественных достоинств (или недостатков) произведений своих дальневосточных собратьев. Как не знакомы были с текстами харбинских и шанхайских авторов парижские критики, так и пражские довольно отстраненно относились к тому, что *Харбин – это не Шанхай*, что поэты, живущие в этих центрах дальневосточной эмиграции, находятся в абсолютно разных условиях, и т.д. С этих позиций А. Бем утверждал, что «месторазвитие» абсолютно не важно для развития литературного таланта в эмиграции, так как *эмиграция как состояние* поражает сознание в любом уголке планеты. И даже благожелательные отзывы «русских европейцев» о «русских харбинцах» не предполагали внимания (за исключением И.Н. Голенищева-Кутузова) к специфике условий формирования литературы дальневосточного зарубежья и уж тем более – харбинской лирики как ее особой части. Снова с позиции «старшего брата» (теперь уже – «своего», «провинциального») был оценен только общий уровень поэзии харбинских поэтов, и в этом пражских и варшавских критиков нелепо обвинять – причина крылась в слабой связи между литературными центрами русского изгнания.

На наш взгляд, пристального внимания литературоведов в равной степени заслуживает и «пражская», и «варшавская», и, конечно, «харбинская» ноты. В первую очередь исследовательский интерес должен быть направлен на условия «месторазвития» этих литератур. Не нами было замечено, что понятие «харбинская нота» фиксирует определенное впечатление, остающееся у читателя и исследователя после знакомства с лирикой харбинских художников слова¹. Что же сделало «материю стиха» харбинских поэтов особенной, создало ее неповторимую «ноту»?

Своеобразие поэтики харбинских лириков было обусловлено, в первую очередь, маргинальным положением Харбина, находящегося «между двух миров» – между Европой и Азией, эмиграцией и метрополией, «столицей» и «провинцией», прошлым и настоящим. В этой поэзии нашли преломление и специфическая образная система, и особые жанровые предпочтения харбинских лириков, и художественная рефлексия ими семантических ореолов разнообразных метров, и индивидуальные ритмические ориентиры. Немаловажное значение для развития версификационно-

¹ «В Харбине возникла замечательная поэтическая школа. Очень разных, не похожих друг на друга поэтов взрастила она. И все же будущий исследователь отметит, что есть в их голосах некая трудно уловимая и определимая, но явная для чуткого слуха общность – впечатление "гения места". Поэтов пражского "Скита" мы сразу отличаем от поэтов "Парижской ноты". Вот и аура харбинских стихов – особенная» (Линник Ю. Сольвейг. Наброски к портрету Лариссы Андерсен) // Грани. 1995. № 177. С. 150.

го мастерства поэтов «харбинской ноты» имело не только сообщение с предшествующей поэтической традицией, но и со стиховедческими новациями в метрополии. В то время как в русском Париже опыт советских поэтов воспринимался как «дурновкусие», навязанное «декретированным миропониманием» (Вл. Ходасевич, Ю. Терапиано и др.)¹, в русском Харбине он был востребован и творчески развит.

«Врастание» в необычную инокультурную среду, сопровождаемое процессом этнокультурной самоидентификации, способствовало формированию особого поэтологического фонда. Первыми в харбиноведении признали это китайские исследователи. Профессор Ли Иннань замечает: «китайские мотивы и образ Китая, озвученные в русских рифмах, создают неповторимую "харбинскую ноту", придают своеобразие произведениям даже второстепенных харбинских поэтов»².

В. Крейд предлагает иную формулировку, которую кладет в название замечательной антологии – «русская поэзия Китая». Он утверждает: «говорить в отдельности о харбинской или шанхайской ноте невозможно. К тому же это даже не два периода, разделенных во времени, хотя литературный Шанхай и просуществовал на два, на три года дольше. Независимо от города в Китае, где жили поэты, их творчество отличалось определенной тональностью. Их редко спутаешь с поэтами других культурных центров эмиграции – Берлина, Парижа, Праги, Белграда, Варшавы, Риги, Ревеля. Из всех культурных центров русский литературный Китай отличался наибольшей изолированностью, даже провинциальностью (хотя не в такой степени, как довоенная Америка) и наименьшим следованием литературной моде»³. Однако в следующем предложении сам В. Крейд переходит непосредственно к разговору о конкретном центре: «От культурных центров Харбин был отделен расстоянием, но не обделен талантами. Талантливых поэтов здесь оказалось больше, чем, скажем, в Польше или на Балканах»⁴. Основания для подобных оговорок кроются в онтологических различиях Харбина и Шанхая как «двух островков русской культуры в Китае» (В. Перелешин).

¹ Ходасевич В. Книги и люди: «Якорь» // Возрождение. 1935. № 3844; Терапиано Ю. Перечитывая «Антологию» // Журнал Содружества. 1936. № 3 (39).

² Ли И. Образ Китая в русской поэзии Харбина // Русская литература XX века: Итоги и перспективы изучения. М., 2002. С. 272. Ли Иннань (Инна Ли), дочь легендарного китайского революционера и русской дворянки – естественный билингв. Помимо параллельного владения двумя языками, рождающего огромный диапазон психологического и интеллектуального восприятия, она была воспитана в лучших традициях двух великих культур и на лучших образцах двух великих литератур. С точки зрения этнопсихологии Ли Иннань обладает бикультурной компетентностью.

³ Крейд В. Все звезды повидав чужие... // Русская поэзия Китая: Антология. М., 2001. С. 32.

⁴ Там же.

В первую очередь, различался геополитический статус городов, о чем, реконструируя настроения покидающих Харбин поэтов, пишет сам Крейд: «После патриархального, наполовину русского города на Сунгари гигантский муравейник на Вампу представлялся чуть ли не столицей мира». Шанхай не был «русским городом», и статус русского языка не имел там особой значимости. Ю. Крузенштерн-Петерек так воссоздает мироощущение русского харбинца и русского шанхайца: «Первый – не только разбитый, но и прибитый, вынесший на земле, когда-то политой русской кровью, все унижения, и оттого ожесточенный, озлобленный. Второй – сумевший добиться за ним признания его человеческого и солдатского достоинства и оттого более уверенный в себе»¹. Обосновавшись в чужом для него городе, «шанхаец меньше жил своей отдельной, русской жизнью. Он тесно соприкасался с иностранцами, что облегчало существование»². В программной статье «Багульника» это противостояние предстало в лиризованной форме: «Мы, собравшись в Харбине, столпившиеся в Шанхае – живем в особых условиях. Тут, прежде всего, ширина. Восточный уклад жизни и общества; Харбин стоит среди леса, горных хребтов, степей, рек Маньчжурии, огромной страны, со скрещивающимися международными интересами... Шанхай – Париж Востока, это – европейско-азиатский, особого рода Евразийский Вавилон...»³.

Если же говорить непосредственно о литературе, то в Харбине преимущественное развитие получила именно лирика, тогда как в Шанхае – проза. В этом смысле при выделении «харбинской ноты» дискурсивный аспект не будет содержать противоречия – в отличие не только от Парижа (Праги), но и Шанхая. И даже если речь идет о прозе «харбинской ноты», то, как правило, имеется в виду *проза поэтов* (А. Несмелова, Вс.Н. Иванова, Г. Гранина, Н. Щеголева, В. Перелешина, Н. Резниковой, Ю. Крузенштерн-Петерек и др.). Наособицу должна рассматриваться проза Н. Байкова, В. Логинова, А. Хейдока, Б. Юльского.

Выделяя как отдельные пласты дальневосточной зарубежной литературы «харбинскую» и «шанхайскую» ноты, все же оговоримся, что это противопоставление весьма условно. Учитывая логику развития культурных центров дальневосточного изгнания, сопоставление шанхайской и харбинской лирики возможно только в синхроническом аспекте бытования данных явлений (20-30 гг.). Постепенно политическая ситуация в Северной Маньчжурии заставит большинство харбинских сочинителей переехать в Шанхай и уже там продолжать свою деятельность (Л. Андерсен, Ю. Крузенштерн, В. Перелешин, Н. Петерек, Л. Хаиндрова, Н. Щеголев и др.). Этот этап мы будем рассматривать как шанхайский период «харбинской ноты».

¹ Крузенштерн-Петерек Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1999. № 6. С. 30.

² Там же. С. 31.

³ Багульник. 1931. № 1. С. 1-2.

Концепт «молодости» и, как ее фатального следствия, – «не-успеха», «незамеченности» утрачивает на харбинской почве свою остроту. Отчасти это обусловлено тем, что поколение, которому в русском Париже было уготовано прослыть «молодым» и «незамеченным», в русском Харбине приняло на себя ответственность быть «старшим». Так, Алексей Ачаир, будучи ровесником Антонина Ладинского, Александра Гингера (1897 г.р.), на четыре года моложе Анны Присмановой и Юрия Терапиано, становится организатором «Чураевки». Арсений Несмелов был старше своих поэтических «учителей» (М. Цветаевой, Б. Пастернака, В. Маяковского). Возрастным характеристикам молодых харбинских поэтов (Н. Щеголев – 1910 г.р., В. Перелешин, В. Слободчиков, Г. Гранин – 1913 г.р.) из «незамеченных» парижан может условно соответствовать только А. Штейгер (1907 г.р.).

И хотя поколенческая иерархия в литературном процессе русского Харбина существовала по традиционному эмигрантскому типу – «старшие», знавшие Россию и возведшие ее в разряд ведущей мифологемы, и «младшие», переживающие трагедию «беспочвенности», риторика «незамеченности» не была актуальна в Харбине. «Незамеченного поколения» не существовало и по той причине, что именно молодежь в русском Харбине имела возможность реализовать свои силы и художественные интенции на уровне *школы, объединения* и, самое главное, – *публикации*¹. Разговор об объединении и школе в понимании этих терминов как «литературного сообщества» и «обучения мастерству», освоения некой суммы знаний, преемственности поэтологических навыков будет вполне уместен по отношению к феномену «харбинской ноты». Несмотря на то, что в Харбине в течение двух десятилетий существовало несколько литературных объединений («Кольцо», «Кружок имени поэта К.Р.», кружки им. генерала Краснова, им. Н.С. Гумилева, им. Ф.М. Достоевского, им. А.К. Толстого)², ведущая роль принадлежит знаменитой «Чураевке», организованной А. Ачаиром. Она была создана в 1926 г., просуществовала девять лет и объединила под своим началом несколько десятков человек. Даже после ее распада чураевские поэты продолжали испытывать духовную зависимость от своего «чураевского питомника» (Ю. Крузенштерн-Петерец). Все поэты, так или иначе приобретшие известность в восточной ветви, имели к «Чураевке» самое непосредственное отношение (А. Ачаир, Н. Щеголев, Г. Гранин, В. Перелешин, Л. Андерсен, Л. Хаиндрова, В. Слободчиков). «В недрах "Чураевки" зародилось фактически все дальневосточное литературное движение», – констатировала Ю. Крузенштерн-Петерец³. Не

¹ И.Ф. Эмигрантские писатели на Дальнем Востоке... С. 322-330.

² Об этом: Ясько Т.Н. Литературные кружки русских эмигрантов в Харбине в 20-40 гг. // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Вып. 2. Благовещенск, 2001. С. 180-182.

³ Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1998. № 5. С. 52.

входившие в объединение А. Несмелов и М. Колосова были частыми гостями в кружке, их произведения читали, обсуждали, им подражали или, наоборот, не принимали каких-то позиций. Сам принцип организации «Чураевки» при ХСМЛ предполагал воспитание молодого поколения, подготовки его к дальнейшей жизни в эмиграции на патриотических началах, роль кружка рассматривалась как символ «накопления творческих национальных молодых сил за границей»¹.

Идеологическая мотивировка прихода в «Чураевку» была индивидуальной у каждого, но вопрос мастерства и студийной работы имел в этом литературном сообществе первостепенную значимость. Лирика «харбинской ноты» дальневосточной литературы (1926-1945) складывалась под воздействием сразу нескольких художественных тенденций. В ее формировании сошлись традиции русской классической поэзии (А. Пушкин, М. Лермонтов, Ф. Тютчев, Н. Некрасов, А. Фет), традиции «серебряного века» (А. Блок, Н. Гумилев, М. Волошин, Б. Пастернак), лирика местных авторов (С. Алымов, Ф. Камышнюк, а затем – А. Несмелов), лирика западных собратьев (Г. Иванов, Вл. Ходасевич, А. Ладинский, М. Цветаева, А. Штейгер, Л. Червинская), и, наконец, творчество поэтов метрополии (М. Алигер, Н. Асеев, А. Ахматова, Э. Багрицкий, С. Есенин, В. Инбер, В. Маяковский, М. Светлов, И. Сельвинский, Н. Тихонов, В. Шершеневич и др.).

При всей дискуссионности вопроса об отношении харбинских поэтов к «серебряному веку» бесспорно одно: все они в той или иной мере испытали влияние А. Блока. Это можно с полной уверенностью сказать о творчестве А. Ачаира, Л. Ещина, А. Несмелова, Г. Гранина, Н. Петереца, В. Слободчикова, Н. Щеголева и др. Данное явление подмечают сегодняшние читатели поэзии русского Китая². Харбинскую ветвь эмигрантской лирики 20-40-х гг. давно принято определять еще и как «гумилевскую». В самом деле – экзотическая обстановка, окружающая «русских европейцев» в Китае, должна была питать прогумилевские настроения поэтов-изгнанников, которым импонировали «чувство уверенности в себе и в жизни, сила, широта и смелость порыва» (В. Крейд). Спустя 15 лет после трагической гибели Гумилева его харбинские последователи издали коллективный «Гумилевский сборник». Среди дальневосточных участников в нем значатся имена Алексея Ачаира, Арсения Несмелова, Валерия Перелешина и Лидии Хаиндровой – весьма характерно, что по прошествии стольких лет гумилевская лира вдохновляла наиболее талантливых харбинских сочинителей. Но что это было за воздействие? Фигура «поэта-

¹ Дiao Шаохуа. Харбинская «Чураевка» // Рубеж. 2003. № 4. С. 219-229.

² Либерман А. Русская поэзия Китая: Антология / Сост. В. Крейд и О. Бакич; науч. ред. Е. Витковский. М.: Время, 2001. 719 с. [рец.] // Новый журнал. 2002. № 227.

рыцаря» (В. Набоков), не побоявшегося противопоставить себя большевистскому режиму и мужественно встретившего гибель, стала знаковой для всей русской эмиграции. Трагический образ Гумилева превратился в художественную мифологему, сформировал своеобразную модель литературного и социального поведения¹. Но хотя все исследователи утверждают, что наиболее заметным для этих людей был Гумилев, читатели и критики, не знакомые с духовными манифестами харбинских лириков, в самой «материи» стиха обнаруживают, что там гумилевская «интонация едва проскальзывает»². И этому находят вполне логичное объяснение: харбинские поэты «не чувствовали себя тем, чем чувствовал он, метрополия отрезала их от себя, и вместо геральдической гордости и вынужденные, и невольные эмигранты испытывали сдавленное ощущение сиротства – как раз настолько, чтобы не грохотать победным маршем по окраинам приимперских земель»³.

В то время как влияние Гумилева декларативно подчеркивалось, но в поэтике проявилось не столь зримо, воздействие другой художественной личности было не столь декларативно обнажено, однако растворилась в поэтическом сознании. Речь идет об А. Вертинском, в западном зарубежье вообще не признаваемом за поэта⁴. Произведения Вертинского растворились в культурной атмосфере восточного беженства, были на слуху, рождали подражателей. Благодатную почву в Харбине нашло амплуа Вертинского-мелодекламатора – это было связано с «мелодекламационной культурой» русского Харбина, ведь почти каждый сочинитель имел музыкальное образование (например, А. Ачаир, В. Слободчиков, Н. Щеголев). Увлечение «Печальным Пьеро» на харбинской почве принимало самые разнообразные формы и жанровые трансформации – от простого подражания внешнему облику, запоминающейся манере исполнения до литературных стилизаций «со смыслом», доходящих, наконец, до откровенных пародий, вплоть до памфлета. Своеобразное положение Александра Вертинского

¹ Гумилевский сборник. Поэты Харбина в память кровавой даты умерщвления большевиками Н.С. Гумилева. Харбин, 1937. Из рецензии на этот сборник Н. Резниковой: «Поэзия Н. Гумилева и личность самого поэта пленили многих и не раз благотворно влияли на эмигрантскую поэтическую молодежь своим здоровым стремлением к прекрасному и героическому. Этот блестящий творец и стилист через всю свою короткую жизнь пронес страстную веру в великое значение поэзии, любовь к Родине, монархическую идею и непоколебимое убеждение, что каждый должен, забыв себя, бороться за правду, справедливость и за благополучие своей страны» // Н.Р. Гумилевский сборник. Книжные новинки. Рубеж. 1937. См. также: Глэд А. Ещин и Гумилев // Заря. 27 октября 1932 г. С. 3.

² Арутюнов С. Время бесконфликтности // Знамя. 2002. № 4.

³ Там же.

⁴ На этот счет симптоматична реплика Ю. Мандельштама о недостатках составления антологии «Якорь»: «Есть и совершенные нелепости: ну, к чему включать лирику Дона-Аминадо, никогда не претендовавшего на звание поэта? Не хватало только ввести Вертинского» (Гамбургский счет) // Якорь. Указ. изд. С. 231.

между высокой поэзией начала XX в. и эстрадой эмигрантских лет определило особенности рецепции этого культурного феномена в поэтической среде русского Китая. Там не был востребован привлекавший поначалу «западную» публику «бананово-лимонный» экзотизм его песенок – инонационального колорита в Харбине было и без того предостаточно. В первую очередь русским беженцам Китая импонировала сентиментальная проникновенность лирико-музыкальных произведений Вертинского («Маэстро», «Кельнерша» А. Ачаира, «Кельнерше» А. Паркау)¹.

Однако последующие трансформации жанровых клише песенок Вертинского («Военком» М. Колосовой, 1929) и явная полемика с его стилистическими приемами и моделью творческого поведения («Полдень» Н. Щеголева, 1932) позволяют сделать вывод о своеобразной рецепции образа этого художника на харбинской почве. Гумилев и Вертинский как крайнее выражение совершенно полярных эстетических систем в «харбинской ноте» становятся свидетельством своеобразного пути развития литературы восточной эмиграции, в которой поэтический анахронизм, салонная «жантильность» парадоксальным образом уживались с акмеистической точностью и подозрением к «перегибам» и «декадентству».

Есть еще одна особенность развития литературного процесса дальневосточного зарубежья. Она определяется тем, что априорная для русского зарубежья оппозиция «метрополия» // «эмиграция», в виде эстетических деклараций и поэтической практики явленная в «парижской ноте», по отношению к «харбинской ноте» будет не актуальна. Наоборот, сравнительный анализ тенденций развития лирики некоторых харбинцев (М. Колосовой, А. Несмелова, Н. Щеголева) и талантливых советских поэтов (А. Ахматовой, Н. Тихонова, Э. Багрицкого, М. Светлова) при полярности идеологических платформ позволяет выявить типологически сходные черты не только в поэтике, метрических приоритетах, но и в жанровых предпочтениях, и самом художественном пафосе.

Если вернуться к столь насущному для русского Парижа «поколенческому» вопросу, то нужно сказать, что неизбежная проблема взаимоотношений внутри «Чураевки» не являлась фактором выделения лирики какого-то одного поколения. Соединение в «харбинской ноте» звучания двух поколений обусловило антиномичность этого поэтического феномена, обнаруживаемую в сущностных оппозициях «постсимволизм // авангардизм», «Восток // Запад», «ремифологическое жизнетворчество // игровое восприятие мифа» и в частных тематических и поэтологических антитезах. Но данные противоречия обеспечивали «харбинской ноте» и «единство в разном». Так, наиболее «авангардными» из всех поэтов «харбин-

¹ Подробнее об этом: Забияко А.А., Эфендиева Г.В. Вертиниада русского Китая (образ А. Вертинского в литературе восточного зарубежья) // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2004. № 4. С. 152-162.

ской ноты» оказываются юный Николай Щеголев и самый старший из «старших» Арсений Несмелов. При этом один из самых молодых, Владимир Слободчиков, в своих ритмических и поэтологических предпочтениях – наряду с Алексеем Ачаиром – демонстрирует самый отъявленный «консерватизм». С другой стороны, отталкиваясь от «региональных» настроений А. Ачаира, звучания «белой музыки» Л. Ещина, А. Несмелова и М. Колосовой, харбинская молодежь, тем не менее, обнаруживала свою творческую зависимость от художественного опыта старшего поколения. И хотя мифологизаторский пиетет молодые стихотворцы испытывали перед парижскими поэтами, художественные тексты (на уровне образности, ритмики, названий стихотворений и языковых клише) «выдавали» их истинные авторитеты – постсимволистские и харбинские.

«Единство в разном» в пределах одного – молодого – поколения ярко демонстрирует коллективная антология «Остров» (1946), изданная уже в Шанхае и объединившая стихи девяти поэтов на заданный круг тем¹. Тематическая общность лирических «вееров» «Острова» лишь ярче продемонстрировала разницу содержательных, поэтологических, ритмических предпочтений молодежи «харбинской ноты». То же самое можно сказать и о звучании «женской лиры» в харбинской литературе. Будучи отличительной чертой художественной деятельности дальневосточных эмигрантов в целом, «женская лирика» русского Харбина являет многообразие имен, художественных ориентиров, жанровых предпочтений и, в целом, творческих находок. Достаточно сопоставить лирику представительниц одних поколений: Марианны Колосовой и Юстины Крузенштерн-Петерец, Лариссы Андерсен и Ольги Тельтофт, чтобы ощутить индивидуальность их творческих манер.

Авторы данной книги давно и плодотворно сотрудничают в области литературоведческой харбинистики, собирая редкие архивные источники, выстраивая концепцию развития харбинской и шире – дальневосточной эмигрантской литературы. В основу этого совместного проекта положен творчески отрефлексированный материал двух диссертационных исследований. Так как объем неисследованного текстуального, мемуарного, публицистического материала необыкновенно велик, а творчество почти каждого поэта из поэтической среды русского Харбина по отдельности представляет несомненный интерес, нами был сделан вывод о необходимости выявления в лирике каждого поэта определенных *компонентов художественного целого*, способных манифестировать авторскую картину мира. Представляется, что они должны стать той призмой, сквозь которую можно «прозревать» особенности устройства художественного мира поэта и его концепции мира.

¹ Бакич О. Остров среди бушующего моря // Новый журнал. 2005. № 239. С. 174-200.

Изучение «харбинской ноты» не затрагивает творчества тех, кто стоял у истоков ее формирования (С. Алымова, Т. Баженовой, Ф. Камышнюка, В. Марта). Эти поэты и их произведения рассматриваются в качестве «контекстуального фона». Персональные ограничения касаются и самих представителей «харбинской ноты» – логично остановиться подробно на более крупных фигурах, так называемых «выразителях поколений». В этом смысле «харбинскую ноту» определяют «старшие» – «дети восемнадцатого года» (А. Ачаир, Л. Ещин, М. Колосова, А. Несмелов, А. Паркау) и «младшие» – птенцы «чураевского питомника» (Л. Андерсен, Г. Гранин, В. Перелешин, Н. Петерц, В. Слободчиков, Н. Щеголев и др.), а также Нина Завадская. И хотя поэтесса не была «чураевкой», ее творчество замыкает ряд поэтических имен, определивших развитие лирики русского Харбина. Как видно, при подобном подходе возрастной критерий практически не артикулируется. При акцентировании «общности возраста» мы обнаружим внутри «старшего поколения» существенный временной разрыв: Арсений Несмелов – 1889 г.р., Алексей Ачаир – 1896 г.р., Леонид Ещин – 1897 г.р., Марианна Колосова – 1903 г.р. «Младшее поколение» будет разниться в этом смысле не столь очевидно, однако ясно, что не возрастная «совместимость» обуславливает их общность. Более важными оказываются в данной ситуации «общность культурного опыта» и межпоколенческие взаимоотношения. Не случайно «юнцом» среди «молодой поросли» прослывет Георгий Гранин – ровесник В. Слободчикова, М. Волина, Л. Андерсен.

«Плеяда харбинских юнцов» объединяется также на основе общности их поколенческого сюжета, реализованного в деятельности «Чураевки» и осознании своего духовного единства на фоне «беспочвенности» (правда, более позднем – в воспоминаниях Ю. Крузенштерн-Петерц, В. Перелешина, В. Слободчикова и др.) и «революционности» своих устремлений. Ситуация «чураевской революции» (речь идет о распаде «Чураевки» в 1932-1934 гг.), предшествующая реализации поколенческого конфликта «отцов и детей», существенно сужает исследовательскую рамку для представителей этой группы поэтов. Словно подтверждая мысль о том, что «поколение возникает в тот момент, когда его существование декларируется»¹, в «чураевском перевороте» так или иначе принимает участие определенный круг молодых членов кружка (Н. Щеголев, Н. Петерц, В. Перелешин, В. Слободчиков, Л. Андерсен, Г. Гранин). Оказавшись в Шанхае после распада харбинской «Чураевки», поэты «чураевского питомника» создают новое объединение по исходной чураевской модели («Пятница»).

¹ Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М., 2005. С. 20.

Определенную проблему для научного дискурса представляет особый характер мемуарной литературы, оставленной участниками литературного процесса русского Харбина (М. Волиным, Ю. Крузенштерн-Петерец, В. Перелешиним, В. Слободчиковым, Л. Хаиндровой и др.)¹. Призванные стать историко-литературными источниками реконструкции литературной жизни дальневосточной эмиграции, эти материалы содержат сплошь противоречивые суждения, крайне субъективные оценки творческих дарований своих коллег по цеху, порою неверно интерпретированные факты и намеренно искаженные события (например, изложение истории распада «Чураевки» в воспоминаниях Ю. Крузенштерн-Петерец, М. Волина, В. Слободчикова; «строгие суждения» В. Перелешина о «себе, любимом» и своих товарищах, порою принимающие одиозный характер и т.д.). Глубинная мифологизаторская природа этих текстов имеет общую этиологию и сама требует специального рассмотрения. Это не позволяет харбинским мемуарам стать достоверным историко-литературным источником, но превращает их в любопытное свидетельство ремифологической природы харбинской литературной жизни.

Литература русского Харбина (точнее, лирика) рассматривается как часть харбинского мифа и, соответственно, предполагает совмещение двух точек зрения: со стороны «мифолога», то есть того, кто разлагает миф, «выставляя напоказ интенцию или разоблачая ее»², и со стороны «читателя», воспринимающего миф как историю «одновременно правдивую и ирреальную»³. Кроме того, изучение оснований харбинской мифологии учитывает синхронический аспект (осознание мифологической природы бытия, создание литературных текстов, жизнестроительная практика харбинских поэтов, организация литературного быта, взаимоотношения с литературным Парижем) и диахроническую перспективу мифопорождения (мемуары бывших чураевцев, мифологизирование «истории харбинской литературы» узким кругом «посвященных» исследователей, «археологические» разыскания в архивах маргиналий харбинской литературной жизни и реконструкции на этой основе сюжетов «непосвященными исследователями»).

¹ Волин М. Гибель Молодой Чураевки (воспоминания) // Новый журнал. 1997. № 209; Волин М. Русские поэты в Китае // Континент. 1982. № 34; Крузенштерн-Петерец Ю. Чураевский питомник (о дальневосточных поэтах) // Возрождение. 1968. № 204; Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1997-2000. № 4-7; Перелешин В. Русские дальневосточные поэты // Новый журнал. 1972. № 107; Перелешин В. Два полустанка. Амстердам, 1987; Резникова Н. В русском Харбине // Новый журнал. 1988. № 172-173; Слободчиков В.А. О судьбе изгнанников печальной... Харбин. Шанхай. М., 2005; Жемчужная З. Пути изгнания. Нью-Йорк, 1987; Мокринская Н. Моя жизнь. Тенафли, 1995; Рачинская Е.Н. Калейдоскоп жизни. Париж, 1990; Рачинская Е.Н. Перелетные птицы. Сан-Франциско, 1982; Софонова О. Пути неведомые. Мюнхен, 1980; Хаиндрова Л. Вспоминая ушедшее // Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта. Калуга, 2003; Якобсон Е. Пересекая границы. М., 2004.

² Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 94.

³ Там же. С. 95.

Авторы руководствовались разными принципами отбора произведений у исследуемых поэтов, но в их основании лежала идея *целостности циклической формы лирического произведения* (С.Н. Бройтман, М.Н. Дарвин)¹ и понимание значения *контекста* как определенной художественной системы (Л.Я. Гинзбург), эту целостность организующей². Признание «двухмерности» циклических образований, при которой устанавливается относительное равновесие отдельных стихотворений, составляющих книгу (сборник) и целого (самой книги), сопрягалось с процессом выявления *художественной доминанты* в лирике старших поэтов. Данный подход основывался на том, что и А. Ачаир, и М. Колосова, и А. Несмелов и многие другие авторы компоновали свои сборники на основе стихотворений, опубликованных в «Рубеже» и других печатных изданиях, но процесс создания у каждого осуществлялся индивидуально.

Так, А. Несмелов очень тщательно подходил к публикации сборников, включая туда лучшее и выверяя композицию. Однако целостный анализ его творчества в соответствии с развитием поэтического мастерства уже предпринимался в исследованиях разнообразного характера, поэтому акцент в монографии делается на сборнике «Без России» (1931), являющемся вершиной творчества поэта как в хронологическом, так и в эстетическом аспектах. Принцип изучения путей творческого самоопределения А. Паркау, М. Колосовой, О. Тельтофт, Л. Андерсен, Н. Завадской аналогичен подходу к несмеловским текстам.

Молодые поэты Г. Гранин, Н. Петерек, Н. Щеголев сборников стихов не издали, поэтому для анализа берется все их совокупное творчество, имеющееся в наличии благодаря публикациям исследователей русского зарубежья (О. Бакич, Е. Витковского, В. Крейда), а также архивным разысканиям авторов монографии.

Необходимо подчеркнуть, что факт особого дарования Валерия Перелешина и его выделенности в контексте «харбинской ноты» не подвергается сомнению, однако творчество поэта в исследуемый период (1925-1936) развивается в индивидуальных координатах, а масштаб и объем наследия требуют отдельного разговора. В настоящее время совместную работу в этом направлении осуществляют проф. В.В. Агеносов и проф. Инна Ли, а канадская исследовательница О. Бакич подготовила почти 400-страничную монографию, целиком посвященную В. Перелешину.

¹ Дарвин М.Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы: В 4 т. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 467-516.

² «Поэтический контекст – понятие растяжимое: от фразы, от непосредственно данной ритмико-синтаксической единицы он восходит к произведению, циклу, творчеству писателя, наконец, к литературным направлениям, стилям. В разные эпохи, в разных индивидуальных системах доминируют контексты того или иного охвата» // Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 496.

И последнее. Из уст некоторых исследователей русского зарубежья не прекращает звучать суждение о том, что литература дальневосточных авторов рассматривается сегодня «некритично», что многие ученые незаслуженно «прославляют» поэтов и писателей, не столь уж одаренных (на это указывают, например, О. Бакич, Е. Витковский и др.). В частности, О. Бакич пишет: «У вас в России есть тенденция среди тех, кто пишет о русской поэзии Китая или вообще о литературе в эмиграции, восхвалять этих поэтов до небес, восхищаться ими, а между тем в их произведениях есть много очень слабого, просто неудачного или написанного по случаю, наспех, скажем, для заработка от газеты или журнала»¹. Литературной поденщиной, как известно, «грешили» многие русские писатели XIX-XX вв., начиная от Пушкина. Мы же, в свою очередь, уверены в том, что для формирования мнения о каком-либо художественном явлении необходимо сначала осознать его в целостном виде (речь идет о максимальной реконструкции художественного контекста и введении в научный оборот литературных текстов), затем осуществить его объективный анализ (в нашем случае имеется в виду анализ концептосферы и стихопоэтики), а уже потом оценивать художественные достоинства того или иного автора и его роль в общем развитии литературы.

В настоящее время для большинства филологов лирика и в целом литература русского дальневосточного зарубежья остаются *terra incognita*. Мы берем на себя смелость заполнить данную лакуну в отечественной россике.

¹ Письмо О.М. Бакич А.А. Забияко от 15 октября 2007 г. // Личный архив А.А. Забияко.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Глава 1. Русский Харбин: мифогенное пространство и художественное мифотворчество

*Здесь построим русский город,
Назовем – Харбин...*
(А. Несмелов «Стихи о Харбине»).

*Грустим по Северной Пальмире,
Но грусть о ней не так сильна,
Когда с изгнанием горьким мирит
Руссейший облик Харбина...*
(М. Шмейссер «Грустим по
Северной Пальмире»)

*Когда бы вырос я в Париже, –
Изрек литературовед, –
Я был бы и к Парнасу ближе...*
<...>
*Преславный город, град небесный!
Зачем ты не открылся мне?
Я оказался в Харбине...*
(В. Перелешин «Поэма без предмета»).

Исследователи мифа утверждают, что в XX в. «миф стал одним из центральных понятий социологии и теории культуры»¹. Бурное XX столетие обнаружило тотальное стремление человека к созданию новых мифологий, имеющих как политическую, идеологическую, так и глубоко личностную природу. Уже начало века, ознаменованное катастрофическими социальными потрясениями и кризисными настроениями, рождало страх перед историей и в качестве спасения от этого продуцировало мифологизирование самой истории².

¹ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995. С. 29. В первой половине прошлого столетия была исследована религиозная подоплека мифотворчества (Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1995; К.Г. Юнг о современных мифах: Сб. трудов. М., 1994), социально-идеологическая природа мифа (Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Указ. изд. и др.).

² Забияко А.П. Мифологизирование истории // Культурология. XX век: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. СПб., 1998. С. 54-55.

В русской культуре общемировые тенденции развития общественно-го сознания (кризисные ощущения рубежа веков, трагический опыт Первой мировой войны) были всемерно усугублены революционными событиями, крахом общественно-политической системы и духовных основ российского самосознания. Кроме того, для многих русских утрата былой России обернулась и реальной потерей Родины, вынужденной и добровольной эмиграцией. Оторванные от родной почвы, российские изгнанники нуждались в духовных опорах, способных разрешить их потребность в самопознании, самоопределении в новых географических пределах и в новом социальном статусе. Несмотря на общность горькой изгнаннической судьбы, «русские европейцы» и «русские дальневосточники» попали в совершенно разные геополитические и экономические условия существования в эмиграции. Разнились они и своим социально-культурным уровнем. Однако представителей разных «географических» центров объединял поиск неких оснований, с помощью которых мыслители и художники русского зарубежья пытались построить свои «гуманитарные утопии» (А. Бенуа), по возможности «восстановить» утраченную Россию. Этими точками опоры становятся ремифологические модели сознания. В наиболее отчетливых формах они находят свое выражение в художественном творчестве писателей-эмигрантов.

В.Н. Топоров, изучающий вслед за Р. Бартом природу мифопоэтического уже в русской культуре и литературе, в качестве его первофеномена выделил *пространство*¹. Такой пространственной категорией, способной вызывать мощную мифологическую рецепцию в современном сознании, по мысли ученого, является *город*. Мифологическая рецепция города всегда сопровождается созданием неких текстов, на наш взгляд, обнаруживающих социальную диффузность в массовом и элитарном сознании.

Более ранние подступы к изучению подобной мифологической модели были предприняты еще в 1938 г. французским «сюрреалистом в науке» Роже Кайуа, считавшего, что раз «во многих цивилизациях мифы отвечали важнейшим потребностям человека», то «нелепо предполагать, чтобы они исчезли»². В книге «Миф и человек» этот философ и антрополог проанализировал «современный миф о Париже» как феномен тотальной литературности современного сознания, берущей начало «с тех пор, как все стали читать»³. Данный подход позволил Кайуа предположить, что «есть немалый интерес изучать литературу вне всякой эстетической точки зрения, рассматривая скорее ее роль властного охвата, психологического воздействия на общество, ее мифическую функцию в соотношении с новыми фа-

¹ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 5.

² Кайуа Р. Париж – современный миф // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003. С. 120.

³ Там же. С. 122.

зами в истории идей и с развитием социальной среды»¹. Посылком к исследованию стала мысль о том, что для современного сознания вполне органично «некое представление о **большом городе**, столь сильно действующее на воображение, что практически никогда не становится вопросом о его достоверности, – представление, созданное из разнообразных книжных материалов, но настолько широко распространенное, что ныне оно составляет часть психологической атмосферы коллектива и потому обладает известной принудительной силой»². Р. Кайуа подчеркивал, что образ некоего города в культурном сознании уже содержит черты мифических представлений. Следуя этому тезису, можно предположить, что дальнейшая рецепция этого образа в обыденном, а затем и художественном сознании будет подчинена законам мифологического восприятия.

В истории русской культуры и уже – русской литературы – одним из таких городов стал *русский Харбин*. Дав возможность русским беженцам после революционного апокалипсиса пожить иллюзией о «прежней России» и воплотив в себе на короткое время миф о «золотом веке», русский Харбин исчез. Русского Харбина больше нет, сегодня это – истинно китайский город. Для большинства наших соотечественников русский Харбин – феномен, о котором благодаря официальной истории мы практически ничего не знаем. Специфика «харбинского мифа» состоит в том, что он начал складываться задолго до возникновения института эмиграции. Не случайно сегодня бывший центр восточного зарубежья окрестили «Русской Атлантидой» (Э. Штейн). В отличие от «петербургского текста», который имеет давнюю историю и до сих пор находится в процессе перманентного созидания, «харбинский текст» обладает определенной законченностью. Он создавался в три этапа – в эпоху существования Харбина в качестве русского города (в основном, в художественной литературе и публицистике), затем – в художественной практике харбинских поэтов-эмигрантов и, наконец, в так называемую «постхарбинскую эпоху» (в мемуарах бывших харбинцев [поэтов и не-поэтов], а также в устных повествованиях тех, кто рассказывал о своем харбинском бытии)³. Несмотря на нехудожественный характер некоторых постхарбинских нарративов, они отмечены весьма густым мифопоэтическим слоем, «ностальгией по прошлому», усугубляемой исчезновением русского Харбина⁴.

¹ Кайуа Р. Париж – современный миф... С. 122.

² Там же.

³ Воспоминания Ю. Крузенштерн-Петерец, М. Волина, Е. Рачинской, Н. Резниковой, В. Слободчикова, Л. Хаиндровой, Л. Андерсен, Н. Крук; материалы частной переписки А.А. Забияко с Л.Н. Андерсен, В.А. Слободчиковым; материалы устных бесед авторов с Л.Н. Андерсен, В.А. Слободчиковым, Н.Н. Заикой, Е.П. Таскиной.

⁴ См., например, воспоминания о Харбине в «Бюллетене Игуд Иоцей Син» с характерными названиями, кочующими из номера в номер: «Харбин – город нашей памяти», «Прогулки еврея по китайской тропинке памяти», «Дом, в котором жил Гарри» и т.д. // Бюллетень Игуд Иоцей Син. Тель-Авив – Яффо, 2002-2007.

«Первомодусы» для мифологизирования Харбина создавала пространственная замкнутость города – залог реализации и актуализации мифопоэтического¹. Особое – маргинальное – харбинское пространство становится полем порождения особого харбинского текста. Начнем с мифологического пути осмысления истории возникновения города, построенного в «сказочно-быстрые сроки»². Как всякий «значительный город», Харбин имеет право и на «креативный», и на ономастический миф, которые в данном случае трудно отделить один от другого. Название города до сих пор не поддается точной этимологизации. Одни переводят слово (Ха-эр-бинь) как «высокий берег», другие – как «веселая» или «красивая (хорошая) могила». Третьи вовсе считают перевод бессмысленным. Одна из попыток пролить свет на происхождение слова «Харбин» исходит из монгольского слова «хараба» – «баранья лопатка», так как возвышенность, где впоследствии был разбит Новый город, походила (с высоты птичьего полета) на нее очертаниями. Существует также мнение, что название взято из маньчжурского языка и означает «брод» или «переправа» и т.д. Г.В. Мелихов считает, что производное китайское «Хаэрбинь» произошло от «"русского названия Харбин", которым основатели города, первые русские поселенцы, называли местность, в которой поселились, и город, который они создали. То есть Харбин – слово русское»³.

В китайской историографии, ранее обходившей молчанием как само возникновение города, так и происхождение его названия, буквально в последнее время появилось свое толкование слова «Харбин». Историк Ли Мэн говорит, что еще в 1864 г. в официальном документе «маньчжурское слово "Харбин" упоминается в смысле "узкий остров", находящийся на реке Сунгари, напротив нынешнего Харбина»⁴. Однако многие исследователи сходятся в том, что Харбин – слово не китайское и иероглифы, которыми оно пишется, можно перевести по-разному⁵. Сегодня на языке китайского истеблишмента город представляется «изначально китайским», давшим в свое время убежище «русским эмигрантам»⁶. «Здесь построим русский город, / Назовем – Харбин», – не вдаваясь в этимологические тонкости, поэтически утверждал историю «творения» и «именования» Харбина русскими казаками Арсений Несмелов. Как видно, разночтения в истории возникновения и названия города имеют самую разную природу – от исторической до политической, но, как нам кажется, в основе всех версий лежит ремифологическая установка.

¹ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ... С. 4.

² Таскина Е.П. Неизвестный Харбин. М., 1994. С. 8-10.

³ Мелихов Г.В. Маньчжурия далекая и близкая. М., 1994. С. 66.

⁴ Ли Мэн. Харбин – продукт колониализма // Проблемы Дальнего Востока. 1999. № 1. С. 102.

⁵ Об этом: Аблова Н.Е. КВЖД и российская эмиграция в Китае. М., 2004. С. 59-61.

⁶ Из речи официального представителя администрации провинции Хэйлунцзян на международной конференции «Литература русских эмигрантов в Китае». Харбин, 2002.

С самого начала существования Харбина возник один из его распространенных перифразов – «восточный Петербург»¹. И, действительно, есть основания проецировать миф о Северной Пальмире на харбинскую культуру. С «петербургским мифом» харбинский миф связан феноменологически – как культурная реплика «нерусского города» посреди русских болот, превратившегося в «русский город посреди маньчжурских степей». Как и его северный «собрат», Харбин был построен на болоте и постоянно находился под угрозой наводнения. Если демонический образ Невы организует центральный эсхатологический миф Петербурга («Медный всадник»), то образ «хищной желтоводной реки» задает тон эсхатологическим прозрениям А. Несмелова, а мотив переправы через реку реализует в его творчестве архетипический мотив пути в инобытие (об этом – далее). Кроме того, «руссейший облик Харбина» (К. Батулин) проектировался петербургскими архитекторами, улицы обоих городов даже носили одинаковые названия: Первая Линия, Вторая Линия, Большой проспект, Садовая. «Центральной, – пишет Г.В. Мелихов, – была Военная улица; параллельно шли Ветеринарная, Офицерская, Армейская и Штабная <...> Между Штабной и Охранной улицами находился весьма популярный Городской сад. Между ними пролегли Фуражная, Лагерная, Обозная, Солдатская и многие другие улицы»². Выходит, сам архитектурный и топонимический язык «харбинского текста» создавался под воздействием «петербургского текста».

Конечно, на мифологизаторскую подоплеку топонимического текста наложило отпечаток и собственно-харбинское начало. Интонациями эпической сказительницы сопровождает заочное путешествие по «своему» Харбину чурьевская поэтесса Лидия Хаиндрова: «Вот я иду по главной, Китайской улице, она тянется до самой реки <...>. Город делился на деловую часть, центральную, которая называлась Пристань. Ясно, что она была расположена ближе к реке, и на вторую часть, которая носила название Нового города. <...> На Приistani были любопытные названия улиц, так и веяло от них старой, наивной Россией. Была, например, Пекарная улица, будьте спокойны, что название соответствовало действительности. Скажем, была Тюремная улица, причем в самом центре города. Это так и было на самом деле, – там находилась тюрьма, защищенная высокими стенами и всеми атрибутами этого учреждения. Была Полицейская улица, она оправдывала свое название. На ней находилось полицейское управление. А когда человек начинал чихать, и его спрашивали, где он так простудился, то следовал ответ, что он простудился на Сквозной улице»³. «На нашей мирной Садовой улице, действительно мирной, даже чьи-то коровы про-

¹ Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918-1996). М., 1998. С. 51.

² Мелихов Г.В. Маньчжурия далекая и близкая... С. 74.

³ Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта... С. 205-210.

ходили утром и вечером мимо нашего сада; говорили, что это бывший офицер завел молочную ферму и научил коров поворачиваться и равняться по команде», – словно в сказочном поединке «небылиц в лицах» развивает харбинскую топонимику уже Ларисса Андерсен¹. И, завершая этот буколический экскурс, приведем слова Ю. Крузенштерн-Петерец: «У меня в прошлом – прочный, военный быт, дружная семья. Моя Россия был маленькой – наша Офицерская улица в Харбине, наш полк, офицеры, солдаты. Военная церковь. Стройное "Коль славен" с полкового плаца, нежно разливавшееся над улицей. В далеком маньчжурском прошлом я, сама того не зная, пила живую воду России, и ее хватило на весь мой век»².

В отличие от Петербурга, чье эмоциональное поле восприятия строилось на метафоре «антигуманности», невозможности жить в этом «городе на болоте», «городе на костях», Харбин создает полярное семантическое поле – сказочно-утопического пристанища всех страждущих и нуждающихся. Открытость границ с метрополией и при этом сохранение дореволюционного быта во всех его уже мифологизируемых проявлениях весьма тому способствовало.

Как во всяком «значительном городе», были в Харбине и свои «архитектурные мифологемы», сближающие город как с петербургским, так и с московским культурными текстами. К примеру, Свято-Николаевский собор с золотым крестом, доминирующий над окрестностями города. «Красивая мысль» (Е.Х. Нилус) возведения этого храма должна была, по всей видимости, не только утверждать торжество православной веры, но и символизировать запечатленную в камне русскость. «Православный храм, построенный для русских на китайской земле, в образно-содержательном смысле стал культурным символом Харбина – "восточной Москвы", как его называли, и больше – символом самой России»³. Не случайно в «Плаче по Свято-Николаевскому собору» М. Визи горюет по разрушенному храму как по утраченной русскости, негодует по поводу попрания памяти о Родине и пренебрежения прошлым России.

Памятник святому Николаю на харбинском вокзале, именуемый на пиджине «старика вокзала» – другой архитектурный миф Харбина. «Перед ним при отъезде ставили свечи не только русские, но и китайцы, называвшие его "старика вокзала". Они, нехристиане, защитили образ [речь идет о событиях 1924 г., когда КВЖД была поделена между Советской Россией и Китаем. – *Авт.*]. Обратились к председателю правления, китайцу, с петицией: "Если русским не надо, нам надо. Старик хороший, нельзя убирать". Советская администрация должна была уступить: китайские по-

¹ Андерсен Л. Ларисса вспоминает // Новый журнал. 1995. № 200. С. 317.

² Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1999. № 6. С. 82.

³ Об архитектурной идее Свято-Николаевского собора: Левашко С.С. Русская архитектура в Маньчжурии. Конец XIX – первая половина XX века. Хабаровск, 2003. С. 33, 118.

читатели Угодника могли и на драку пойти»¹. Восприятие Николая Угодника как споспешника добрых начинаний практичными китайцами любопытным образом перекликалось с простонародными воззрениями русских людей. Как подчеркивает Г.В. Мелихов, во время Ледяного похода «заступник за народ и Землю Русскую, Святитель Николай Чудотворец» нашел свое земное воплощение в образе легендарного Понужая, таинственного Помощника². А. Несмелов вплетет мифему Понужая в художественную ткань своей баллады:

Эшелоны, эшелоны, эшелоны –
Далеко по рельсам не уйти!..
Замерзали красные вагоны
По всему сибирскому пути.

В это время он и объявился,
Тихо вышел из таежных недр,
Перед ним богатырем склонился
Даже гордый забайкальский кедр.

<...>

Стар и сед, а силы на медведя
Не уходят из железных рук!..
То идет, то на лошадке едет,
Пар клубится облаком вокруг...

<...>

– Кто ты, дедка? Мы тебя не знаем,
Ты мелькаешь всюду и везде...
– Прозываюсь, парень, Понужаем,
Пособляю русскому в беде³.

Так в пиджинизированном именовании памятника, особом отношении к «старика вокзала» и олитературенном мифе о Понужае нашло реализацию «народное слово» о многонациональном городе и его заступнике, св. Николае, помогающем и русскому, и украинцу, и китайцу, и еврею. Размах культурной жизни города способствовал тому, что позднее в воспоминаниях харбинцев разных вероисповеданий мифологические очертания примут гостиница «Модерн», здания Желсоба, ХСМЛ, старой синагоги и т.д.

¹ Крузенштерн-Петерс Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1998. № 5. С. 26.

² Мелихов Г.В. Белый Харбин: Середина 20-х. М., 2003. С. 180.

³ Несмелов А. Понужай // Несмелов А. Собрание сочинений: В 2 т. Владивосток, 2006. Т. 1. С. 133.

«Петербургский миф» на харбинской почве не ограничился топонимическими аналогиями. Культурно-географическая модель последовательно преломилась в социо-культурную, национально-историческую и, наконец, литературную. Мифопоэтическое восприятие пространственных координат Харбина возникает в сознании харбинцев не сразу, а лишь тогда, когда революционная катастрофа отделила этот город и от метрополии, и от Китая. Волна революции не сразу докатилась до Харбина, долгое время жизнь в нем протекала в привычном русле. В целом Харбин сохранял свой облик добропорядочного провинциального городка. Известный политический деятель Н.В. Устрялов – человек, вовсе не настроенный на «литературную волну» – писал: «Харбин производит впечатление совсем патриархальное. Даже не до-революционный, а прямо довоенный стиль жизни. Что-то совсем старомодное – словно "страна воспоминаний" из "Синей птицы". Повсюду благообразные, степенные лица, благонамеренные взгляды и по-старому пышное, обильное хлебосольство»¹. Возникла особая ситуация *безвременья*: «Время как бы остановилось в Харбине. А мы знаем: это типичный мотив волшебной сказки», – с расстояния прошедших лет реконструирует темпоральные ощущения харбинцев современный исследователь². Правда, идиллическое время «между историей» продолжалось недолго. Характерно, в какую форму облекаются воспоминания об этом: «*однажды*, примерно в 1919 году, коренные харбинцы, проснувшись утром, узнали из газет, что они со своими чадами и домочадцами стали эмигрантами. Это было тяжелое пробуждение. Нужно было с этим примириться» (курсив наш. – *Авт.*)³. Данные формы модальности, выражаемые однотипными словами-операторами, сопровождают харбинский текст на всех этапах его становления и подчеркивают его вневременную, сказочную маргинальность в сознании повествующих (*и был такой случай* – Н. Заика, *как-то* – А. Ачаир, *однажды произошел интересный случай* – Ю. Крузенштерн-Петерец, *как-то раз* – Л. Андерсен, Н. Резникова, В. Слободчиков).

Постепенно город стал наполняться реальными беженцами из России. Саму ситуацию, в которой они оказались в Харбине, можно назвать мифологической: «Положение этого города тогда было двойственно: географически он находился в Китае – и в то же время казался частью России. Ведь здесь давно обосновались россияне, строившие и обслуживавшие КВЖД. Русская колония многократно увеличивалась после Гражданской войны. Институты, издательства, церкви, школы: все это было в эмигрантском Харбине, который жил и функционировал как полноценный русский город. Но только не было в нем ни КГБ, ни Главлита. И вместо революционных лозунгов висели на его магазинах добротные купеческие вывески с привычными "ять"»⁴.

¹ Устрялов Н.В. Иркутск-Харбин // Новости жизни. 1927. Юбилейный номер.

² Линник Ю. Сольвейг... С. 150.

³ Хаиндрова Л.Ю. В Харбине – городе детства // Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта... С. 210.

⁴ Линник Ю. Указ. соч. С. 151.

Своеобразие социокультурной ситуации в Харбине состояло в том, что средние слои бывших российских граждан попали в «почти довоенную» «почти Россию» тогда, когда той – прошлой России – уже не было. По сравнению с западными центрами, где эмигрантам приходилось выживать в тяжелейших условиях, харбинская обстановка была более благоприятной. «Харбин оставался старорежимным русским городом, и о нем можно было сказать "здесь русский дух, здесь Русью пахнет". На Родине же происходило то, чему не было до сих пор примеров в мировой истории <...> А у нас в Харбине жизнь шла спокойно, размеренно, мы увлекались Цицероном и заучивали его речи наизусть...», – спустя годы вспоминала Л. Хаиндрова¹. Испытав поистине эсхатологическое потрясение, утратив семью, дом, Отчизну, пережив ужасы Ледяного похода, новоявленные харбинцы словно вернулись в прошлое и практически оказались в ситуации первотворения, когда могли не только заново «восстановить» былое, но и имели для этого еще лучшие возможности: отсутствие фактической бедности, лояльность со стороны китайских властей, большой приток интеллигентных сил, полных креативной энергии, отсутствие жестких границ с Россией. Впоследствии это дало возможность прийти к мифологическому обобщению о том, что в Харбине «все... было доступно, и все мы говорили по-русски, и все мы были равны. Именно там, в эмиграции, особенно среди молодежи, в гимназиях, на спортплощадках бесклассовое общество получилось само собой» (курсив наш. – *Авт.*)². Подобный устойчивый образ «положительного Харбина», «Харбина-папы»³ сформировался под воздействием «харбинского эффекта» на сознание тех, чья жизнь протекала в этом городе, и тех, кто впервые встречался с ним. Отметим, что и в откровениях известной поэтессы, прозвучавших спустя многие годы, также сильна доля мифологизации харбинской социальной парадигмы, но это – опять-таки продукт художественного сознания⁴.

В своей ремифологической рецепции Харбин более соотносим с мифом «буржуазным», подробно исследованным Р. Кайуа на примере «современного мифа о Париже». Р. Кайуа противопоставляет романтический

¹ Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта... С. 273.

² Андерсен Л. Ларисса вспоминает... С. 319.

³ Янковский В. Харбин-папа // Рубеж. 2006. № 6. С. 367-375.

⁴ Заметим, что мифема «классового равенства» в дальневосточном зарубежье оценивается неоднозначно. Логичным представляется суждение: «Если поначалу укорененность в истории покинутого Отечества "возблагодарялась" сочувственным и понимающим отношением окружающих, то затем открылась во всей своей наготе немудреная истина: эмиграция – совсем не целостное явление, организованное по принципу духовной и практической поруки, она несет в себе те же болезни, что и оставленная страна. Здесь тоже по традиции не складываются отношения между мещанством и крестьянами, столь же сильно напряжение между дворянами и буржуазией» (Ястребов А.Л. Свое и чужое: философско-социологическая реконструкция сценария культурной ассимиляции) // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Вып. 7. Благовещенск, 2006. С. 285-298.

миф ухода от действительности более позднему, императивному (буржуазному) мифу, по природе своей побуждающему к поступку. Причинами рождения «парижского мифа» в современном сознании Р. Кайуа считает произошедшие в 1840 г. «значительные перемены во внешнем мире, прежде всего в облике города», когда изменилась социально-экономическая среда и «социально-демографический субстрат» (рост крупной промышленности, возникновение буржуазии и пролетариата). Это привело к одновременному зарождению нового, отчетливо мифического представления о городе, повлекшего за собой «эволюцию литературного героя и суровый пересмотр романтических ценностей»¹.

Типологически сходную модель, но с обратным вектором, мы можем наблюдать и в развитии харбинской мифологии. Вспомним, как возникает город. В Харбине (как части постреволюционного пространства) меняется социально-экономическая парадигма, но, наоборот, она знаменуется формированием бесклассового общества, где все получают относительно равные права. Как ни странно, подобная ситуация вновь вызывает потребность в создании «новой аристократии» (Ш. Бодлер), стремящейся к завоеванию общества, осуществляемом благодаря некоему природному дару и божественному дарованию, «которых не дадут ни труд, ни деньги»².

Но процесс реставрационных социально-культурных изменений в Харбине сопровождают не только буржуазные интенции. Механизм «включения» ремифологического мышления в сознании харбинских сочинителей свидетельствует «об удивительной власти литературы», когда воображение в целом как бы отказывается оставаться в своем автономном мире и пытается осуществить «преображение внешней жизни в легенду»³.

В исследовательской парадигме художественного сознания русских эмигрантов в целом был и остается весьма актуальным «петербургский текст», замешанный на петербургской *литературной* мифологии⁴. В мифологичности этого текста на первое место выдвигается как раз роль русской литературы, генерирующей мифопоэтическое восприятие реального географического, топонимического и антропонимического пространства: «В его синтетически-усиленной симфонии легко распознаются его лейтмотивы и возникают тени Петра, Павла и Александра I, святых подвижников, великих писателей и людей искусства, мысли, науки и – увы – злоде-

¹ Кайуа Р. Париж – современный миф... С. 131.

² Там же. С. 126-127.

³ Там же. С. 130.

⁴ Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст литературы» (Введение в тему) // Миф. Ритуал. Символ. Образ... С. 259-368. Подробнее о «петербургском мифе»: Долгополов Л. Миф о Петербурге и его преобразование в начале века // Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л., 1977. С. 158-204.

ев, негодяев, бесов. По всему пространству этого текста бродят тени Германна и Пиковой Дамы, Медного Всадника и бедного Евгения, Акакия Акакиевича и капитана Копейкина, Макара Девушкина и Голядкина, Прохарчина и Раскольникова, Маракулина и Дудкина, Парнока и неизвестного поэта, и многих других. По малому, иногда почти тайному знаку нам ясно – *Какой-то город, явный с первых строк, / Растет и отдается в каждом слогe, и ясно, какой именно*¹.

Литературные эпохи, вдохновлявшие культурных деятелей эмиграции в целом, были по преимуществу «петербургскими». Не удивительно, что именно «петербургский текст» лег в основу моделирования своего нового духовного бытия эмигрантами европейского зарубежья. Герои «кофейного сообщества» испытывают особую тоску по устойчивым сценариям поведения, принятым в «литературном Петербурге»². Мифология «русского Монпарнаса» строится не на тоске по реальному прошлому, а «по должествующему быть, легендарному, мифологическому, недостижимому»³. Культура эпохи «серебряного века», впитавшая идеи Вагнера и Ницше, как известно, сама была пронизана духом ремифологизации. Русский символизм в лице А. Блока, Вяч. Иванова и других проявил к мифам поистине апологетическое отношение. В первую очередь это было связано с индивидуальным психоэмоциональным складом отдельных поэтических натур (например, склонностью А. Блока и А. Белого к жизнетворчеству). Кроме того, выражало коренные тенденции модернистской культуры – с ее симпатиями к интуитивизму и мистицизму, тягой к устойчивым религиозным формам и экстатическим откровениям, уходу от острых проблем общественной жизни в фантастику и глубины подсознания⁴.

Г. Адамович, вспоминая о своих беседах с А. Штейгером, пишет: «Утонченный, трагически-беспечный, обреченный, богемно-литературный Петербург последних предреволюционных лет представлялся ему чем-то вроде потерянного рая, и не раз он вздыхал, что поздно родился. Уступая его просьбам, я припоминал мелочи, далекие мимолетные встречи, обрывки чужих речей. Он слушал жадно и все переспрашивал»⁵. По воспоминаниям В. Варшавского, реконструирующего феномен «парижской школы», «"молодых" парижан влекло к "петербургским поэтам" чувство, что это совсем особенные люди, еще заставшие то легендарное время, когда возвращались на землю последние из "отважных и гениальных аэронавтов"».

¹ Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст литературы»... С. 319.

² Каспэ И. Незамеченное поколение русской литературы... С. 97-98.

³ Там же. С. 98.

⁴ Мелетинский Е.М. Мифологические теории XX в. на Западе // Культурология. XX век: Энциклопедия. Т. 2. С. 55-60.

⁵ Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 102.

Желание дослушать в пустыне эмигрантского одиночества повесть об этом великом и безумном полете и породило "парижскую школу"»¹. Правда, моделирование эмигрантского бытия по типу «петербургского мифа» русской литературы импонировало не всем русским парижанам. К примеру, москвичка З. Шаховская иронизировала: «Этот Петербург-Петроград накануне своего умирания казался мне искусственным насаждением на почве монпарнассских кафе. Кроме "властителей дум" молодого поколения, петербуржцев среди них не было, больше было уроженцев юго-западного края, и ностальгия их по столице русской империи казалась мне неудачным шаржем, ... чем-то искусственным и неоправданным»². Любопытно, что, заимствуя «петербургскую» модель литературного поведения, русские парижане отвергали при этом «формальные эксперименты», «словесные орнаменты» – все те способы письма, вокруг которых складывалась общность петербургских литераторов³.

Подобную экстраполяцию «петербургского мифа» и, соответственно, «петербургского текста» на эмигрантскую жизнь можно объяснить подсудным желанием русских изгнанников спастись от разрушительного начала, привнесенного в жизнь революцией, их страхом перед историей. Ведь «мифопоэтическое являет себя как творческое начало эктропической направленности, как противовес угрозе энтропического погружения в бессловесность, немоту, хаос»⁴. Не случайно в изданной в 1936 г. антологии русской зарубежной поэзии «Якорь» П. Бицилли, наряду с Артуром Рембо, явственно слышал звучание голосов представителей «серебряного века»: «Вся поэзия покойного Поплавского – органическое сочетание Анненского и Рембо, как поэзия Г. Иванова – Анненского и Блока. <...> В скольких стихотворениях, помещенных в антологию, встречаем мы "снег" Блока, "паровозы" Анненского, "корабли" Рембо!»⁵.

Подмеченное критиком сопряжение знаковых для «серебряного века» имен русских и французского авторов довольно симптоматично. Оно отражает соединение в сознании поэтов-эмигрантов двух литературных мифов – не только петербургского, но и парижского, вернее, специфической версии «русского мифа о Париже». Корень этого мифа лежит в западноевропейском «парижском мифе», основанном на «неистовом романтизме 1830-х годов» и исследованном Р. Кайуа. Но это как раз тот вариант «мифа побега от реальности», питаемый утопическим мифотворчеством и визионерством, которому Р. Кайуа противопоставил «миф деятельный».

¹ Варшавский В. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 176.

² Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 144.

³ Каспэ И. Незамеченное поколение русской литературы... С. 97-98.

⁴ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ... С. 5.

⁵ Бицилли П. Якорь. Антология зарубежной поэзии / Сост. Г.В. Адамович и М.Л. Кантор. Париж, 1936 // Меч. 1936. № 4. С. 6.

Известный русский культурно-географический миф о «пространстве романтического побега», в котором Париж именовался «Меккой правоверных», а Франция – «таинственным пределом мечтаний и надежд»¹, имеет на русской почве давнюю традицию, породившую романтический императив многих поколений интеллигенции, формульно закреплённый: «увидеть Париж и умереть».

В неоромантической культуре русского модернизма Париж ассоциировался с родиной Рембо, Верлена, Бодлера, немало преуспевших в развитии этого европейского мифа. В ауре «одержимости» Парижем сформировалось и пришедшее на смену символистам постсимволистское поколение русских поэтов, многие из которых затем оказались в мечтаемом Париже в положении изгоев. «Как долго, годами, десятилетиями, обольщались мы насчет Европы! В Европу, на Запад, нас несло почти что на крыльях любви...»², – с горечью напишет об этом в своем итоговом сборнике (1967) русский парижанин Г. Адамович, вспоминая, как он, молодой поэт, вместе с такими же, как он, мечтателями с надеждой устремился в страну святынь чудес, на Запад, в Париж – таинственный, волнующий, притягивающий³. Конечно, сам отъезд, как и ожидание *чудесного*, был обусловлен ситуацией в послереволюционной России, когда из страны уезжали ученые, писатели, поэты, попавшие под угрозу неминуемой расправы. Прозрение наступало постепенно, для этого понадобились годы. А поначалу даже возникновение новых поэтических имен в эмигрантской среде Парижа соотносилось с иерархией французской литературы. Так, юный Б. Поплавский воспринимался в среде русских изгнанников как «новый Рембо». В. Варшавский писал: «Поплавского и вправду легко себе представить сидящим в кафе за одним столиком с Рембо и Верленом. Они бы приняли его за своего. Так, может быть, и будет в раю»⁴. Но тот же Варшавский подчеркивал художественную надуманность образа Поплавского, его «вырванность» из контекста реальной жизни: «Он был, прежде всего, поэт эмигрантский, не парижский, а русско-монпарнасский. Когда он говорит "не Россия и не Франция, а Париж", нужно помнить, что его Париж – это Монпарнас, "где человек другой, чем повсюду... вырванный из земли, как мандрагора"»⁵. Углубляющийся отрыв «столицы» от «провинции» происходил, по его меткому наблюдению, «в силу потери "парижанами" чувства реальности, в силу того, что они Париж склонны принимать за весь мир»⁶.

¹ Щукин В.Г. Запад как пространство «романтического побега» (замогильные записки Владимира С. Печерина) // Из истории русской культуры. Т. 5. М., 1996. С. 589-610.

² Адамович Г. Комментарии. Вашингтон, 1967. С. 5-6.

³ Поэты русского зарубежья – соотечественникам // Человек. 1992. № 6. С. 181-185.

⁴ Варшавский В. Незамеченное покровение // Цит. по: Русский Париж. М., 1998. С. 195.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

Итак, литературные модели «петербургского мифа» и «русского парижского мифа» стали «перво-матрицей» ремифологических интенций в русском литературном зарубежье. Думается, что и в Харбине, воссоздавшем в миниатюре по образцу и подобию модель ушедшей России, во-первых, сформировались все условия для того, чтобы заново «проиграть» сценарий недавней литературной эпохи, возвращенной в Петербурге. Для харбинских сочинителей это было тем более актуально, что, находясь в относительной изоляции от своих парижских собратьев, они во многом развивались собственными силами. В то время как первое поколение западной эмиграции задавалось мучительными вопросами самопознания и осознания своей исторической миссии в философских трудах¹, публицистике, харбинские изгнанники на первых порах использовали практическую возможность воссоздать по дореволюционным образцам русскую культурную среду. Новоявленная харбинская интеллигенция, будучи до революции объективно отстраненной в силу своего социального происхождения либо географической удаленности от столичных центров, от эстетических исканий «серебряного века», испытывала мифологизаторское отношение к эпохе русского модернизма. Она с радостью неопита открывала для себя поэзию А. Блока, А. Белого, А. Ахматовой, в меру возможностей постигая и зачастую впервые переживая изыски салонной культуры:

Россия. Петербург. Нева.

Как не зови их, смысл все тот же.

Душа забудет все слова,

Но этих позабыть не сможет.

(С. Сергин «Заветные слова», 1935)².

Так писал поэт, никогда не бывавший в Петербурге, не выезжавший никуда за пределы Харбина. В то время как русский Париж декларативно обозначил свою дистанцированность от культуры «серебряного века», обвинив Блока и его последователей в скифстве и разрушительной азиатщине³, дальневосточные беженцы именно в литературе той поры искали свою духовную опору. Так, в интеллигентской среде Харбина просыпается настоящая «жадность к поэзии» (В. Слободчиков), жажда творчества. Писать начинают все – не только представители дворянского сословия, но и бывшие военные, их жены и дети, домохозяйки, железнодорожные служащие, дети железнодорожников, танцовщицы, чиновники, журналисты, архитек-

¹ Например: Степун Ф.А. Мысли о России // Современные записки. Париж. 1923. № 17; Ильин И.А. Путь к очевидности. М., 1993; Федотов Г. Зачем мы здесь? // Современные записки. Париж. 1935. № 8; Адамович Г. Вклад русской эмиграции в мировую культуру. Париж, 1961 и др.

² Русская поэзия Китая... С. 485.

³ Адамович Г. Александр Блок // Адамович А. Одиночество и свобода... С. 287-297.

торы и т.д. В процессе реконструкции харбинской литературной жизни и исследования художественных произведений нас будет интересовать, помимо географического и топонимического уровней, собственно антропони-мический уровень создания «харбинского текста». В мифопоэтической утопии литературного Харбина, невероятными темпами проживающего свою историю, сходятся и ожидание «легендарного Героя»¹, и потребность в романтизации жизни, мифологизации и сакрализации недавнего прошлого, и жажда мифологизации бытия русского человека в инокультурном окружении.

Но в Харбине, наиболее удаленном от Парижа по сравнению с другими эмигрантскими центрами, создавалась и эмигрантская мифология уже «русского Парижа». Он воспринимался харбинцами – в противоположность «провинциальному» Харбину – как столичная антитеза, как идеализированное царство «высокой» литературы и «высоких» литературных отношений, тем более, что туда отправился весь цвет российской интеллигенции. Достаточно прочесть воспоминания В. Перелешина: «Нам казалось..., что парижские поэты – сплоченная группа, что все они пишут в одном тоне (и как прекрасно!), что Ладинский в отличных отношениях с Цветаевой, Адамович запросто бывает у Ходасевича, Поплавский на "ты" с Георгием Ивановым и что "телесная" Екатерина Бакунина кормит пельменями Эйслера и обожаемого (нами) Анатолия Штейгера:

Синеватое облако,
И еще облака...

И это было бесподобно. Лучше и Ахматовой, и Гумилева, и Блока»².

Мифологизированный образ Парижа вырисовывается в письме В. Янковской, хотя и не проживающей в Харбине, но близкой по духу харбинцам, к М. Кантору: «Слово "Париж" звучит в Корее далеким и почти нереальным. Боюсь, что в этом Париже такими же покажутся Вам и мои дальневосточные стихи... Но мне так хочется попасть на Запад!»³

Надо сказать, что и первые заседания будущей «Чураевки» проходили под названием «Вечера под Зеленой лампой» – в полном соответствии с парижскими «вечерами» в доме Мережковских:

В Париже группировки, кланы,
Литературные кружки:
Подружки млеют и дружки,
Взаимным восхищеньем пьяны.

¹ Кайуа Р. Незамеченное поколение русской литературы... С. 123.

² Перелешин В. Два полустанка (фрагменты)... С. 115.

³ Письмо В. Янковской М. Кантору от 7 октября 1934 г. // Якорь. Указ. изд. С. 352.

Там видятся большие планы,
Там анемичные стишки
О счастья, остром до тоски,
Превознесут терапианы.
Там не запьешь, не захандришь:
Рукой Бакуниной телесной
От сплина вылечит Париж¹.

В художественном сознании харбинцев возникает своеобразный угол преломления универсальных основ мифологического осмысления города. Его определяют отношение к литературным авторитетам, личные мифологии харбинских поэтов, их лирика, обусловленная этим мифогенезом, мифопоэтика псевдонимов, истории взаимоотношений поэтов, пропущенные уже сквозь мемуарную мифологию.

Мы не можем говорить о неких целостных моделях, по которым харбинцы реализовывали свои ремифологические интенции, их и не могло быть. Однако Арсений Несмелов, например, обнаружил в себе дар художественной прогностики. Надо заметить, в его поэтической «версии» реализовались не только «креативный» («Стихи о Харбине»), но и «эсхатологический» мифы («Пять рукопожатий», «Эпитафия») русского Харбина. Любопытно, как в этих стихах полярные мифологические конструкции «взаимоориентировались», обнаруживая общий корень своего возникновения, как и в случае с «петербургским текстом» в творчестве русских писателей². В развитии этой мифологической парадигмы немалую роль сыграл опыт *личной мифологии* некоторых поэтов. Так, пророческие интенции Несмелова были тесно взаимосвязаны с его «оборотнической мифологией». Конечно, речь не идет о том, что Несмелов потому пророчествовал, что создавал личную мифологию, в которой его герой – это «погибший воин-оборотень, ставший поэтом-ясновидцем». Скорее, можно предположить, что эти архетипические формы сознания интуитивно соседствовали в поэтическом мышлении.

Аналогичный процесс мы наблюдаем в лирике Николая Щеголева. Ощущая раздвоенность своего лирического «я», этот поэт тщательно выстраивал поэтический пандемониум художественного мира. В inferнальной двойственности его лирического героя мы можем распознать проявление блоковского житнетворческого «гена» («Боюсь души своей двуликой» – А. Блок). Его же можно ощутить, к примеру, и в сценарии поэтической судьбы Георгия Гранина. Отчасти этот житнетворческий посыл отразился и в личной мифологии Лариссы Андерсен, повлекшей мифогенез целой

¹ Перелешин В. Поэма без предмета. Холиок, 1989. С. 47.

² Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы»... С. 275.

группы харбинских поэтов. Георгий Гранин развивал в лирике миф о Лариссе-Сольвейг-Джиоконде-Лигейе и собственный ономастический миф, приведший, в конце концов, его к самоубийству. Николай Петерек в одноименный миф под названием «Ларисса» включил свое личное отношение к реальному сопернику – Гранину, что, в свою очередь, превратилось в архетипический сюжет двойничества, реализуемый уже в новой художественной системе. Данная ситуация вполне соотносима с мифологизацией «аргонавтами» образа Л.Д. Менделеевой.

В данном контексте не удивительно, что личность Н. Петереца, пытавшегося всячески развенчать житнетворческие потуги Ачаира и Гранина, сама обрела мифологические очертания в чурьевской среде. Подчеркивая свою «инаковость» среди чурьевских поэтов с «заурядным прошлым», Петерек, например, распространил миф о том, что родился в Риме (как тут не вспомнить мистификации модерниста Вс. Иванова). «Появился он в Харбине как-то неожиданно, и никто толком не знал, откуда. Никто не встречал его родителей, не знал его биографии», – в духе автора «миргородских повестей» начинает свой рассказ о Петереце М. Волин. Мифологической интерпретации достоин и облик поэта (лохматый, с длинными, закручивающимися ногтями). Внешность Петереца стала чурьевской легендой (Ю. Крузенштерн-Петерек даже оправила один такой ноготь в перстень – на память об умершем супруге). «Вампиряка», – прозвище, данное Петерецу В. Янковской, по мысли Волина, «удивительно подходило к его внутреннему и внешнему облику. Как у знаменитого вампира Дракулы, при бледном лице он имел неестественно красные губы, которые часто и быстро облизывал»¹. Думаем, что в описании «вампирических черт» Петереца сказалось влияние и А.К. Толстого, автора знаменитого «Упыря». Даже после своей смерти Петерек продолжал навевать на своих друзей «мистический восторг». М. Коростовец вспоминала: «Самое яркое, что у меня осталось от наших собраний, это – помните? – первая пятница после смерти Николая Петереца, когда мы втроем – Ларисса, Вы и я – накрывали на стол и без сговора поставили лишний прибор "для Коли", и в этот момент в окно раздался стук ногтей (помните, у него были длинные холеные ногти?), и Ларисса сказала – это он! Вы пошли и "открыли ему дверь". А, кажется, я сказала громко: "Коля, если это Вы, подайте знак!" И электрическая лампочка потухла и вспыхнула, потухла и вспыхнула. Я всегда привожу этот факт, как доказательство жизни по ту сторону...»².

По наблюдению В.Н. Топорова, между художественно-литературными текстами и создаваемыми в них мифопоэтическими модулями существуют взаимообразные отношения: «тексты выступают в "пас-

¹ Волин М. Гибель Молодой Чураевки... С. 226.

² Цит. по: Бакич О. Остров среди бушующего моря... С.178.

сивной" функции источников, по которым можно судить о присутствии в них этих модусов, но эти же тексты способны выступать и в "активной" функции, и тогда они сами формируют и "разыгрывают" мифологическое и символическое и открывают архетипическому путь из темных глубин подсознания к свету сознания»¹.

Любопытным примером полуигрового сценария личной мифологии является рокировка лирическими откровениями в «Рубеже» супругов-поэтов В. Слободчикова и О. Тельтофт. В них лирический герой поэта предстает восторженным пажом неприступной дамы, а лирическая героиня поэтессы – страстной, мятущейся натурой, не желающей мириться с платоническими увещаниями своего менестреля.

Отдельной страницей истории харбинской культуры является тот мифогенез, что творится жителями этого уникального города, в первую очередь – поэтами, оставшимися после гибели «русской Атлантиды» и рассеявшимися по разным странам и континентам. В их мемуарах до сих пор мифологически неясной представляется история расцвета знаменитой «Чураевки» и ее распада². Каждое новое воспоминание чураевцев возникает как отклик на предыдущее и содержит совершенно противоречивую, а порой – неправдоподобную интерпретацию³. «История объединения, старательно запутанная мемуаристами», – такими словами сегодня определяют исследователи русского зарубежья «дело о «чураевском питомнике»»⁴.

Но, суммируя все факты и настроения тех лет, запечатленные в мемуарах Ю. Крузенштерн-Петерец, М. Волина, В. Перелешина, В. Слободчикова, с точки зрения *мифологической сюжетики* можно интерпретировать даже характер взаимоотношений поэтов в чураевском кругу. Так, рассказы о возникновении «Чураевки» и ее распаде вполне укладываются в схему изоморфных друг другу мифов творения и эсхатологического мифа, истории посвящения в поэты молодой харбинской поросли перекликаются с ситуацией «космизации» личности, то есть ее инициации. Деятельность Алексея Ачаира воспроизводит архетипическую модель роли первопредка – культурного героя, что вполне отвечало его собственным духовным установкам. Борьба двух поколений чураевских поэтов неотделима и от мифа о единоборстве с первопредком (А. Ачаир, А. Несмелов – Н. Петерец, Н. Щеголев, В. Перелешин), и от органичной для этого сюжета

¹ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ... С. 4.

² Крузенштерн-Петерец Ю. Чураевский питомник; Волин М. Гибель Молодой Чураевки.

³ Попытка по возможности объективно реконструировать историю «Чураевки» предпринята в работе: Забияко А.А. «Дело о «Чураевском питомнике» (новые штрихи к известной истории харбинского поэтического объединения) // Проблемы Дальнего Востока. 2006. № 6. С. 170-186.

⁴ Устинов А. «Надежды символ»: Антология «Якорь» как итог поэзии русской эмиграции // Якорь. Указ. изд. С. 334-385.

деятельности чураевского «трикстера» Николая Петереца, изводящего Ачаира и Гранина своими желчными эпиграммами, «присяжного шута» Мурочки Лапикена, устраивающего театрализованные пародии на Ачаира и Гранина и организующего поэтические мистификации. Деятельность этих «антигероев» и попавших в сферу их притяжения остальных молодых людей спровоцировали конец «Чураевки» и появление параллельного ей «Круга поэтов», что, в свою очередь, отвечает мифологической циклизации времени. В подобном «эсхатологическом» контексте гибель юного Гранина, ставшая поводом для закрытия «Чураевки», вполне соотносима с трагической гибелью невинного молодого бога, влекущей за собою конец мира (сюжет Локки и Бальдра) – именно после его самоубийства с загадочной подоплекой и происходит фактическое закрытие «Чураевки».

Безусловно, подобный «мифопоэтический» подход к реальной истории чреват редуccionизмом и столь соблазнительной абсолютизацией «литературности» жизни. Однако даже самые «объективные» чураевцы, старающиеся не включаться в сложные перипетии личных отношений (например, В. Слободчиков), не могли избежать этого мифологизаторского соблазна¹. Что уж тут говорить о харбинской мифологии, творимой в мемуарах В. Перелешина (стихотворные «Поэма без предмета» и прозаические «Два полустанка», поэма «Ариель»). Любопытно, что художественное наитие привело Перелешина к концептуально глубоким умозаключениям о самом феномене харбинской жизни, чреватой мифогенезом: «Не находя себе места, одни травились, другие нюхали кокаин, третьи создавали из самих себя миф»². Но этот посыл сопровождает, как ни странно, его же

¹ Так, в отзыве на книгу А.А. Забияко «Тропа судьбы Алексея Ачаира» В.А. Слободчиков неожиданно решил изменить и дополнить свои предыдущие воспоминания о «Чураевке» (Русский Харбин. М., 1998): «Я хочу рассмотреть особо то, что касается Чураевки. Создание Петереца и его сподвижницы Юстины, то, что они называют "Кругом поэтов", было их фантазией, направленной исключительно против Ачаира. <...> Ачаир, действительно, не хотел признавать Круг поэтов, потому что он знал, что никакого "Круга" не существует, а он является попыткой двух проходимцев больно ударить по нему. Крузенштерн, создавая вместе со своим любовником "Круг поэтов", активно рекламировала эту выдумку в харбинских газетах и журналах. Ее статьи о "Круге поэтов" до сих пор ошибочно принимаются за отклик современницы. О выдумке Петереца я считаю необходимым сделать некоторые пояснения: чтобы придать солидность своей выдумке, Петерец ввел в заблуждение Щеголева, который, однако, довольно быстро понял, что "Круг" – это удар по Ачаиру, с которым у него были дружеские отношения, и объявил о выходе из "Круга". Петерец дал нескольким чураевцам подписать "декларацию" "псевдо-Круга", и некоторые попались на эту уловку, но скоро отказались от своей подписи. Вы ссылаетесь на Крузенштерн и пишете о расколе Чураевки, вызванном якобы Кругом поэтов. В это время я активно работал в Чураевке и должен твердо сказать, что никакого раскола Чураевки не было: чураевская студия продолжала налаженную работу, поэты продолжали собираться по пятницам и вели работу, как и прежде, а в "Круге поэтов" не было главного – поэтов. "Круг" ни разу не собирался, так как собираться было некому» // Берега. 2007. № 8. С. 56-58.

² Цит. по: Якорь. Указ. изд. С. 304.

собственное «мифологическое вранье» о В. Янковской и ее «несуществующем месте» в харбинской литературе. Не случайно воспоминания Перелешина, в отдельных местах попросту одиозные, были иронически определены Э. Штейном как «китайские тени»: «Перелешин писал "Два полустанка" не "по записям"», а "по памяти", которая, как известно, несовершенна. Перелешину повезло: он пережил целую эпоху, но это не удержало его от злопыхательства, зависти, даже через десятилетия, к более одаренным, чем он. Отрицательные эмоции Перелешина привели к искажению действительных фактов и неверным литературным оценкам, к умолчаниям и умышленным подтасовкам»¹.

Но дело не только в том, что Перелешин писал свою историю «не по записям, а по памяти» – любые мемуары грешат «додумыванием». Причина «неполной» достоверности перелешинских воспоминаний – в той же мифопоэтической установке автора, «достраивающего» свой образ до искомого статуса «культурного героя». Можно отдельно остановиться на ремифологической подоплеке его религиозных исканий, в результате чего определенное время он носил схиму и именовал себя «монахом Германом». Признавая важность для духовного становления поэта конфликта духовного и телесного начал, приведшего к постригу, нельзя не отметить и элемент личной мифологии во всей этой истории. Не случайно Несмелов делился с Л. Хаиндровой своими впечатлениями о Перелешине тех лет в довольно однозначном ключе: «Кто-то распространяет слух, что Перелешин, якобы, "выправил" всю вашу книгу. Боюсь, что эта гадкая глупость расходитя по бабьим и секретарским мозгам *не без участия самого монаха*» (курсив наш. – Авт.)². И в следующем письме: «...все-таки Герман мне не нравится: он душевно сух и с гордыней. А это признак не большого ума. Есть "умик" – без сердца ума быть не может, ибо Бог – а значит и Ум – любовь»³.

Как ни парадоксально, но, признавая «намеренное искажение» фактов Перелешиним, сегодняшние исследователи охотно на них опираются. Характерный пример – комментарии к переизданию знаменитого «Якоря» и опосредованная ссылка в них на перелешинские слова о «грызне» между харбинскими поэтами⁴. И в этом нет ничего удивительного – мифологизм «харбинского текста» обуславливает данную нераздельность и неслиянность правды и вымысла.

¹ Штейн Э. Китайские тени Валерия Перелешина // Новый журнал. 1991. № 184-185. С. 621.

² Письмо А. Несмелова Л. Хаиндровой от 19 ноября 1938 г. // Солодкая М.Б. «Бессмертна вещая созвучность» (Письма А.И. Несмелова к Л.Ю. Хаиндровой) // Четвертые кубанские литературно-исторические чтения. Краснодар, 2003. С. 41.

³ Письмо А. Несмелова Л. Хаиндровой от 14 июня 1940 г. // Солодкая М.Б. «Бессмертна вещая созвучность»... С. 49.

⁴ Якорь. Указ. изд. С. 303.

Отдельную страницу отечественной харбинистики представляет мифологизация историко-литературных фактов «посвященными» исследователями («псевдо-достоверные комментарии» Е. Витковского, А. Хисамудинова), стремление к сокрытию «сакральных» материалов (текстов, событий) от «профанного» интереса исследователей-неофитов.

Русский Харбин сегодня – уже не просто миф, а миф «в кубе». Трудно не согласиться с суждением: «Пусть жизнь русских харбинцев была совсем не идиллической – речь сейчас о другом: наше восприятие Харбина – издали, со стороны – неизбежно будет идеализированным. И потому мифотворческим! Это закономерно – и это прекрасно, ибо культура не может существовать без мифа – вне мифа»¹. В ремифологической подоплеке восприятия Харбина сошлась история возникновения города, его расцвета как восточного центра русского зарубежья, но самое главное – история литературной деятельности тех художников слова, что объединены общим звучанием «харбинской ноты». Недостаток фактических свидетельств, множество недоговоренностей в личных отношениях, трагически несбывшиеся судьбы, не успевшие расцвести поэтические миры, в конце концов – отсутствие целостного представления о творчестве отдельных поэтов и писателей – не только всемерно мифологизируют харбинскую культуру, но и создают почву и для рождения новых мифов.

¹ Линник Ю. Сольвейг... С. 150. Следует подчеркнуть, что концепция ремифологического подхода к изучению литературы «харбинской ноты» была апробирована нами задолго до знакомства с работой Ю. Линника. С текстом этой статьи удалось познакомиться только в 2003 г.

Глава 2. Социокультурный портрет создателей «харбинской ноты»

*Как чума, тревога бродит –
Гул лихих годин...
Рок черту свою проводит
Близ тебя, Харбин.*

*Взрывы дальние, глухие,
Алый взлет огня –
Вот тебя и нет, Россия, –
Государыня!*

<...>

*Скоро ль канут иль не скоро,
Сумрак наш рассей...
Про запас ты, видно, город
Выстроила сей.*

(А. Несмелов «Стихи о Харбине»).

«Дураков нет. Все в Харбин уехали».
(Из харбинской газеты 1920 г.)¹.

Несмотря на горькую иронию, реплика харбинского фельетониста формульно отражает взгляд эмигрантского сообщества на процесс заполнения культурного пространства в русском зарубежье. Географическая удаленность от европейских «стран рассеяния» изначально предопределила участь русского Харбина. С точки зрения литературной иерархии ему суждено было слыть «провинцией», с надеждой обращающей взоры к эмигрантским «центрам». «Комплекс неполноценности» харбинских авторов питался в первую очередь, тем, что крупные писатели не направили туда свою беженскую стезю: «Литературе на Дальнем Востоке не повезло в том отношении, что все "старшие писатели" эмигрировали на Запад, в Европу, и та литературная жизнь, которая зародилась на Востоке, была предоставлена самой себе. Здесь не оказалось никого из крупных писателей, кто бы мог так или иначе объединить молодежь, влиять на нее, руководить ею», – писал в 1930-е гг. один из критиков². «Судьба нас обделила, – вторя западным и местным критикам, уже спустя годы сетовала Ю. Крузенштерн-Петерец. – К нам на восток попали после революции прекрасные артисты драмы и оперы, художники, музыканты. Мы были

¹ Дионис Евич. Долой футуристов! Да здравствуют дети! // Маньчжурия. 1920. № 23. С. 3.

² И.Ф. Эмигрантские писатели на Дальнем Востоке... С. 323.

избалованы симфонией, камерными концертами, театром, роскошными декорациями, но больших писателей у нас не было. Они ушли на Запад. Контакта с ними не было, молодежи нашей учиться было не у кого»¹.

Складывание русской дальневосточной зарубежной литературы и «харбинской ноты» как ее основной составляющей было напрямую обусловлено процессами социокультурного, экономического и политического развития дальневосточного зарубежья в целом. Сегодняшний взгляд на литературную ситуацию в русском Харбине, лишенный идеологических шор, позволяет обнаружить парадоксальное явление: новоявленные харбинские литераторы-эмигранты оказались в той «особенной ситуации», в которой пребывали и их собратья по перу в метрополии. Ее суть состояла в том, что «постановка (и решение) определенных литературных задач совпала по времени с задачей выработки определенного социального поведения»². Арсений Несмелов так определит значение этого времени для своего поколения:

Хвала тебе, год-витязь, год-наездник,
С тесьмой рубца, упавшей по виску.
Ты выжег в нас столетние болезни:
Покорность, нерешительность, тоску.
(А. Несмелов «Восемнадцатому году»)³.

И будущие писатели метрополии, и те, кто был призван формировать харбинскую литературу, относятся к «одной генерации», которую мы можем определить несмеловской формулой: «дети восемнадцатого года» («Встреча первая»). Заметим: самому Несмелову в этот год исполняется уже 29 лет. Подобная поколенческая самоидентификация уже не мальчишка, но мужа подчеркивает не возрастное, а эпохальное значение актуализируемой им даты. Эта трагическая веха стала решительным поворотом в судьбе многих и многих россиян, весьма разнящихся по возрасту. Только для будущих харбинских писателей и поэтов данная коллизия наполняется иным содержанием: вчера – гражданин России, сегодня – эмигрант; вчера – белый офицер, белоказак, сегодня – писатель; вчера – русская культура, сегодня – Восток, Маньчжурия. Хотя онтологические и идеологические основания формирования литературы «по ту сторону границы и по эту сторону границы» были совершенно полярны, вопрос «как быть писателем?», проблемы «литературного быта»⁴ волновали писателей-харбинцев ничуть не меньше, чем их собратьев в метрополии.

¹ Крузенштерн-Петерс Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1998. № 5. С. 65.

² Чудакова М.О. Опыт историко-социологического анализа художественных текстов // Чудакова М.О. Литература советского прошлого. М., 2001. С. 291.

³ Несмелов А. Собрание сочинений: В 2 т. Указ. изд. Т. 1. С. 97.

⁴ Эйхенбаум Б. Литературный быт // Эйхенбаум Б. Мой современник. Л., 1929. С. 51.

Складывание дальневосточной эмиграции как духовного института началось задолго до эмиграции фактической, достаточно далеко от границ нашего государства¹. Время создания основы дальневосточного зарубежья приходится на 1918 – начало 1923 гг., этот период обозначен несколькими вехами: Омском – «столицей Сибири», затем Владивостоком и, наконец, дорогой в Харбин. Среди тех, кто с армией Колчака, а затем атамана Семенова все дальше и дальше откатывался на восток, было немало одаренных людей. Кто-то уже до Первой мировой попробовал себя в писательском ремесле (А. Несмелов, Вс. Иванов), к кому-то вдохновение стало приходить в период «омского сидения» и дни страшного Ледяного похода (Л. Ещин, А. Ачаир)². Приведем слова Е. Витковского об А. Несмелове, который в Омске «писал стихи и печатал их в местной газете "Наша армия", носившей гордый подзаголовок: "Газета военная, общественная и литературная", подписывая Арс. М-ский <...>. Надо сказать, что почерк поэта к этому времени уже сложился, его главная – военная – тема, немалая пластичность стиха были уже и тогда налицо»³.

Истории было угодно, чтобы в Омске пересеклись пути А. Несмелова и Вс.Н. Иванова, К. Бальмонта и Д. Бурлюка, А. Сорокина и С. Ауслендера, Т. Баженовой и Н.Я. Шестакова. Их общение протекало на литературных вечерах в доме А. Сорокина⁴. Конечно, будущая деятельность литераторов в Харбине не была напрямую обусловлена омской «литературной атмосферой», – к примеру, Вс. Иванов редактировал там антибольшевистскую «Нашу газету», а вот А. Ачаир работал «в качестве извозчика»⁵.

Однако ясно, что это было время самоопределения уже состоявшихся и будущих писателей, находившихся на революционном перепутье. Для кого-то оно стало началом эмигрантского периода творчества, а для кого-то – началом «возвращения» в будущую советскую литературу (например, Н. Шестаков, впоследствии писавший пьесы для детей с социально-политической подоплекой, и С. Ауслендер, которому и спустя полвека припоминали, как он был украшением в свите Адмирала)⁶. Провозгласив императив «прошлого не существует» (Ю. Слезкин), вернувшиеся в Москву писатели были вынуждены переворачивать, а то и уничтожать прошлый литературный опыт.

¹ Якимов С.И. Литература русского зарубежья Дальнего Востока. Хабаровск, 2005. С. 8-18.

² Как подчеркивает С.И. Якимов, «уже в 1918-1919 гг. в Омске начали свое существование многочисленные антибольшевистские издания. Тогда же стали появляться первые документально-художественные и художественно-публицистические исследования происходившего в те годы раскола нации на красных и белых, их непримиримого противостояния. Эти произведения, созданные в Сибири, а потом и на Дальнем Востоке литераторами, непосредственными свидетелями и участниками событий, создавали своеобразную почву, являясь осознанным выражением духовно-нравственных предпосылок последовавшего затем в отечественной культуре явления дальневосточной эмиграции» // Указ. соч. С. 10.

³ Витковский Е. Формула бессмертия // Несмелов А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 10.

⁴ Якимов С.И. Указ. соч. С. 10; Чудакова М.О. Литература советского прошлого... С. 293.

⁵ ГАХК. Ф. 830. Оп. 3. Дело А.А. Грызова. Л. 15.

⁶ Трушкин В. Литературная Сибирь первых лет революции. Иркутск, 1967.

В отличие от своих собратьев будущие основатели «харбинской ноты» собирали и откладывали в творческий багаж свой опыт в долгой и мучительной дороге в изгнание. Впрочем, не странно, что процесс этот вполне определим словами исследовательницы именно «советского прошлого»: «Перед нами – поле пересечения очень разных векторов, незастывшее, еще движущееся, некая плазма, доступная наблюдению»¹.

Исход на восток тех, кто не мог примириться с распространяющейся властью большевиков, начался из Омска уже осенью 1919 года². Впереди многих из них еще ждало испытание страшным Ледяным походом. Вместе с частями Белой армии эти события пережили многие будущие харбинские поэты и писатели: Арсений Несмелов, Алексей Ачаир, Леонид Ещин. «Днем солнце – еще терпимо, к вечеру же поднимался обычный резкий степной ветер. Мороз становился крепче. Зябли лошади, коченели солдаты. Далеко не все имели теплую одежду... Ночлег в теплой избе – редко. Бивак у костра. Отмораживались... Картина, которую все чаще и чаще видят те, кто идет следом: замерзшие люди – то в одиночку, то целыми группами, – крепко уснувшие у потухшего костра... И еще – эпидемия тифа и самоубийств сопровождали собой весь путь отступления белых на восток», – вспоминал о беспримерных лишениях и муках Белой армии один из участников этой кровавой эпопеи И. Серебренников³. Трагические вехи разгрома армии Колчака отразились на художественном становлении поэтов-белопоходников, о чем свидетельствуют «Стихи таежного похода» Л. Ещина, лирика Арсения Несмелова. «Подобной картины Великого Ледяного Похода, пожалуй, ни у кого, кроме Несмелова и Ещина, отыскать не удастся», – считает Е. Витковский⁴.

Следующим этапом духовного формирования дальневосточной эмиграции будущих харбинских писателей «старшего поколения» стал Владивосток, центр тогдашней Дальневосточной республики. Литературная и журналистская деятельность в этом городе кипела. Во Владивостоке, по воспоминаниям А. Несмелова, «выпускались газеты самого разнообразного толка, выходили журналы, сборники, стихотворные книжки, эти поэты приобрели уже достаточно весомый литературный опыт. Особенно активно заявляли о себе литераторы, примкнувшие к футуризму, которые объединились вокруг Н. Асеева, С. Третьякова, Д. Бурлюка. Известный журнал "Творчество" был, в основном, их вотчиной»⁵.

¹ Чудакова М.О. Литература советского прошлого... С. 293.

² Якимова С.И. Литература русского зарубежья Дальнего Востока... С. 8.

³ Серебренников И.И. Великий отход. Харбин, 1933.

⁴ Витковский Е. Спи спокойно, кротчайший Леня! // Ещин Л.Е. Собрание стихотворений. М., 2005. С. 66.

⁵ Лобычев А. Китеж русской поэзии на Востоке // Рубеж. 2003. № 4. С. 367-374.

Добравшийся до Владивостока поручик А. Несмелов увидел в воскресных номерах целую галерею имен: «Асеев, Третьяков, Журин, какая-то Екатерина Грот и много других»¹. Судя по его наблюдениям, «во Владивостоке в то время было около пятидесяти действующих (как вулканы) поэтов». Атмосфера литературного Владивостока была полукарнавальной, сопоставимой с «упоением» «у бездны на краю». Будущий харбинский мэтр вспоминал: «Во Владивостоке существовал литературно-художественный кружок и при нем "Балаганчик" – веселый кабачок, где читали стихи, доклады и прочее. Душой его был С. Третьяков»². Из поэтов он ярко запомнил, «помимо Рябинина, талантливого мальчика-наркомана <...>, чрезвычайно даровитого Венедикта Марта, тоже наркомана и тоже позже уехавшего в СССР, его брата Фаина (*фаин*, китайское слово, обозначающее особое состояние после курения опиума), конечно же, наркомана и вдобавок еще и клептомана...»³. Про увлечение кокаином в тогдашнем Владивостоке Витковский пишет: «им в Приморье баловались в те времена все: у корейцев он стоил гроши, меньше, чем спиртное»⁴. Он считает, что ближе всех к Несмелову стоял в те годы его ровесник – Николай Асеев, «в том же 1921 году во Владивостоке у Асеева вышел сборник "Бомба", – по меньшей мере, пятый в его творчестве, не считая переводных работ, он успел побывать и в разных литературных кланах (в "Центрифуге" вместе с Пастернаком, а также среди кубофутуристов), съездил почитать лекции в Японию, да и во Владивостоке жил с 1917 года. В воспоминаниях Несмелов признается, что Асеев на него повлиял – скорее фактом своего существования, чем стихами. Следы обратного влияния – Несмелова на Асеева – прослеживаются в творчестве Асеева куда чаще, – в той же поэме "Семен Проскаков" (1927), где монолог Колчака кажется просто написанным рукой Несмелова, – но так или иначе контакт этот носил характер эпизодический»⁵. Н. Асееву же принадлежат «владивостокские оценки» потенциала Несмелова: «на страницах редактируемого им "Дальневосточного обозрения" Асеев назвал Несмелова "поседевшим юношей с мучительно расширенными зрачками"; несколько стихотворений Несмелова посвящено Асееву, который часто и охотно его в своей газете печатал. Видимо, все-таки именно Асеев первым обратил внимание на незаурядное дарование Несмелова. В статье "Полузадушенный талант" Асеев отмечал изумительную остроту наблюдательности автора, его "любовь к определению", к "эпитету в отношении вещей" и подводил итог: "У него есть неограниченные данные"»⁶.

¹ Несмелов А. О себе и Владивостоке // Несмелов собрание сочинений. Т. 2. С. 643.

² Там же. С. 648-649.

³ Там же.

⁴ Витковский Е. Спи спокойно, кротчайший Ленька!.. С. 66.

⁵ Витковский Е. Формула бессмертия... С. 14.

⁶ Там же. С. 14-15.

Скорее всего там же Арсений Несмелов познакомился и с Леонидом Ещиным – уже в книге владивостокского периода «Стихи» есть посвященное тому стихотворение «Пираты»¹. Во Владивостоке Л. Ещин занимался тем же, чем и Несмелов, Ачаир, Иванов: «Пошел писать стихи, а точнее – стихотворные фельетоны в газету "Руль". И во все остальные газеты, где можно было заработать иену-другую на самогон, на хлеб, на махорку... что греха таить – на кокаин»². Кстати, первый вышеупомянутый сборник стихов Л. Ещина «Стихи таежного похода», как и у Несмелова, вышел в свет именно во Владивостоке, и в Харбин оба прибыли уже «опытными» поэтами. Думается, что и особый – прозаизированный – стиль несмеловской и ещинской лирики начал складываться не без воздействия их репортерской деятельности. Об этом же свидетельствуют и жанры стихотворений, актуализируемые Несмеловым («*лирический репортаж*» («Истеричка»), «*рассказ в стихах*» («Приключение», «Шутка»), «*конспект поэмы*» («Смерть Гофмана»), и просто «*Рассказ*») и Ещиным («Маята. Эскиз поэмы», «Маята. Фрагмент поэмы», «Сломанный экспромт»). Надо заметить, что владивостокский период еще долго будет всплывать в поэтических произведениях Ещина и Несмелова. Особое место в творчестве последнего займут события пережитой там чумы (антиутопия «Ледяная гибель», стихотворение «Голод», «Тайфун»), но не останется без внимания и репортерская деятельность себя самого и своего приятеля Л. Ещина (неоконченный роман «Продавцы строк», стихотворение «Леонид Ещин» и т.д.).

С Владивостоком связаны судьбы и Сергея Алымова, и того же Всеволода Иванова. В творчестве последнего этот период (1920-1922) занимает особое место. Именно тогда, по утверждению С.И. Якимовой, Иванов заявил о себе в полный голос не только как журналист, но и как публицист, поэт, общественный деятель. Во Владивостоке прошел очередной этап своего становления и Алексей Ачаир – там с февраля по октябрь 1922 г. он был редактором газеты «Последние известия»³. Борис Бета также начал печататься во Владивостоке (газета «Русский край») – там он жил в 1920-1922 гг., там же и дебютировал в коллективном сборнике «Парнас между сопок» (1922)⁴. Кстати, Н. Асеев, по всей видимости, долгое время находился на распутье – куда отправиться: в эмиграцию или вернуться в Москву. В уже упомянутом фельетоне харбинской «Маньчжурии» «Долой футуристов!» цитируется газета «Вперед»: «Харбин, скучный и спекулятивный, обогатился и вскоре еще обогатится новыми культурными силами, приехал поэт В. Март, ожидается поэт Н. Асеев».

¹Об этом: Витковский Е. Спи спокойно, кротчайший Ленка!.. С. 56-76. Судя по стихотворным посвящениям во «владивостокском» сборнике «Стихи», Несмелов поддерживал отношения с Н. Асеевым, Л. Ещиным, Б. Бета.

²Там же. С. 66.

³ГАХК. Фонд 830. Оп. 3. Дело А.А. Грызова. Л. 15.

⁴Русская поэзия Китая... С. 670.

Нельзя не согласиться с А. Лобычевым, видящим значение владивостокского периода для будущих харбинских литераторов в том, что «как раз это первое поколение харбинских поэтов, перекочевавшее из Владивостока в Китай, и принесло с собой не только трагическую память о революционных пепелищах прежней России, но и желание воплотить эту память в стихах... Наконец, бывших владивостокцев объединяло просто преклонение перед русским поэтическим словом. Благо в изначально русском Харбине было, кому это слово и услышать, и подхватить»¹.

Кроме богатых жизненных впечатлений, это время для будущих харбинцев сопоставимо с «ускоренным курсом» литературного обучения. Уровень образованности тех, кому уготовано было судьбой «разбудить поэтическую музу»² Харбина, по сравнению с образованием парижских мэтров зарубежья отличался не в лучшую сторону. К примеру, Алексей Ачаир из-за революции не закончил полный курс Петровско-Разумовской сельскохозяйственной академии, Леонид Ещин также не закончил Московский университет, ушел на Гражданскую³. Арсений Несмелов, по словам Е. Витковского, получил образования «ровно столько, сколько могло оказаться у выпускника Нижегородского Аракчеевского корпуса»⁴, а затем «заканчивал университеты» Первой мировой и Гражданской войн. В общем, это были не те «дворянские мальчишки», о которых писали В. Набоков и Б. Пастернак, объяснявшие «художественную сверхчувствительность» своего поколения «воинствующим влечением» искусства⁵.

Для генерации художников, прошедших путь поражений и потерь Белой армии, переживших Ледяной поход, «воинствующим влечением» стал звук военной трубы и звон шашек. О подобных характерах Несмелов писал в «Рассказе добровольца»: «Российская эмиграция за два десятилетия своего бытия – прошла через много психологических этапов, психологических типов. Но из всех этих типов – один неизменен: тип добровольца, поднявшего оружие против большевиков в 1918 году. Великой бодростью, самоотвержением и верою были заряжены эти люди! С песней шли они в бой, с песней били красных, с песней и погибали сами»⁶.

Следующим немаловажным этапом творческого и человеческого становления будущих харбинских поэтов явилась, на наш взгляд, переправа через границу в Китай. Дорога эта, полная тяжких испытаний, проходила у каждого индивидуально. Так, А. Ачаир попадет в Китай через

¹ Лобычев А. Китеж русской поэзии на Востоке... С. 367-374.

² Крузенштерн-Петерс Ю. Чураевский питомник... С. 65.

³ Русская поэзия Китая... С. 675.

⁴ Витковский Е. Формула бессмертия... С. 22.

⁵ Набоков В. Другие берега; Пастернак Б. Охранная грамота. О закономерностях формирования сверхчувственных интуиций этого поколения: Забияко А.А. Синэстезия: метаморфозы художественной образности. Благовещенск, 2004. С. 78-82.

⁶ Луч Азии. 1937. № 7.

Корею, потайными охотничьими тропами. Переправляясь вместе с отцом, он чуть не умер по дороге¹. «Слабое зрение и слух, контузия, обморожена ступня», – сухо перечислил впоследствии свои военные «трофеи» в анкете БРЭМ бывший полковник Грызов². Возможно, и концептуальная метафора творчества Ачаира – «Тропа судьбы» сложилась не без влияния тех впечатлений, что пережил он вместе со своим отцом в корейской тайге.

Значимость этой биографической вехи прорастет в настоящий мета-сюжет в творчестве Несмелова³. Драматическое осознание момента перехода границы долгое время не оставляло и Вс.Н. Иванова. Не случайно в своих рекомендациях харбинским беллетристам он в качестве альтернативы «мелкотемью» предлагает полный шекспировского драматизма сюжет о переправе через Амур отца с детьми: «Как описал бы он беженца, покидающего свое – свое! – государство, встречающегося с остатками такого же беженца, как и он сам, но задранного тигром. Как описал бы он, как отец, усадив под Благовещенском в лодку двоих ребят, велит девочке играть в куклу, и так они едут мимо пограничного поста, показывают, что катаются. Ребенок играет, ребенок представляется, ребенок боится, и, наконец – лодка поворачивает перпендикулярно к берегу и начинает уходить в противоположную сторону, к заветному Китаю... Девочка с куклой обманула пограничников, девочка с куклой убедила их. Что отец везет детей кататься. И только тогда, когда лодка уже далеко, начинается стрельба, и пуля пробивает фарфоровую, раскрашенную, румяную голову куклы... И девочка плачет, потому что у ней убита кукла, отец крестится, потому что жива девочка...»⁴.

В лирике М. Колосовой сюжет о переходе через Амур перебежчика и его трагической гибели приобретет характер исторической балладной песни с трагедийной одноэпизодностью, героизацией частной судьбы, реалистичностью события:

Голубели Амурские воды.
В этот тихий вечерний час
Он бежал из «страны свободы»,
Чтоб свободно вздохнуть хоть раз!

(«Беглец»)⁵.

¹ Об этом: Забияко А.А. Тропа судьбы Алексея Ачаира. Благовещенск, 2005. С. 7.

² ГАХК. Фонд. 830. Оп.3. Дело Грызова А.А. Л. 14.

³ Об этом: Забияко А.А., Лощилина Ю.М. Автобиографизм как метажанровая основа прозы Арсения Несмелова // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 1. Благовещенск, 2006. С. 81-100.

⁴ Иванов Вс.Н. Об эмигрантской литературе // Гун-Бао. 1929.

⁵ Колосова М. Господи, спаси Россию! Харбин, 1930. С. 15-16.

Перебравшись в Маньчжурию, русские беженцы попадали в своеобразное «государство в государстве». «Это был феномен – оазис русской жизни на китайской земле. Именно существование многотысячной российской колонии, живущей во всех отношениях "по-русски", привлекало сюда с конца 1917 г. беженцев из России»¹. Поэтому после 1917 г. многие стремились «не просто в Маньчжурию, а именно на КВЖД, надеясь найти в Харбине и на линии не только работу и кров, но и привычный русский уклад жизни среди российского же населения»².

Отличительной чертой русского Харбина являлась «двуслойность» происхождения его жителей (Н. Аблова). Основное население города составляли «старожилы» – люди, которые строили Харбин своими руками и те русские, что работали на Китайско-Восточной железной дороге. Накануне 1917 г. в Харбине и КВЖД сложился следующий социальный состав: «гражданское население, занятое торговлей, образованием, здравоохранением и т.п., члены Заамурского округа, вернувшиеся с фронтов Первой мировой войны; семьи казаков, кочевавшие на лето из Забайкалья, и т.п. Это были как раз те слои русского населения в Маньчжурии, которые меньше всего были обеспокоены революционными событиями в России»³. Революция затронула жизнь коренных харбинцев весьма опосредованно⁴.

Люди, изгнанные из России грозными событиями Гражданской войны, составляли второй слой населения. В отличие от Берлина, Парижа и Праги, в Маньчжурию направились в основном далеко не аристократические и не очень богатые люди: средней руки предприниматели, казаки-белопоходники, сибирское офицерство⁵. Представители дворянского сословия составили всего 2,4 %, а примерно 2,5 % обозначили себя как почетные граждане, лица купеческого и духовного сословий⁶.

¹ Аблова Н.Е. КВЖД и российская эмиграция в Китае... С. 122.

² Там же. С. 121.

³ Там же. С. 122-123.

⁴ «Изменялось управление Дороги, Хорвата сменил Остроумов, но поезда ходили исправно, возили грузы и пассажиров, и жалованье служащим выдавалось также... И если бы сказал кто-нибудь, что нужно бросать все и немедленно – пока граница открыта, потому что Дорога с двадцать четвертого года стала советско-китайской, но продолжала также возить и работать, – немедленно забирать семью и перебираться "на ту сторону", иначе он весь род свой обречет на вечную эмиграцию, он [русский харбинец. – Авт.] просто не понял бы» (Кравченко Л. Для дела русского...) // Харбин. Ветка русского дерева. Новосибирск, 1991. С. 83.

⁵ При этом надо отметить почти полное отсутствие в русском Харбине громких аристократических имен царской России («так как эти имена в политической и общественной жизни здешней российской колонии 1920-30-х гг. не встречаются») // Аблова Н.Е. Указ. соч. С. 124.

⁶ Там же. С. 120-138.

Большинство же харбинских беженцев в прошлом состояло на службе в белых армиях¹, «это были люди, почти со школьной скамьи попавшие на фронт первой мировой войны, в течение долгих лет непрерывно воевавшие и не знавшие никакого другого дела и другой обстановки»². Среди них были государственные, политические и общественные деятели (Д.Л. Хорват, Н.Л. Гондатти, Н.В. Устрялов и др.); военные руководители белого движения (Г.М. Семенов, М.К. Дитерихс, Б.В. Анненков и др.); члены военных формирований Г.М. Семенова, И.М. Калмыкова, Р.Ф. Унгерна, В.О. Каппеля и т.п., явившиеся одной из самых больших групп эмигрантов в Китае и ставшие основой для создания многочисленных белых военных организаций...»³. Именно к этой категории беженцев принадлежали и будущие организаторы поэтической среды Харбина, ее мэтры – А. Несмелов, А. Ачаир, Вс.Н. Иванов, Б.Н. Волков, Л. Ещин и др. Из семей военных были Л. Андерсен и Ю. Крузенштерн.

Другую значительную часть харбинцев представляли выходцы из среды дальневосточной интеллигенции (преподавателей, публицистов, чиновников и др.). Среди них многие не имели средств сразу перебраться в Европу и Америку, но обладали большим интеллектуальным потенциалом. Выходит, по своему социальному происхождению харбинский писатель был близок к большинству тех, кто стоял у истоков советской литературы (Э. Багрицкому, М. Светлову, И. Бабелю, М. Зощенко и др.).

Один из первых харбинских эмигрантов, И.И. Серебренников, вспоминал: «Эмиграция принесла с собою в Харбин много интеллигентных сил. Можно сказать, что никогда, за все время своего существования, Харбин не видел у себя такого обилия квалифицированной интеллигенции. Это должно было сказаться позже на культурном развитии города»⁴. Повезло новоявленным харбинцам и в том, что они имели возможность говорить на родном языке. Языковой критерий, будучи «непреходящим и непроизводным», является, по мнению О. Мандельштама, главным для определения «единства литературы данного народа»⁵. Если для западной эмиграции угроза языковой ассимиляции была реальностью и языковой критерий «становится не просто ведущим, но превращается в своеобразный лингвистический и нравственный императив»⁶, то в Харбине складывается иная ситуация. Харбинцы имели возможность говорить на рус-

¹ Ципкин Ю.Н. Социальный состав белой армии на Дальнем Востоке в 1918-1922 гг. // Миграционные процессы в Восточной Азии. Владивосток, 1994. С. 80-81.

² Полевой Е. По ту сторону китайской границы. Белый Харбин. М.-Л., 1930.

³ Аблова Н.Е. КВЖД и российская эмиграция в Китае... С.123-125.

⁴ Серебренников И.И. Мои воспоминания: В 2 т. Т. 2. С. 30.

⁵ Мандельштам О.Э. О природе слова // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 175.

⁶ Калашников С.Б. «Молодая» поэзия // Литература русского зарубежья (1920-1990). М., 2006. С. 323.

ском языке, не стараясь в этом смысле применяться к инокультурной среде¹.

Экономическому и культурному процветанию Харбина весьма способствовала атмосфера национальной и религиозной терпимости, сформировавшаяся еще в те годы, когда представители самых разных народов именовались обобщенно «*русские подданные*» («Маньчжурская газета», 1912 г.). В многонациональной колонии Китая мирно уживались последователи многих конфессий – православия, католичества, лютеранства, иудаизма, ислама. При этом сильно было влияние Японии, не говоря уже о самом Китае с его религиозными воззрениями, своими национальными и государственными праздниками, и о маньчжурском и монгольском влияниях².

Все это не мешало, а сопутствовало «бережению» русскими привычного бытового уклада, оставленного на родине³. В то время как русские эмигранты в Берлине и Париже вынуждены были не только говорить на чужом языке, но и приспосабливаться к условиям европейского уклада жизни, беженцы в Маньчжурии имели возможность вместе с языком воспроизвести «все особенности своих традиций, своего привычного, еще не обезличенного, повседневного быта. Назовем его "мещанским", если хотите, но не будем бояться слов. Разве с детства любимые нами обычаи и формы не скрашивают однообразного чередования ничем не отмеченных будней, разве они не помогают нам поддерживать живую связь с нашим "русским" прошлым, о котором многие из нас не могут забыть, даже прожив долгие годы вдали от родины?»⁴.

На наш взгляд, именно этот, определенный поэтессой как «мещанский» («сочетание провинциального уюта с культурными возможностями» – Л. Андерсен), уклад жизни определит и художественные ориентиры харбинских сочинителей – начиная от их увлечения Северяниным и Вертинским до тематических, жанровых и образных предпочтений. Не случайно в харбинской среде так будут популярны не только лирика С. Алымова – ярого последователя «томного» Северянина, ариетки Вертинского,

¹ Например, будущая поэтесса Е. Рачинская, приехавшая в Харбин с родителями в 1918 г., встретила там следующую картину: «...Харбин говорил по-русски; говорила линия КВЖД; в школах, гимназиях, университетах – преподавание шло на русском языке. Газеты, журналы, книги издавались по-русски. Русскими были названия улиц; над магазинами красовались русские вывески. Даже китайцы, с которыми нам приходилось иметь дело, заговорили по-русски, избавив нас от необходимости учить китайский язык. Вот почему «маньчжуры» так выгодно отличаются от эмигрантов, попавших в другие страны, дети и внуки которых большей частью по-русски уже не говорят, не понимая, что, не сумев сохранить своего языка, они навсегда потеряли тот золотой ключ, который помог бы им отомкнуть драгоценный ларец русской культуры» // Рачинская Е. Калейдоскоп жизни... С. 14.

² Мелихов Г.В. Белый Харбин... С. 219; Крадин Н.П. Харбин – русская Атлантида... С. 4.

³ Крадин Н.П. Указ. соч. С. 4.

⁴ Рачинская Е. Калейдоскоп жизни... С. 17.

но и различные подражания ему, а также пародии (в лирике М. Колосовой, Н. Щеголева, Н. Петереца). Бытовая «обустроенность» харбинской лирики, ее сюжетность (зачастую – с налетом мелодраматизма) явно противостояли «бесплотности» и «развоплощенности» (Л. Гомолицкий) «парижской ноты».

Подспудно ощущая недостаточность своего культурного багажа, «старшие» харбинцы испытывали потребность в заполнении лакун, ставших следствием социального происхождения, оторванности от столичной культуры, далеко не богемного образа жизни и вынужденного сурового военного опыта. Это сказалось, в первую очередь, в уважении к книжной культуре, стремлении к самообразованию, к общению с молодыми, начинающими поэтами, к знакомству с тем, что выходит из-под пера их западных товарищей по несчастью. А в Харбине были прекрасные библиотеки, университеты, театры.

Огромное внимание уделялось в Харбине образованию «молодых»: практически все юноши и девушки, ставшие впоследствии поэтами, закончили классическую гимназию, а затем учились в высших учебных заведениях. Так, Николай Щеголев был выпускником гимназии ХСМЛ, затем учился в консерватории по классу рояля, Ларисса Андерсен училась в знаменитой гимназии М.А. Оксаковской, затем прошла «ускоренный курс» хореографической школы Л.П. Дроздовой, воспитанницы Петипа, причисленной в свое время к российскому императорскому двору¹. Владимир Слободчиков учился в Методистской гимназии, а затем – на Юридическом факультете Харбина², там же по окончании школы учился и Валерий Перелешин, а в 1935 г. был оставлен при кафедре гражданского права. Отдельного разговора заслуживает просветительская деятельность Христианского союза молодых людей (ХСМЛ) во главе с Алексеем Ачаиrom, направленная на организацию молодежи в патриотическом ключе, начиная с детского объединения «Костровые братья». Преемственность образования в ХСМЛ и существования при нем поэтического кружка также много способствовали повышению культурного уровня молодежи и созданию *единого культурного пространства*.

Кроме того, Харбин вообще был настроен на поэтическую волну. «Характерной чертой русского дореволюционного быта – я имею в виду, конечно, интеллигенцию – была любовь к стихам, – писала в своих мемуарах поэтесса Елизавета Рачинская. – Наши большие поэты были воистину властителями дум восторженной молодежи. И в столицах, и в провинции процветали различные студии и кружки, зачастую издававшие свои альманахи и сборники. В Харбине русская молодежь оставалась верна этой благородной традиции...»³.

¹ Андерсен Л. Одна на мосту: Стихотворения. Воспоминания. Письма. М., 2006. С. 8-40.

² Слободчиков В.А. О судьбе изгнанников печальной... С. 177.

³ Рачинская Е. Перелетные птицы... Указ. изд.

Немаловажной особенностью формирования «харбинской ноты» было и то, что, став русским беженским центром в Китае, Харбин не был отделен от метрополии жесткими границами – как физическими, так и духовными. Сюда постоянно приезжали поэты и писатели новорожденной советской республики, харбинцы имели возможность знакомиться с их литературными находками. Сами харбинцы поначалу даже надеялись на взаимообмен с Россией, предприняв выпуск альманаха «Окно» (определив его задачи как «прорубку маленького окна в колоссальной стене пылающего здания России, а может быть, и мира»)¹.

Все перечисленные факторы формирования харбинской культуры и литературы способствовали их демократизации, и, в частности, тому, что в интеллигентской среде не возникало литературной иерархии по типу той, которая сложилась в других эмигрантских центрах, особенно в Париже. Это во многом определило то, что в общественной жизни Маньчжурии весьма благоприятно активизировалась роль женщины. Имеющие наравне с мужчинами возможности поступать в высшие учебные заведения, молодежные организации, а затем активно заниматься профессиональным трудом, девушки-дальневосточницы довольно успешно реализовывали свои творческие интенции. Поэтому разговор о «женской лире» русского Харбина представляет особый интерес.

¹ От редакции // Окно. 1920. № 1. С. 3-4. Данный экземпляр имеет надпись: «Москва – Горькому. 18.11.20. Харбин».

Глава 3. «Женская лира» русского Харбина

*...Слезамн женскнми заплачу
Над мнлым сердцу словом «Русь».
Решать мудреную задачу
С мужской отвагою возьмусь.*

(М. Колосова «Письмо наркому»).

В русской критике 10-20 гг. прошлого столетия слово «поэтесса», как правило, употреблялось с пренебрежительной интонацией. Оно ассоциировалось (зачастую небезосновательно), с чрезмерно возвышенными лирическими чувствами, возведенными в культ любовными страданиями, злоупотреблением «красивостями». Поэтому не удивительно, что слово с женским суффиксом отвергали и сами женщины-поэты, скептически относясь к «родовой» дифференциации в литературе (впрочем, и сегодня большинство сочинительниц все еще боится попасть в рубрику «поэтессы» или «женская проза»). «Есть в поэзии признаки деления более существенные, чем принадлежность к мужскому или женскому полу...», – писала М. Цветаева в 1916 г., отказавшись участвовать в «Вечере поэтесс»¹.

Оценивая художественные творения женщин положительно, критики использовали слова мужского рода: «поэт», «писатель», «автор», и, соответственно, эпитеты и глагольные конструкции с мужскими окончаниями (как, например, М. Кузьмин в предисловии к сборнику А. Ахматовой «Вечер»). Ситуация изменилась только к 1930-м г., спустя более десятилетия после революции, провозгласившей равенство полов. Несмотря на противоречивые мнения относительно сущности женского творчества и места женщины в литературе, в советской критике все-таки было признано, что женская литература имеет специфические особенности и что женщины принесли в литературу особенные темы, определенный способ видения мира.

В Харбине гендерные предрассудки не имели большого значения. Русские дальневосточницы, устремившиеся на поэтическую сцену, без особых препон влились в местное литературное сообщество. Вместе с мужчинами-стихотворцами поэтессы активно посещали литературные студии, где овладевали поэтическим ремеслом, выступали с докладами по истории и теории русской литературы, участвовали в профессиональных конкурсах, становились лауреатами, обходя порой таких маститых авторов как, например, А. Ачаир (Е. Рачинская, В. Янковская и др.)².

¹ Цветаева М. Герой труда (Вечер поэтесс) // Цветаева М. Избранная проза: В 2 т. Т. 1. Нью-Йорк, 1979. С. 199.

² Правда, однажды это произошло благодаря банальному плагиату, когда поэтесса Ариадна Ней-Барншевская представила на всеманьчжурский конкурс поэтов 1941 г. стихотворение К. Бальмонта // Перелешин В. Два полустанка (фрагменты)... С. 118.

В русском Китае выросло довольно много интересных и даровитых поэтесс, большинство из которых принадлежало к «младшему поколению» литераторов русского Китая, тем, кто был привезен в Китай детьми (или даже родился там), прошел школу «Чураевки» и проявил себя в 30-е гг. прошлого века. Конечно, считать их «эмигрантами» в строгом смысле слова не совсем верно, как и называть только поэтессами, ведь многие пробовали себя и в прозе. Кроме того, активно сотрудничая в редакциях различных журналов и газет, они имели опыт публицистической, переводческой и литературно-критической деятельности.

Не будем упрощать – активное обращение женщин к профессиональному труду в русском Харбине было связано не столько с идеологией феминизма, сколько с необходимостью выжить на чужбине. «В местах эмигрантского рассеяния женская доля мало завидна, – писал один из дальневосточных журналистов в середине 1930-х гг. – Везде предложение женского труда превалирует над спросом. Семейный очаг – мечта каждой женщины – для многих так и остается только мечтой»¹. При этом другой автор считал необходимым подчеркнуть: «ошибочно думать, что большинство русских женщин избрали увеселительные профессии дансерл и бармейд. Лишь незначительная часть русских резиденток, не обладавшая никакими знаниями, вынуждена была воспользоваться этим видом заработков. Также меньшинство представлено трудом портних и белошвеек. Зато гораздо больше наших соотечественниц проявило инициативу и коммерческие способности...»². Не случайно спустя годы харбинка Лидия Хаиндрова вспоминала: «Я почувствовала себя полноценным человеком тогда, когда стала работать, как и другие девушки». Для этой девушки, числившейся активным членом литературного кружка "Чураевка", не стояла проблема «скучающих барышень»: «"То ли замуж выходить, то ли порхать по балам, то ли в монастырь..." Не скрою, что успевала бывать на балах, в том числе благотворительных, и *выполнять там кое-какую общественную работу*, например, быть хозяйкой одного из нарядных киосков и продавать там цветы» (курсив наш. – Авт.)³.

В вопросе личностной и профессиональной самореализации русские беженки в Северной Маньчжурии имели преимущество перед своими подругами по несчастью в европейских центрах. С целью помочь русской женщине-беженке адаптироваться в чуждой для нее Маньчжурии открывались самые разные общества и профессиональные курсы. При Харбинском комитете помощи русским женщинам (ХКПРЖ) работали такие организации, как «Союз русских девушек», «Дамский кружок», курсы кройки и шитья, сестер милосердия и т.п. В Шанхае тоже существовал специ-

¹ Лидин Н. Русская эмиграция на Дальнем Востоке // Русские записки. 1937. № 1. С. 313.

² Завоевание русских женщин в Шанхае // Рубеж. 1941. № 28. С. 9.

³ Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта... С. 289.

альный орган – Международный комитет охраны русских женщин и детей. Кроме того, благотворительной и общественно-культурной деятельностью среди российских эмигранток там занималась «Лига русских женщин»¹, предоставляющая еще и образовательные услуги через сеть собственных курсов, а также «Женская Профессиональная Школа в Шанхае» (некогда Женская Студия «Шанхайской Зари»)². Немалую поддержку русским женщинам в эмиграции оказывала и православная церковь³.

Судьба женщины в условиях эмиграции становится важной темой для аналитических раздумий, обсуждения в печати, наконец, литературной рефлексии⁴. В русской периодике Китая 30-40-х годов эмигранткам были посвящены отдельные печатные издания: «Журнал для женщин», «Современная женщина» и др. Но страницы и других журналов были ориентированы на женскую читательскую аудиторию и буквально пестрели статьями о разнообразных ипостасях женщины в современном мире⁵. Именно женщинам были адресованы постоянные рубрики, посвященные досугу (например, уголок «За милых женщин» в журнале «Рубеж»), кулинарии, косметологии, моде («Уголок хозяйки» в том же издании). В одном только харбинском «Рубеже» встречаем характерные названия статей: «Женщина XX века...», «Старое в самом новом. Современная женщина в далеком прошлом», «Женщина Востока...», «Воздушные стюардессы. Новая женская профессия», «Нет больше "слабого" пола!...». В последней из упомянутых статей читаем: «Женщина, в представлении мужчины, была существом слабым, нежным, субтильным и созданным для любви и вздохов при полной луне. А теперь... <...> кого удивит теперь женщина-врач, ученый, работница на фабрике, журналистка, вагоновожатый трамвая, руководительница коммерческого предприятия? Нужда заставила женщину выйти на широкий жизненный путь, стать рядом с мужчиной и без всякой церемонии отобрать у него работу, еще недавно всецело бывшую в компетенции "сильной половины" рода человеческого»⁶.

¹ Так, например, в ходе активного сотрудничества «Лиги Русских Женщин» с литературным кружком «Вторник», организовывались совместные вечера, на которых выступали молодые певицы, читались лекции по литературе, посвященные женщинам-писательницам.

² Николаева В. Женщины Куаферы // Рубеж. 1936. № 18. С. 19.

³ Епископ Нестор. Облик женщины в свете христианства. Шанхай, 1932.

⁴ Валь В. Женщина из тьмы; Жемчужная З. Повесть об одной матери; Резникова Н. Пушкин и Собаньская; Северный П. Женщины у Полярных звезд; Северный П. Гимн; Зайцев К. Женщины в жизни великого поэта. Кого любил и кого воспевал М.Ю. Лермонтов; Резникова Н. Пушкин и женщины; Резникова Н. Умерла «Прекрасная Дама» (на смерть жены Блока); Резникова Н. «Прекрасная Дама» Ал. Блока и др.

⁵ Париж – для американок. Три новых элегантных модели // Рубеж. 1940. № 12; Кто одевает кинозвезд? Айрин Гиббонс, законодательница мод Голливуда // Рубеж. 1940. № 15; Марлен Дитрих в жизни. Что надо сделать, чтобы стать похожей на кино-диву // Рубеж. 1936. № 18.

⁶ Луганов К. Нет больше «слабого» пола!.. Женщины на службе в полиции // Рубеж (?).

В публикациях такого рода не забывали подчеркнуть, что женщина прежде всего – мать и хозяйка: «Погоня за внешними эффектами не должна мешать женщине выявлять себя в той области, для которой она предназначена самой природой. <...> Семья – основа государства, и роль женщины, хранительницы семейного очага, – нелегкая, но почтенная роль. На плечах женщины лежит долг поддерживать мужа, прочность семьи и воспитать физически и морально здоровых новых людей»¹. Настойчивая «пропаганда» семейных ценностей была адресована, прежде всего, тем эмансипированным молодым дамам, которые, восхищаясь голливудскими кинозвездами, не желали «отдать себя семье»: избегали домашних хлопот, не заводили детей.

В условиях эмиграции русское сознание приходит к пониманию: только внутри семьи – от матери к дочери, через домашний быт и традиции передаются культурные составляющие нации. Читательская аудитория «Рубежа» – журнала для *семейного* чтения – стала благоприятной средой для усвоения традиций и идеалов дореволюционной России. Даже много лет спустя бывшие русские эмигранты в Китае подчеркивали это в своих интервью. Так, одна из респонденток на вопрос о профессиональном занятии в эмиграции отвечала, что главной своей ролью считала «быть хорошей женой»: «Я рано вышла замуж за Михаила, у нас сразу же появились дети, поэтому всю свою жизнь я занималась их воспитанием и стремилась к тому, чтобы наш семейный очаг всегда был теплым и уютным». При этом ее супруг добавляет: «Да, я *по русской традиции* не мог позволить своей супруге работать. Может быть, вы не знаете, но в *старой России* лишь мужчина должен был зарабатывать, обеспечивать семью всем необходимым» (курсив наш. – Авт.)².

Среди тех женщин, что все же обратились к профессиональному труду, особой популярностью пользовались журналистика и литературное творчество. Помимо художественных наклонностей, побуждающих к деятельности такого рода, в эмиграции действовал целый ряд обстоятельств, способствующих активному притоку в литературу представительниц слабого пола. С одной стороны, русских беженек вдохновлял литературный опыт предшественниц «серебряного века» и поэтесс советской России, с другой, – литературное творчество и журналистская практика становились для классически образованных и духовно развитых эмигранток из России единственной возможностью получить столь необходимый в изгнании заработок.

¹ Женщина – мать и хозяйка. Отчего становятся более привлекательными! // Рубеж (?).

² Черникова Л.П. Вспомнить все... С такой мечтой приехали в город своей молодости русские «шанхайцы» // Русский клуб в Шанхае. Архив рубрики «Интервью и статьи» (от 20 ноября 2002 г.). Режим доступа: <http://russianshanghai.com/literature>.

Но особенная писательская активность женщин в эмиграции может быть объяснена и еще одним обстоятельством. Занятия сочинительством и другими формами художественной деятельности предоставляли уникальную возможность испытать в воображаемом мире то, что было недостижимо, а порою – невозполнимо в действительности. Традиционная женская обязанность – сохранить вне родной страны свою культуру и язык – сливалась в творческом сознании женщин с максимально обострившейся в изгнании склонностью к аффектации, требующей определенного исхода. Именно особенностями психоэмоционального склада женской натуры харбинская поэтесса, прозаик и критик Н. Резникова объясняла литературную активность своих современниц. Начиная «беглый обзор женских литературных сил в Европе», она писала: «Из всех видов искусства женщинам ближе всего всегда была литература. И если мы не знаем ни одной великой художницы, кроме Марии Башкирцевой, – мы знаем много прекрасных поэтесс. Вспомним хотя бы Сафо в древности и Анну Ахматову в совсем недавние дни. Кто не обвинял женщину в склонности ко лжи, к бессмысленному и, казалось бы, унижающему вранью?.. Но не вытекает ли это пристрастие из *органического стремления к сочинительству? Многим женщинам свойственно смутное поэтическое чувство. Воображение их часто стремится воплотиться в какие-то формы, чтобы запечатлелись навсегда преходящие чувства, уничтожающиеся вещи. И вот – женское литературное творчество*» (курсив наш. – Авт.)¹.

В далеком Китае далеко не каждая женщина могла похвастать столь значимыми для нее полноценной семьей, собственным жильем и обустроенным бытом. Уютный дом и семейное тепло были, пожалуй, единственным, о чем мечтали многие русские женщины, отправившиеся в неимоверно трудный путь из России в Маньчжурию. Многотрудную дорогу русских скиталиц в эмиграцию в лиро-эпическом духе воссоздает шанхайский прозаик Я. Лович: «...они брели со своими мужьями, братьями, отцами по тайге, оборванные, страшные, похожие на трупы, ехали на санях и на телегах, переполняли теплушки. Они ухаживали за ранеными, тифозными, обмороженными, они кормили на привалах своих мужей теми немудреными продуктами, которые удавалось достать по сторонам великого сибирского пути, в разоренных яростной борьбой деревнях. И часто – о, как часто! – они хоронили – наспех, кое-как – в ледяных и снежных могилах своих детей, своих мужей, отцов, братьев. И многих, многих из них, из этих женщин, засыпали снегом в тех же сибирских просторах, и многих, многих из них выбрасывали настигнувшие большевики из холодных теплушек, – уже замерзших, уже превращенных морозом в звенящие от удара трупы со стеклянными, открытыми, скорбными глазами»².

¹ Н.Р. Русские писательницы говорят и на чужбине: беглый обзор женских литературных сил в Европе // Рубеж. 1935. № 47. С. 10-11.

² Лович Я. Об артистке Зыряновой <...> // Рубеж. 1940. № 31. С. 1-2.

Но с прибытием в Харбин беды выживших и измученных в Ледяном походе россиянок не закончились:

...Счастья нет у женщины русской
Ни в России, ни здесь сейчас.

Кто услышит голос незвонкий?
Наша жизнь в Господних руках...
Но за что мечту о ребенке
Погасил Ты в женских глазах?

Сердце болью горит напрасно,
Без ребенка незачем жить!
А мужчинам нашим несчастным
Нечем наших детей кормить...
(М. Колосова «Наши женщины», курсив наш. – *Авт.*)¹.

По сравнению с мужскими проблемами женские тяготы адаптации были куда более мучительными. Не имея возможности реализоваться в материнстве, женщины-эмигрантки переставали видеть смысл в дальнейшем своем существовании.

Проблема полноценной реализации материнского начала была неотделима и от трудностей с обустройством быта. Бытовые лишения начались для многих русских женщин еще задолго до эмиграции. Так, Евгения Иосифовна Андерсен (супруга потомственного дворянина и офицера царской армии Николая Михайловича Андерсена, мать харбинской поэтессы Л. Андерсен) с началом Первой мировой войны вынуждена была с малолетним ребенком на руках все время куда-то бежать, в спешке переезжать. Затем вместе с вернувшимся с фронта мужем она почти год проведет во Владивостоке в железнодорожном вагоне прямо на рельсах. Эта «квартира», по воспоминаниям дочери Лариссы, представляла собой смесь походного уюта и изысканной роскоши. «Мама – поклонница красивого интерьера, в первый же день распаковала свои вазочки, статуэтки, кузнецовский сервиз. Ночью вагон, не церемонясь, подцепили к паровозу, чтобы перегнать на другой путь. Многое разбилось. За время нашей жизни на рельсах это повторялось бесчисленное количество раз, но *мама упрямо продолжала обустраивать быт. Наверное, это было своего рода психологической защитой от всеобщего крушения и хаоса, который творился за окном вагона*», – вспоминала Л. Андерсен (курсив наш. – *Авт.*)².

¹ Колосова М. На звон мечей. Харбин, 1934.

² Цит. по: Калиберова Т. Возвращение // Русские без России. 1999. 26 ноября.

Только осенью 1922 г. семья Андерсен добралась до Харбина. Поначалу жили в каких-то каморках, общежитиях, даже в сыром холодном подвале. Только после принятия главой семейства (полковника армии А. Колчака) китайского подданства и получения должности счетовода в управлении КВЖД родители с дочерью перебрались в отдельный маленький домик на Садовой улице. В этом доме Е.И. Андерсен наконец-то удалось создать долгожданный уют, несмотря на пропажу еще в России всех вещей, кроме разве что самовара. Обернув бархатным платьем с соболиной оторочкой, она взяла его с собой в Китай. Столь трепетное отношение к предмету домашней утвари, думается, связано было не столько или не только с тем, что он стоил тогда весьма дорого и был главным украшением жилища, но еще и с тем, что самовар являлся важным атрибутом *русской культуры*, символом семейного благополучия, стабильности и сплоченности.

Пресловутую «квартирную проблему» удалось разрешить, конечно, не всем русским эмигранткам. Эмигрантская жизнь несла все новые испытания, с которыми можно было справиться лишь ценой здоровья, молодости и красоты. В мемуарах И.И. Серебренникова есть показательный эпизод о случайной встрече с женой бывшего генерала П.А. Бобрика, знакомой ему еще по Омску. Серебренникова поразили те перемены, что оставили во внешнем облике женщины невероятные трудности по пути в эмиграцию, а затем жизнь в Харбине. Некогда уверенная в себе, красивая дама превратилась в подавленную женщину с нервным лицом и опущенными плечами. Столь узнаваемый портрет запечатлел Алексей Ачаир в стихотворении «Эмигрантка»:

...Знакомые, прежние лица,
лишь *больше морщин и седин.*

Лишь *тише, покорнее поступь*
и *голос слабей и тускней,*
лишь, *сгорбившись, сбавили росту.*

<...>

Тяжелые жизни уроки.
Мечтанья сменились теперь
в *глазах опечаленно строгих*
застывшею болью потерь.

(курсив наш. – Авт.)¹.

¹ Русская поэзия Китая... С. 78-80.

Когда же муж остался без работы, постоянно пребывая в удрученном состоянии, жена бывшего генерала, свободно владеющая несколькими языками, стала содержать всю семью, зарабатывая уроками и переводами¹. Мужчина потерпел полное психологическое фиаско, а женщина, испытавшая не меньше лишений, все-таки сумела раскрыть в себе те свойства личности, которые потребовались для выживания в новых обстоятельствах.

Такое распределение ролей было довольно распространенным в семьях русских эмигрантов. Вот что пишет Наталия Ильина в автобиографическом романе «Дороги и судьбы»: «Мой отец был военным <...> но, кроме своего военного ремесла, не знал ничего, очутившись в эмиграции – растерялся, и все тяготы жизни легли на плечи матери. Ей, как всякой женщине, хотелось на кого-то опереться, к кому-то прислониться, а опереться было не на кого. Наездник и стрелок, танцор и ухажер, за которого она вышла замуж, оказался человеком слабым, легкомысленным, лишенным честолюбия и даже – безответственным»².

Не случайно многие из харбинских женщин, несмотря на свое нищенское существование, старались регулярно покупать (зачастую в долг) русские книги и журналы. Они были убеждены, что «человеку, развившему свой интеллект, легче переносить невзгоды, ибо обеспечен тыл, куда можно уйти. Жизнь не удалась, рухнуло то и рухнуло это, но остаются книги, музыка, живопись, и тот, кто способен этим наслаждаться, – выстоит, не пропадет»³. Так писала о взглядах своей матери Н. Ильина и в подтверждение цитировала запись из ее дневника: «Пока есть книги, жизнь еще хороша!» (ведение дневника, кстати, стало у харбинок одной из форм психологической защиты в условиях эмиграции). Именно в том покупаемом матерью дорогом журнале («Перезвоны», Прага) юная Н. Ильина, будущая талантливая журналистка и писательница, впервые прочитала рассказы Бунина, Шмелева, Ремизова, стихи Цветаевой. Заглянув в библиотеку матери, она познакомилась и со стихами А. Ахматовой из сборников «Четки», «Белая стая» и «Anno Domini».

Психологической отдушиной для русских женщин в Харбине стали творческие вечера, которые они устраивали у себя на квартирах, превращавшихся в поэтические салоны. В роли гостеприимных хозяек выступали Александра Паркау, Зинаида Жемчужная, Екатерина Ильина (Воейкова) и другие высокообразованные дамы. В своей просветительской деятельности они словно воссоздавали модель поведения Зинаиды Волконской – героини пушкинской поры, чей московский дом был изящным соборным местом всех замечательных и отборных личностей современного общества (П. Вяземский). Как вспоминает дочь Е. Ильиной, их квартира в 20-е гг.

¹ Серебренников И.И. Мои воспоминания... Т. 2. С. 34-35.

² Ильина Н.И. Дороги и судьбы. М., 1985. С. 14.

³ Там же. С. 22.

«была центром Харбинской литературной жизни: *все пишущее, все одаренное непременно проходило через этот дом <...> Видимо, притягательная сила квартиры объяснялась тем, что литературу мать любила, понимала, был у нее тонкий вкус и чувство слова*» (курсив наш. – Авт.)¹.

Без поколения эмигрантских матерей, твердо хранившего верность русской культуре и языку, не было бы такого большого количества поэтесс в дальневосточном зарубежье, заявивших о себе в 30-40-е гг. Упование на лучшую долю – этот удел как единственное духовное прибежище ждал многих харбинок, лишенных возможности реальной деятельности:

...А если вернется, то скоро опять
На подвиг отправится он.
А женское дело – молиться и ждать,
Склоняясь над шелком знамен.

(М. Колосова «На той стороне»)².

Мучительные вопросы эмигранток «старшего» поколения «...а где мой дом, / А где моя семья»³ достались по наследству уже их дочерям. Молитвенные обращения: «Дай человеческое право / Мне свить на родине гнездо»⁴, «Дай, Господи <...> / Мужчинам – на родине дело, / А женщинам – храм и семью!»⁵ постепенно приобрели характер жизненной программы: «Хочу иметь уют и дом. Такой, / Чтоб словно флаг на нем / Простое счастье развевалось»⁶. Это были молодые девушки и женщины, которые России не помнили или даже вообще не знали. Жить воспоминаниями они не могли, поэтому русская классика и собственное сочинительство оказались для них, пожалуй, единственной пристанью.

Для Н. Резниковой стихи стали «сублимацией нерастраченных чувств» (Е. Рачинская), для Л. Хаиндровой – надежным средством против уныния. Она писала в своем дневнике: «У каждого есть дом, если дома нет – любимый, если нет любимого – надежда его встретить. У меня же ничего нет... *А стихи: не дом ли, не любимый, не надежда ли?*» (курсив наш. – Авт.)⁷. Такое, почти религиозное, отношение к возможностям художественного слова, безусловно, способствовало стремлению женщин вносить в свои стихотворные тексты автобиографические мотивы, проецировать на литературу личный опыт чувствования и в то же время мифологизировать реальную жизнь, моделировать ее по образцам и законам литературы.

¹ Ильина Н.И. Дороги и судьбы... С. 27-28.

² «Мы жили тогда на планете другой...»: Кн. 3. М., 1994. С. 61.

³ Колосова М. Бог велит // Колосова М. Господи, спаси Россию!.. С. 67.

⁴ Колосова М. Хлеб и угол // Колосова М. Господи, спаси Россию!.. С. 80.

⁵ Колосова М. Вдали от родины // Колосова М. На звон мечей. Харбин, 1934.

⁶ Андерсен Л. Дом // Андерсен Л. По земным лугам. Шанхай, 1940. С. 52.

⁷ Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта... С. 378.

Отличительной чертой литературной ситуации в русском Китае было то, что дальневосточные поэтессы 30-х гг. могли свободно публиковать в местных журналах и газетах свои поэтические и прозаические произведения, а также литературно-критические работы – изданий было предостаточно. В них, правда, обычно принимали не более одного рассказа в месяц. Да и редакторы требовали писать так, «чтобы захватывало как можно больший круг читателей» – а это зачастую были швеи, швейцары, гадалки, кельнерши¹.

Кроме этого, у русских харбинок была возможность войти в состав авторов коллективных сборников и выпустить отдельные книжки стихов или сборники рассказов. Как отмечала Н. Резникова, издатели были «чрезмерно снисходительны», предъявляли к авторам минимум требований: грамотность и наличие некоторой фабульности².

Изредка кому-то удавалось печататься в европейских (преимущественно пражских) периодических изданиях. В парижском журнале «Иллюстрированная Россия» встречаются отдельные публикации стихов Е. Рачинской, а также некоторых других харбинских поэтесс. Конечно, по-настоящему заявить о себе в Париже все-таки не удалось никому из них. Но в этом центре русского зарубежья, как известно, и своих женщин не очень-то жаловали. В десяти номерах «Чисел» женская проза, например, была представлена всего четыре раза: рассказами И. Одоевцевой, З. Гиппиус, Ирмы де Манциарли (издательницы) и эссе Л. Червинской. Прозаические тексты неохотно принимали в журналы вообще, так как они занимали много места³.

Самой большой редкостью в парижских журналах были критические статьи, написанные женщинами. В Харбине же именно женщина стала одним из ведущих литературных критиков и публицистов – Наталья Резникова (под псевдонимом «Н.Р.»). Правда, мемуаристы – ее современники и коллеги (Крузенштерн-Петерец, Рачинская, Слободчиков) – не забывают упомянуть в этой связи о том, что заведующей редакцией «Рубежа» была ее мать (Л.С. Резникова), а редактором «Рупора» – дядя (Е.С. Кауфман). Мол, они-де и «проталкивали Наташу в литературу». Но Н. Резникова на самом деле была талантливым критиком и настоящим специалистом в своей области, тонко чувствующим литературу, интуитивно прозревающим тенденции развития мировой литературы и культуры, объективно и грамотно анализирующим работы даже своих учителей.

¹ Крузенштерн-Петерец Ю.В. Воспоминания // Россияне в Азии. 1998. № 5. С. 47, 63.

² Н.Р. Книжные новинки Розена // Рубеж. 1940. № 19. С. 24.

³ Г. Кузнецова писала в своем дневнике: «"Синие горы" кончены и начисто перепечатаны. <...> Но печатать рукопись негде. Велика, в газеты не попадет, а журналов подходящих нет». Или: «Сегодня пришло письмо от Кантора, редактора "Звена". Он пишет, что летом журнал будет выходить в малом размере и поэтому мой рассказ не может быть напечатан» (30 мая и 26 июня 1927 г.) // Кузнецова Г.Н. Грасский дневник <...>. М., 1995.

На самих харбинцев «отрадное впечатление» (Н. Резникова) производило творчество Елизаветы Рачинской, которая за рассказ «Исповедь матери» даже удостоилась пражской литературной премии. Конечно, в Париже такое вряд ли могло произойти. Ярким примером может служить случай с «всезарубежным» (анонимным) конкурсом на историческое драматическое произведение, устроенным в 1936 г. «Зеленой лампой» З. Гиппиус и Д. Мережковского, а также парижской и варшавской газетами «Возрождение» и «Меч», в которых они оба сотрудничали. «Премированное драматическое произведение, – как пишет И. Одоевцева, – обещали поставить в варшавском театре и напечатать в газете "Возрождение". Кроме того, автор должен был получить диплом»¹. Первый приз жюри присудило драме «Государь», о чем сообщалось в «Мече». Но когда выяснилось, что автор драмы – Наталия Энненберг, 16-летняя эмигрантка из Сирии, решили, что «ни ставить драму никому не известного подростка, ни публиковать ее в "Возрождении" нет никакой надобности. Довольно девочке и тома Фонвизина»².

А в Харбине на литературном конкурсе кружка им. Н.А. Байкова уже абсолютно заслуженно заняла 1-е место за «удивительное по мастерству» (В. Перелешин) стихотворение «Одна ночь» 14-летняя Нина Завадская. Высшую награду в конкурсе на заданные рифмы газеты «Рупор» вместе с титулом «королевы юных поэтов» получила и Нина Мокринская. Правда, В. Перелешин, вспоминая через много лет об этом событии, написал, что А. Несмелов (редактор газеты) премировал «Ниночку не столько за стихи, сколько за милое личико и приятный нрав»³. «Абсолютная ложь, – писала возмущенная Н. Мокринская. – Редактора я до этого времени не видела и не знала, а первенство определяла читающая публика голосованием»⁴.

Кстати сказать, в интерпретации Перелешина аналогичным образом отразилась и история премирования В. Янковской. Та победила на шанхайском «Конкурсе Поэтов», устроенном в 1929-1930 гг. газетой «Слово». Ее «Чашу страданий» выделили из 107 стихотворений, присланных из Шанхая, Таньцзина, Кореи, Японии, Сингапура⁵. Оставаясь верным себе, и этот факт Перелешин подверг сомнению: «По ее [В. Янковской] рассказу, она была там избрана "королевой дальневосточных поэтов", но кто ее избрал, я не знаю. Ни Арсений Несмелов, ни Ачаир, ни Марианна Колосова, ни Всеволод Иванов, ни кто-либо из бывших чурьевцев или "островитян" в этом конкурсе не участвовал и даже о нем не слышал. Может быть, короновал ее один из ее бесталанных приятелей, "тоже поэт" Валя Валь (Присяжников), у которого собиралось объединение "Понедельник"...»⁶.

¹ Одоевцева И. На берегах Сены. М., 1989. С. 50.

² Там же. С. 51.

³ Перелешин В. Два полустанка (фрагменты)... С. 113.

⁴ Мокринская Н. Моя жизнь... С. 9.

⁵ Штейн Э. Журналы русского Китая // Знамя. 1990. № 5. С. 235.

⁶ Перелешин В. Указ. соч. С. 116.

По всей видимости, В. Перелешиным двигала личная неприязнь к поэтессам. О Виктории Янковской он вообще отзывался довольно саркастически: «Широкоскулая, накрепко сбитая, она была одета в мужской костюм, курила сигареты из аршинного мундштука, садилась только на столы. <...> Мужское обличье, мундштук и "охотничьи рассказы" меня сразу оттолкнули» (курсив здесь и далее наш. – Авт.)¹. Вот еще один фрагмент: «В стихах Виктории Янковской было некоторое своеобразие. Корейская дичь и глушь, леса и горы, нехоженные тропы, даже китайские легенды (о Яо Фэй'е [китайский полководец. – Авт.]), – из этого хороший поэт мог бы сделать "конфетку", но у Янковской не было для этого ни культуры, ни умения, ни вкуса»². Заметим, что К. Бальмонт, напротив, высоко ценил «охотничьи рассказы» В. Янковской. В отличие от Перелешина этот маститый поэт (кстати, родственник матери В. Янковской по линии первой жены) назвал первую книгу Янковской «лучший Пришвин»: «у тебя все свое, а Пришвин часто сам не свой»³.

Несмотря на то, что отношение к дамам-сочинительницам в русском Харбине в целом было доброжелательным, в своих критических отзывах харбинцы продолжали сравнивать их с мужчинами-поэтами, по традиции наделяя понятия «поэт» и «поэтесса» оценочными характеристиками. Так, А. Несмелов после выхода своей поэмы «Через океан» подарил ее оттиск М. Визи, подписав: «Марии Визи – большому поэту. 25/XI/1931. Арс. Несмелов», подчеркивая уважительное отношение к ней и ее творчеству именно «мужским» словом «поэт». Четыре десятилетия спустя В. Перелешин также назовет Визи «поэтом», которым «можно гордиться от имени Харбина». Свое понимание отличия «поэтессы» от «поэта» он попытается выразить в рецензии на ее третий сборник «Голубая трава» (1973) и в одном из писем к ней: «Лично для меня поэзия начинается на той черте, где поэтесса кончается и где начинается поэт. У Марии Визи стихов, уже свободных от трудно преодолимой эмоциональности, довольно много, и чрезвычайно радуют те стихотворения, в которых она говорит, как человек просто, а не как женщина»⁴; «пока женщина-поэт пишет как женщина, она почти наверняка становится ученицей Ахматовой. Чтобы от Ахматовой освободиться, надо женщине-поэту забыть о том, что она женщина. Ясно, что это очень трудно, — может быть, вообще невозможно. Это — черта, "ея же не преjdeши". Для меня поэзия у женщины-поэта начинается там, где она начинает говорить, как дух. Только при этом условии она становится вровень с подлинным (не все ведь подлинные...) поэтом-мужчиной, который пишет не как мужчина, а как духовное существо, задающее вопросы Богу, судьбе, смерти» (от 10 января 1975)⁵.

¹ Перелешин В. Два полустанка (фрагменты)... С. 116.

² Там же.

³ Штейн Э. В.Ю. Янковская: Памяти ушедших // Новый журнал. 1996. № 202. С. 313.

⁴ Перелешин В. М. Визи. «Голубая трава» [рец.] // Новый журнал. 1974. № 114. С. 248-249.

⁵ Цит. по: Бакич О. Мария Визи – поэт России, Китая и США. Париж, 2001. С. 380.

Думается, что на суждения В. Перелешина, живущего в ту пору уже на американском континенте, повлияли горячие дискуссии относительно «женского» творчества, разгоревшиеся в западном литературоведении с 50-х гг. прошлого века. Несмотря на зарождавшиеся постмодернистские и постструктуралистские теории, критикующие иерархические структуры и провозглашающие интерес к периферийным, маргинальным явлениям, в литературной критике преобладал маскулинистский¹ взгляд. Согласно ему «мужчина подобен небосклону, горизонту, верховной власти, которая одновременно и определяет и содержит в себе статус женщины» (Р. Барт)². В. Перелешин, как настоящий «книжный червь» (М. Волин), энциклопедист, наверняка был знаком с этими работами. Но, возможно, на гипертрофированно-критическое отношение к творчеству женщин-поэтесс влияли отчасти и психофизиологические особенности, обуславливающие желание Перелешина «быть более мужчиной», чем он был на самом деле.

Так это или иначе, но в дальневосточной критике 30-х гг. «несерьезная» семантика слова «поэтесса» и скептическое отношение к «женственности» в стихах, разумеется, были связаны с другими причинами. В первую очередь с приматом патриархатного³ начала в русской культуре вообще. Ведь в традиции отечественной критики рецепция женского творчества изначально была обусловлена и редуцирована гендерными стереотипами⁴. Для иллюстрации общей тенденции в отношении к женскому творчеству приведем характерное высказывание одного из харбинских критиков, имя которого нам, к сожалению, неизвестно: «Когда читаешь три тома "Судьбы", с интересом и уважением следишь, как *совершенно не по-женски* разбирается автор в общественных организациях разных периодов, как хорошо оперирует историческим материалом <...> иногда поражаешься богатству собранных г-жой Морозовой этих материалов...» (курсив наш. – Авт.)⁵.

Даже женщина-критик Н. Резникова, довольно часто затрагивая в своих статьях вопрос о женской состоятельности в литературе, высказывалась именно с патриархатных позиций. Так, в статье 1935 г. о женских ли-

¹ Термин «маскулинистский» (от лат. «masculus» – мужской) определяет иерархичный, с господствующим мужским положением, принцип организации социума.

² Барт Р. Романы и дети // Барт Р. Избранные работы... С. 65-66.

³ Термином *патриархатный* обозначают идущий из исторической перспективы принцип архаичной организации общества с зафиксированным в нем неравенством и жесткой регламентацией поло-ролевых отношений. В рамках гендерного дискурса термины «патриархальный» и «патриархатный» разведены. Патриархальный – связанный со стариной, верный традициям, обычаям. Патриархат – строй, характеризующийся отцовским родом, в котором мужчина занимает господствующее положение.

⁴ К примеру, В.Г. Белинский, затрагивая в одной из своих критических статей творчество Ю. Жадовской, объяснял ее оторванность от жизни отношением «к обществу как женщины» (Взгляд на русскую литературу 1846 г.) // Цит. по: Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т.10. М., 1957. С. 34.

⁵ Цит. по: Литература русских эмигрантов в Китае: В 10 т. Т.6. Пекин, 2005. С. 543.

тературных силах Европы она, хотя и с гордостью, отмечала, что «русская женщина совершенствуется на литературном поприще», но при этом – вольно или невольно – сравнивала все же художественную деятельность женщины с образцами так называемой «мужской» литературы¹. А двумя годами позже писала, что женщине-автору не все темы под силу, а умение (поэтессы А. Паркау) писать не только о личном и субъективном – редкость для женщины².

В. Перелешин в очерке «Русские дальневосточные поэты», дойдя до женских поэтических имен, писал: «Андерсен *женственна*, но подчас очень глубока. *Просто очень женственна* Н. Резникова» (курсив наш. – Авт.)³. Понятия «женственность» он не объяснял, но, опираясь на фразу с противительным союзом «но», по традиции связывал его с чем-то несерьезным и легковесным. При этом оценка «глубока» звучит тоже ведь не очень похвально (созданию такого эффекта способствует как неопределенное наречие «подчас», так и само прилагательное в краткой форме, указывающие на непостоянный признак). В целом же парадоксальная по сути фраза отрицательно определяет оба начала в лирике Андерсен.

В высказываниях харбинцев о женском творчестве подспудно ощущается не только запоздалая рефлексия акмеизма, но и хорошее знание теории О. Вейнингера, из которой следует, что все люди совмещают мужское и женское начала, однако в биологических мужчинах доминирует мужское, а в биологических женщинах – женское. Те биологические женщины, в которых мужское начало близко к 50% (каковых очень немного), как раз и оказываются способными к творчеству. Иначе говоря, творчество может быть открыто человеку постольку, поскольку в нем присутствует мужское начало, и принадлежит оно именно и только этому началу. Такую абстрактно-метафизическую и гендерно-детерминирующую «арифметику» и взяла на вооружение в качестве эстетической концепции Наталья Резникова. В одной из своих статей на смерть жены А. Блока она четко указывает на связь пола со способностью к творчеству: «Хотя Л.Д. [Л. Д. Менделеева. – Авт.] была женщиной незаурядной, с сильной индивидуальностью, – *женское начало в ней было слишком сильным для того, чтобы сама она могла создавать бессмертное*» (курсив наш. – Авт.)⁴.

Л. Хаиндрова вспоминала, что в ее семье отношение почти всех к попыткам писательства было ироническое, в духе: «в доме поселился стихоплет». То же самое ожидало ее и в доме мужа, хотя к тому времени поэтесса уже достигла определенных успехов на литературном поприще⁵. Но, разумеется, путь в литературу женщинам не был закрыт, в том числе и под

¹ Н.Р. Русские писательницы говорят и на чужбине... С. 10-11.

² Н.Р. А. Паркау «Огонь неугасимый» [рец.] // Рубеж. 1937. 15 мая. С. 23.

³ Перелешин В. Русские дальневосточные поэты... С. 261.

⁴ Резникова Н. Умерла «Прекрасная Дама»... // Рубеж. 1940. № 15. С. 4.

⁵ Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта... С. 285.

своей настоящей фамилией. Если творческий псевдоним и использовался дамой-сочинительницей, то причиной тому становилась, скорее, литературная традиция, даже «старая привычка», которой, например, следовала в Харбине Ольга Морозова, вступившая на литературное поприще еще в 1914 г. в Харькове. Помещая тогда в местной газете свой первый фельетон «Березовая роща», она вынуждена была подписаться мужским именем «М. Александров», так как «издатель и редактор газеты Юзефович относился к сотрудничеству у себя девиц более чем скептически»¹. В дальнейшем О. Морозова уже не стала менять подписи и оставила этот псевдоним за собой на всю жизнь.

Харбинские поэтессы не просто высказывались от своего лирического «я», но они еще и настойчиво подчеркивали женское начало: «*Я только женщина*» (А. Паркау, курсив здесь и далее наш. – Авт.); «Ты зачем под окном стоишь, / Мандолиной тонкой звеня?.. / *Я – капризная женщина лишь*, / Что же ждать еще от меня!..» (Э. Трахтенберг). Активно декларируемая «женскость» стихов была связана с уникальным самоощущением, а точнее, – с проблемой личностной самоидентификации в противоестественных для себя условиях. Так, например, М. Колосова с горечью констатировала в одном из своих стихотворений: «*Стала жизнь не женская, не девичья, – / По-мужски сурова и проста*»², опасаясь, что в любой момент это может обернуться физическим и психо-эмоциональным истощением: «*Рождена я ведь все-таки женщиной, / Не под силу мне путь... надорвусь*»³.

Желание глубже проникнуть в мир своих подруг по несчастью приводит дальневосточных поэтесс к тому, что женщина в их творчестве не только «говорящий субъект», но и объект пристального авторского внимания. Многие стихотворения поэтесс посвящены женщинам в их разнообразных ипостасях: «Девушка» (Н. Ильнек), «Соперница» (Ф. Дмитриева), «Невеста», «Вдова» (Л. Хаиндрова), «Смолянка» (Е. Рачинская), «Сибирячка», «Сторожиха» (Т. Баженова), «Актриса», «Врагиня», «Сибирячка» (М. Колосова) и т.д. Особенно частыми становятся обращения к женским мифологическим образам, аллюзии с известными литературными героинями, а также знаменитыми историческими фигурами: «Лилит», «Джиоконда» (М. Колосова), «Жены-мироносицы» (Ф. Дмитриева), «Жанна Д'Арк» (М. Колосова, Н. Завадская), «Жозефина» (А. Паркау), «Ян Гуэй-фей» (Ю. Крузенштерн-Петерец). Раздумывая о женской судьбе, харбинские поэтессы доходили в художественном обобщении до крупных лирических форм – лирических поэм и циклов («Мата-Хари», «Эмигрантки» М. Коло-

¹ Смотр женских литературных сил эмиграции Дальнего Востока // Рубеж. 1934. № 47. С. 24-25.

² Колосова М. Бусы // Колосова М. Господи, спаси Россию!.. С. 59.

³ Колосова М. Лебединые перья // Колосова М. Господи, спаси Россию!.. С. 72.

совой, «Женщина» О. Тельтофт)¹. Такое пристальное внимание самих женщин к «своей» теме является характерной чертой литературного процесса дальневосточной эмиграции.

Обычно взгляд на женщину «со стороны» присущ авторам-мужчинам – мужскому поэтическому сознанию женский образ традиционно служил источником поэтических размышлений о любви, становился объектом фантазий и откровений². Поэты-харбинцы не стали здесь исключением. Так, в стихах А. Ачаира женщина представлена в образах *кельнерши, наборщицы, танцовщицы, возлюбленной, жены, матери* и др., что заявлено в большинстве названий стихотворений. Одним из самых притягательных для него становится образ *девушки* («Портрет девушки», «Девушка из Коломны», «Девушка»). Но для поэта-мужчины, тем более, для такого романтика как Ачаир – это закономерно. Что же могли искать в «себе подобных» авторы-дамы?

Выбор того или иного женского образа был обусловлен несколькими причинами, в частности – личными представлениями об идеале женщины и ее задачах в современную эпоху. Из опроса, проведенного в конце 1934 г. журналом «Рубеж»³, известно, что основные надежды сочинительницы связывали прежде всего с верными Родине (ее культуре, языку, быту), активными и героическими женщинами. Так, О. Скопиченко считала, что «охранительница русского быта женщина» должна «поддерживать в мужчине дух сопротивления против механизации жизни и дух борца за Родину, способствуя ему в этой борьбе». Л. Хаиндрова верила, что «усталую женщину нашего времени сменит сильная духом, смелая женщина, и эта женщина увидит свою Родину раньше нас». М. Колосова, искренне выражая уважение русской женщине как мученице, ожидала от следующего поколения девушек-эмигранток еще большего, *неженского* героизма и *неженской* силы.

При всей злободневности эти ответы российских беженек во многом отражали мифологизированное представление об идеальной женщине, сформированное в русском культурном сознании под влиянием евангельских образов *благочестивых жен, следовавших за Иисусом Христом до конца, до распятия*. Прежде всего, образа Матери Марии – воплощения идеальной *женственности, абсолютного материнства и жертвенности*, Марии из Вифании – образца женщины *глубоко привязанной*, ее сестры Марфы – женщины-*хозяйки*, пророчицы Анны – жены *верной*, Марии Магдалины – женщины *признательной*.

¹ Жанровый подзаголовок «поэма» (к произведению О. Тельтофт «Женщина» и «Мата-Хари» М. Колосовой) присутствует только в журнальных вариантах. Помещая эти художественные тексты в своих поэтических сборниках, поэтессы отказались от данной жанровой номинации.

² Забияко А.А. Тропа судьбы Алексея Ачаира... С. 163.

³ Смотр женских литературных сил эмиграции Дальнего Востока... С. 24.

В русском национальном сознании идеальный женский образ был сформирован благодаря и православным представлениям о «*доброй жене*» – хорошей хозяйке, умеющей «вести дом», наделенной житейской мудростью, а также верной и преданной мужу при любых обстоятельствах¹. Недаром, по аналогии с языческими добрыми духами крестьянского дома, которые в час грозных испытаний спасали человека от верной гибели, жен, которые молились за свои селения, оберегали детей во времена голода и болезней и оплакивали мужчин во время военных походов, на Руси называли *берегинями*².

Лирические героини харбинских поэтесс озабочены серьезностью своей гражданской миссии: «Мы – слабые, мы – женщины, но все же / России не изменит ни одна!»³, «Стали женщины героичными / В эти трудные времена»⁴. Поэтому большое значение для беженок из России имели и знаковые образы эпохи XIX века: *декабристок, пушкинской Татьяны Лариной, героинь И. Тургенева и Н. Некрасова*. Национальная склонность к олитературиванию жизни привела к тому, что русские дворянки (особенно молодые девушки), в первые десятилетия двадцатого столетия нуждавшиеся в духовно-нравственной опоре, испытывали к этим мифологизированным героиням реальные чувства уважения и восторга.

Эту особенность русских девушек воспел в своем стихотворении А. Ачаир. По мысли поэта, именно восхищение гражданским мужеством своих знаменитых предшественниц в общем-то и предопределило решение женщин-эмигранток отправиться за своими отцами и мужьями в изгнание:

...И ты, восхищенная, встала,
к лучам повернувшись лицом.
Вот Меньшиков сносит опалу,
и девочки рядом с отцом.

А дальше, а дальше – как много
людей на Московском тракту!
Идет бесконечно дорога –
В Иркутск, в Забайкалье, в Читу.

Волконская и Трубецкая,
чьи жизни в едино слиты.
«Я тоже хочу быть такая», –
мечтая, подумала ты...

¹ Пушкарёва Н.Л. Семья, женщина, сексуальная этика в православии и католицизме: перспективы сравнительного анализа // Этнографическое обозрение. 1995. № 3. С. 55-70.

² Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. М., 1987.

³ Даль Е. Письмо из Африки // Русская поэзия Китая... С. 165-166.

⁴ Инсарова Е. Девушка в кабаре // Рубеж. 1932. № 32.

Сбылось. Не Сибирь. Заграница.
Шанхай. Сан-Франциско. Харбин...
(«Эмигрантка», курсив наш. – Авт.)¹.

Герой рассказа П. Северного «Гимн» убежден, что русская женщина-эмигрантка «своими подвигами жизни в эти годы *затмила собой подвиги всех прежних героинь*, она вписала и продолжает вписывать свое имя на страницы своей героической истории» (курсив наш. – Авт.)². Показательно, как с образом сильной, инициативной женщины диссонирует у писателя образ «совершенно ее не достойного» мужчины, который «только берет созданное, комкает, критикует, высмеивает и ей причиняет страдания»³. Этому обобщенному персонажу прозы соответствуют и переживания «мужского» лирического героя, – к примеру, М. Шмейссера, пребывающего в подавленном состоянии:

Не сердись, что в этот душный вечер
Я не ласков, милая, с тобой,
Но тебя порадовать мне нечем, –
Я сегодня хмурый и больной.

<...>

Болен я... тоскою по приволью...
Болен я, Россиюшка, тобой!..
(«Боль», курсив наш. – Авт.)⁴.

Дорогая! Я, наверно, *болен*:
С каждым днем и часом *меньше сил*,
Все слабее бьются крылья воли,
Сердце словно обруч мне сдавил.

Каждый день встречаю я *тоскою*,
Давит *слабость*, как огромный груз.
Ничего-то больше я не стою,
Ни за что с охотой не возьмусь!
(«Письмо», курсив наш. – Авт.)⁵

¹ Русская поэзия Китая... С. 79.

² Цит. по: Литература русских эмигрантов в Китае. Т. 5. С. 21.

³ Там же. С. 18, 17.

⁴ Рубеж. 1930. № 11.

⁵ Русская поэзия Китая... С. 457.

Конечно, образы активной, мужественной женщины и апатичного мужчины характерны не только для эмигрантской литературы. Г. Брандес полагает, что И. Тургенев не случайно избирает главным героем романа «Накануне» болгарина Инсарова, так как в среде своих соотечественников ему было сложно найти сильную личность¹. Анализируя данную гендерную коллизию в русской литературе, Г.Д. Гачев пишет: «Она [женщина] задирается (Татьяна пишет письмо), женщины первые признаются... А мужчина русский – тютя, баба, увалень...»².

В основе таких суждений лежит традиционная для России модель взаимоотношений между полами, сложившаяся в условиях социально-политического строя страны. Еще Н.Г. Чернышевский в статье «Русский человек на rendez-vous» писал, что тургеневский герой (читай: русский мужчина XIX в.) – словно «дитя или идиот», объясняя это следующим образом: «Без приобретения привычки к самобытному участию в гражданских делах, без приобретения чувства гражданина, ребенок мужского пола, вырастая, делается существом мужского пола средних, а затем пожилых лет, но мужчиною он не становится...»³.

Воспитанный (вместе с автором) на традициях русской демократической критики, герой из рассказа «Гимн» делает вывод: женщины в эмиграции вынуждены сами заботиться о себе потому, что «право заботы мы охотно им уступили, прикрывшись обстоятельствами течений современной жизни» и что приучил мужчин к этому «веками созданный быт»⁴. Иными словами, русская литература подводит нас к тому, что пассивность мужчины заложена в самом характере русской национальной ментальности. Поэтому не удивительно, что и сегодняшние «мужчины часто не выдерживают натиска проблем и ломаются. А вот женщины могут поплакать, погоревать, а потом в силах привычно стиснуть зубы...»⁵.

Жанровой формой самореализации и гендерной идентификации для харбинских сочинителей были *посвящения* – как к отдельным стихотворениям, так и к целым поэтическим сборникам. Этот текстовый компонент в стихах харбинцев встречался довольно часто, ведь посвящение традиционно выполняет функцию дружеского, интимного жеста. Так, М. Щербаков посвящал свои стихи Б. Бета, А. Несмелову, О. Тельтофт, Л.А. Зандеру, А.П. Ющенко и многим другим, А. Несмелов – Л. Ещину, Вс. Иванову, М. Щербакову.

¹ Брандес Г. Литературные впечатления // Брандес Г. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 19. СПб., 1904. С. 211.

² Гачев Г.Д. Русский Эрос. М., 1994. С. 50.

³ Чернышевский Н.Г. Литературная критика: В 2 т. Т. 2. М., 1981. С. 204-205.

⁴ Северный П. Гимн. Указ. изд. С. 17.

⁵ Сергеева А.В. Русские. Стереотипы поведения, традиции, ментальность. М., 2005. С. 116.

Среди женщин исключительно щедрой на посвящения была Марианна Колосова. Как пишет Э Штейн, поначалу кажется, что в этом плане «особой селективностью она не обладала. С одинаковой легкостью она могла посвятить стихотворение, скажем, Далекому Атаману, террористке Захарченко-Шульц, погибшей от пуль чекистов, или главе Дальневосточной эмиграции генералу Хорвату, или... товарищу Куйбышеву. Даже близкая подруга поэтессы Ольга Скопиченко не могла <...> объяснить причины такой "доброты" Марианны Колосовой»¹.

Однако особенностью женских посвящений в целом является то, что особенно часто в качестве адресата поэтессы избирали близких и дорогих им людей: родителей, любимого мужчину, детей. Например, Л. Хаиндрова свою первую книгу стихов «Ступени» (Харбин, 1939) посвятила *«Памяти <...> отца Иулиана Левановича Хаиндрава»*. Второй ее сборник «Крылья» (Харбин, 1941), хотя и вышел без посвящения, но из дневника поэтессы, опубликованного ныне, нам известно, что «предназначен» он был близкому другу М.П. Григорьеву: «Дорогой мой, "Крылья" посвящаю Вам, когда-нибудь хотела бы открыто об этом написать, а пока, – самый первый сборник "Крыльев" будет отмечен рукописным посвящением...» (от 14 июня 1941 г.)². Следующая книга «На распутье» (Шанхай, 1943) снабжалась надписью: *«Дочери посвящаю»*, а четвертую – «Сердце», подготовленную в 1947 г. в Шанхае, но, к сожалению, не изданную, предваряли слова: *«Памяти незабвенного друга М.П.Г.»*. Что же говорить о многочисленных отдельных стихотворениях Л. Хаиндровой, посвященных дочери Таточке и М.П. Григорьеву... Однажды поэтесса даже пришла к следующей мысли: *«Любимый, может быть, я только для того и родилась на свет, чтобы написать книгу о тебе...»* (от 30 сентября 1943 г., курсив наш. – Авт.)³.

Печальный опыт развода коснулся большинства известных поэтесс русского Китая – А. Паркау, Л. Хаиндровой, Л. Андерсен, О. Тельтофт, Н. Резниковой и др. В тяжелых условиях чужбины уход из семьи мужчины, вообще воспринимаемый женской половиной как унижение, предательство, оборачивался настоящей трагедией.

Известно, что любящий и любимый человек, чуткий муж – мечта любой из женщин, а для творческой натуры, возможно, даже вдвойне: *«Поэтессе дорожке света / Тот, кто делит с ней тьму невзгод»* (курсив наш. – Авт.)⁴. Действительно, таким женщинам зачастую становится трудно найти себе спутника на всю жизнь. 25-летняя М. Колосова, счастливая в браке, сумела прочувствовать драму женского одиночества и создать стихотворение, пронизанное искренними интонациями:

¹ Штейн Э. В поисках исчезнувшей Атлантиды // Новый журнал. 1999. № 214. С. 260.

² Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта... С. 375.

³ Там же. С. 376.

⁴ Лесная И. Беженская любовь // Рубеж. 1929. № 49.

Были в жизни и драмы и водевили,
Ах, ты верила свято, что театр – это храм!
А потом...
<...>

И когда подошла к золотому закату,
Ты увидела сердцем печальный финал:
Нет ни мужа, ни сына, ни друга, ни брата...
Нет и тех, кто тебя целовал...

Представление кончено. Марш за кулисы!
Но ничем ты свой старческий грим не сотрешь!
А потом...
Одинокая старость увядшей актрисы...
Ну, что ж!..

(«Актриса»)¹

Одиночество пугает сильнее нищенского существования и болезней в старости. После разрыва с супругом, а затем и близким другом-мужчиной Екатерина Ильина с ужасом писала в дневнике: «Девочки скоро уйдут от меня. Одиночество, которое уже сейчас начинает угнетать, со временем будет еще тяжелее. Красота жизни, искусство, умные люди, интересные беседы – все ушло. Впереди борьба за кусок хлеба, старость, болезни, одиночество. Ибо после всех странствий, после всех бурь житейских, к сорока пяти годам я пришла к блестящему фиаско: я одна, одна, одна!»². Не удивительно, что одними из главных мотивов женских суицидов в русском Китае были измена мужа и распад семьи³.

Посвящая стихи тому или иному близкому человеку, харбинские поэтессы стремились лишний раз подчеркнуть, что автор строк – *женщина*, да к тому же – реализовавшаяся в роли дочери или матери, жены или подруги. Недаром в своей повести «Невозвратное» после посвящения: «Тебе, моя Наташа, без вести пропавшая девочка, посвящаю я свой труд. Тебе, так любившей все прекрасное и так мечтавшей самой стать когда-нибудь серьезной писательницей»⁴ О. Морозова ставит актуализирующую ее самоощущение подпись – «Мама».

¹ Рубеж. 1929. № 12.

² Ильина Н.И. Дороги и судьбы... С. 32.

³ Лазарева С.И. Российские женщины в Маньчжурии: краткие очерки из истории эмиграции. Владивосток, 1996.

⁴ Морозова О. Невозвратное. Повесть для юношества. Харбин, 1932.

Высокий слог этого и некоторых других «женских» посвящений, тяготеющий к возвышенным и сентиментальным интонациям, напоминает стиль лапидарных надписей, которые были призваны увековечить память человека, его значительного поступка или важного события. Сентенциозность женских посвящений родным состояла в необходимости утвердить свой статус либо творчески восполнить недостающие звенья в женской судьбе¹.

Многие поэтессы в своих произведениях не претендовали на постановку каких-либо значительных социальных, философских, политических проблем, а вполне сознательно концентрировали внимание на глубоком внутреннем мире женской души.

Мотив «любить и быть любимой» настойчиво развивался в поэзии Н. Резниковой. Ее лирику отличает прежде всего исповедальность, «исступленная правдивость» и необычайная эмоциональность. Героиня ее стихов, для которой любовь-страдание притягательнее, чем спокойное развитие отношений, очень непосредственно, порою стихийно, словно задыхаясь, говорит об испепеляющем ее сердечном переживании, а также сопутствующих любви чувствах – тоске, ревности и др.:

Я скоро задохнусь от муки:
Ждать больше нету сил.
Ты сокращаешь дни разлуки,
Опять ты победил!
О, ты не первую измучил.
Быть может, и смешны
Упреки, грозовые тучи
Стремительной весны.
Как не поймешь, что после бури
Поломаны цветы?
Что в примирении, в лазури
Все дальше ты².

Правда, тематическая узость и чрезмерная эмоциональность лирических текстов Н. Резниковой воспринимались коллегами-литераторами, по меньшей мере, иронично. В. Перелешин вспоминал, как после выхода второго поэтического сборника Резниковой «Ты» (1942), в который входит и только что процитированное стихотворение, М. Щербаков «переделал название этой очень женственной книжки в "Он" и читал ее, мяукая после каждого слова»³. Это и неудивительно, учитывая, что стихи Н. Резниковой

¹ Кормилов С.И. Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995. С. 41.

² Русская поэзия Китая... С. 452.

³ Перелешин В. Два полустанка (фрагменты)... С. 118.

своей неизменной тематикой в конце концов «приелись» даже некоторым из женщин. «Стихи Наташи были всегда о любви и любимом, только о любви и любимом. <...> Как мне кажется, стихи для нее были, главным образом, сублимацией нерастраченных чувств. Я не слишком ценю поэтическое дарование Наташи: оно лишено силы и оригинальности, но я с любовью вспоминаю вечера, проведенные с ней где-нибудь в уютном харбинском кафе за разговорами о стихах, о книгах, людях. Она как человек была и умнее и талантливее своих произведений», – писала в своих мемуарах Е. Рачинская ¹.

Однако парижский критик М. Цетлин (внимательно следивший за молодой эмигрантской литературой), просмотрев коллективный сборник дальневосточников «Излучины» (1935), напротив, посчитал Н. Резникову «небездарной поэтессой» ².

Так или иначе, но одно Е. Рачинская подметила верно: творческая деятельность Н. Резниковой напрямую была связана с «сердечными» делами. Так, Л. Хаиндрова писала: «Счастье и любимое творчество – это уже рай осуществленный, – но несчастье совместно с творчеством – это огромная ценность – может быть, лучшее даже сочетание, чем первое, потому что *страдания рождают глубину*» (от 23 августа 1944 г., курсив наш. – Авт.) ³. Подобные мысли высказывала и Н. Резникова в одном из своих стихотворений:

Но есть закон: в нерадостной любви
Поэта крылья крепнут, вырастают.

Но есть еще закон, – и верю я в него:
Когда полюбишь, – и стихов не надо...

(«Ты знаешь – маленькие радости мои...»,
курсив наш. – Авт.) ⁴.

Действительно, окунувшись в семейную жизнь (в 1943 г. Резникова вышла замуж), она почти перестала писать стихи. Но, возможно, причиной тому стало не только душевное спокойствие рядом любящим супругом, но и немалое напряжение, связанное со статусом приемной матери его взрослых детей. Об этом пишет в своих мемуарах Ю. Крузенштерн-Петерец: «Муж ее [Резниковой. – Авт.], Тарби, датчанин, был много старше ее, но с ним Наташу роднила музыка. Казалось бы, теперь, перейдя на положение обеспеченной женщины, Наташа могла отдаться своему писательскому

¹ Рачинская Е. Калейдоскоп жизни... С. 194-195.

² Цетлин М. О современной эмигрантской поэзии // Критика русского зарубежья. Ч. 1. С. 226.

³ Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта... С. 378.

⁴ Рубеж. 1939. № 27. С. 8.

призванию, но жизнь сложилась иначе. На руках у Наташи оказались дочь и сын ее мужа от первого брака с индианкой. Дети были красивы, милы, ласковы, но своевольны и трудны, как все пасынки, и тут потребовалось много-таки воли, чтобы сохранить семью. Была тревога и за мужа: японцы в любой момент могли посадить его в лагерь»¹. Кстати, похоронив мужа и став опять одинокой, Н. Резникова снова обратилась к сочинительству.

Немало места «женской» теме было уделено и в прозаическом творчестве Натальи Резниковой, находившем горячий отклик у современников. Критики, например, высоко ценили ее прозаическую манеру: сжатый стиль письма, умение распорядиться случайным диалогом, мимолетным сравнением (В. Кряжев)², а читатели восхищались точностью описываемых чувств и тонким психологизмом сочинительницы. В одном из писем Т. Пищиковой (которая, по словам ее дочери, хорошо разбиралась в литературе, сочиняла стихи и была прекрасным рассказчиком) к поэтессе Л. Хаиндровой читаем: «У Резниковой во вчерашней воскресной "Заре" очень хорошо сделанный рассказ "У огней елки". Там есть абзац <...>. Этот отрывок до того верен психологически и больно напомнил мне нечто подобное, что или уже сыграло, а может, еще чему суждено сыграть катастрофическую роль в моей жизни, если я не выдумываю. Прочтите непременно. Буквально передано то чувство, которое я когда-то испытала к одной женщине. Даже я сама не сумела бы оформить так словами, как сделала Наташа Р.» (от 1 февраля 1943 г.)³.

Звучание женской лиры русского Харбина определила в первую очередь поэзия Анны Ахматовой. Конечно, во власти ахматовских интонаций и поэтических приемов оказались женщины-авторы не только дальневосточного, но и европейского зарубежья и, конечно, самой метрополии. Эта великая поэтесса, «научившая женщин говорить», надолго определила судьбу всей русской женской лирики. Г. Адамович в статье «Анна Ахматова» (1934) писал: «Не только в эмиграции, где в каждом "поэтическом" разговоре постоянно упоминается ее [Ахматовой. – Авт.] имя, но и в России знают и читают ее. <...> Вера Инбер в припадке социалистического негодования жаловалась, что в доброй половине женских рукописей, поступающих на рассмотрение советских издательств, "живет Ахматова"..."⁴. Кроме того, Г. Адамович обнаружил, что «все подлинно женские стихи друг другу родственны» и напоминают именно Ахматову.

Словно подхватывая идеи парижского критика, в своей рецензии на шанхайский сборник Александры Паркау, Н. Резникова сравнила ее лирические стихи с «листочками из дневника» – образом, применяемым обычно

¹ Крузенштерн-Петерс Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1998. № 5. С. 47.

² Кряжев В. Книжные новинки // Рубеж. 1937. 2 мая. С. 30.

³ Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта... С. 348-349.

⁴ Адамович Г. Одиночество и свобода... С. 297-301.

к ахматовским поэтическим текстам. Она отметила, что «в восприятии любви, в трагической неудовлетворенности любовью, в муках разочарования, в том, как поэтесса передает настроения какой-то одной ранившей ее минуты, – есть сходство с манерой письма А. Ахматовой... Но это совсем не подражание, нет! <...> А. Паркау не подражает А. Ахматовой, но сердце ведет ее по тем же дорогам, по которым прошла Ахматова...»¹.

Основу же поэтической оригинальности, скорее всего, Резникова видела в том, что даже архетипические ситуации каждый человек переживает исключительно по-своему:

И пусть Ахматова все о любви сказала
И душу обнажила до конца, –
Вчера я новое в страдании узнала,
В усталости любимого лица.

И пусть мы цепи все влачим одни и те же,
И пусть у всех людей одна судьба, –
Неповторим твой взгляд, и этот ветер свежий,
Покатость бледного в морщинках лба.

И пусть, когда умрем, густые ветки туи,
Вот так же будут тень бросать свою, –
Неповторимы наши поцелуи
И первое несмелое: «люблю»...

(«Вечно новое»)².

Универсализм, философская глубина поэтического мышления А. Ахматовой определили то, что ее творчество было интересно и поэтам-мужчинам. Так, В. Перелешин признавался, что писать стихи он учился у Блока, Гумилева, а также Ахматовой. Возможно, что в определенной степени его привлекала техническая сторона ее произведений, но поэту могли быть близки и целомудренное отношение к самому творчеству, и религиозность мотивов, и склонность к циклизации и т.д.

Так или иначе, но Анна Ахматова действительно была нужна *всему* русскому зарубежью. Это было связано с тем, что ее стихи, которые, кстати, с 1924 г. перестали печатать в СССР, были отчасти стихами ушедшей эпохи, а сама она – последним цветком благородной русской культуры, хранительницей поэтического благочестия – подлинным олицетворением прошлого, которое способно утешить в настоящем и подать надежду на будущее (Ю. Айхенвальд).

¹ Н.Р. А. Паркау «Огонь неугасимый» [рец.]... С. 22-23.

² Рубеж. 1933. № 21. С. 4.

Для многих поэтов-эмигрантов перипетии личной судьбы Анны Андреевны становились своеобразным индикатором политической и культурной обстановки в России. Не случайно после Постановления ЦК ВКП (б) 1946 г. и ждановских докладов (с нападками на А. Ахматову) русские литераторы в Шанхае провели специальное собрание. На этом собрании, как пишет В. Перелешин, «Марианна Колосова [получившая незадолго до этого советское гражданство. – *Авт.*] плакала». И далее: «Собрание закончилось в тонах общей растерянности и тревоги. А через несколько дней Марианна Колосова отказалась от советского паспорта, заявив об этом через газеты. В ту же пору и тоже с "треском" отказалась от советского паспорта Юстина Владимировна Крузенштерн-Петерец»¹. Кстати, это собрание стало одним из последних мероприятий в истории русского литературного Шанхая. Многим его участникам суждено было испытать «опять беспросветность, опять бездорожье / И неясность и горечь пути» (О. Скопиченко).

Харбинские поэтессы были знакомы если не с полным собранием сочинений Ахматовой, то уж с первыми тремя сборниками – точно. Об этом свидетельствуют как личные признания эмигранток, так и их художественное творчество: тематические приоритеты, уровень цитирования, стилистические и ритмико-интонационные доминанты стихотворных текстов. При чтении произведений харбинских сочинительниц всплывают целые фрагменты из стихотворений Ахматовой. Они могли встретиться в качестве эпиграфа к стихотворению и даже поэтической книжке. Например, строки «Невозможно жить / без солнца телу и душе без песни» предваряют сборник «Стихотворения» (1929) Марии Визи. Столь знаковые ориентиры, разумеется, сразу настраивали читателей на определенную лирическую волну. Поклонницы творчества А. Ахматовой вооружались, как правило, теми ее художественными средствами и приемами, которые отвечали их личным особенностям и творческим задачам. Так, молитвенные интонации ахматовских стихов, образы «страдалицы любви», «любви-боли» наиболее пришлись по душе поэтессе философского склада – Ольге Тельтофт. Языческое начало ахматовской лирики оказалось близким внутреннему миру Лариссы Андерсен, которой вполне можно было бы переадресовать обращенные к А. Ахматовой слова Ю. Айхенвальда: «В душе у нее – много романтики и сказки, так что даже лирическую эпопею своей любви она развертывает в двух обликах – реалистическом и фантастическом»².

¹ Перелешин В. Два полустанка. Воспоминания свидетеля и участника литературной жизни Харбина и Шанхая. Амстердам, 1987.

² Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Вып. 3. М., 1984. С. 491.

Несмотря на неоднозначный характер восприятия женского творчества в эмигрантском литературном сообществе и ряд житейских проблем, многим русским женщинам-авторам в Китае все-таки удалось занять лидирующие позиции и наравне с мужчинами войти в историю литературы восточной ветви российского зарубежья. Недаром взыскательный В. Перелешин завершил свои литературные мемуары «Два полустанка» своеобразным «компромиссом» с «женской лирой» Харбина: «Останется от нее [харбинской страницы русской зарубежной литературы. – *Авт.*], может быть, не много, но нельзя будет обойти молчанием <...> стихи *Ларисы Андерсен, Елены Недельской, Григория Сатовского-Ржевского, Алексея Ачаира, Фаины Дмитриевой, Марианны Колосовой, Марии Визи, Лидии Хаиндровой, Николая Щеголева, Сергея Сергина*» (курсив наш. – *Авт.*)¹.

¹ Перелешин В. Два полустанка (фрагменты)... С. 119.

Глава 4. Поэтика псевдонимов в творчестве русских харбинцев: от житнетворчества к литературным мистификациям

*Поэт, не избегай усилий,
подыскивая псевдоним:
так учит Розанов Василий,
и, право, я согласен с ним.
Пусть не изящен ты, а грузен,
но если ты Кастальский, Музин,
хотя бы Пегасевич – верь,
отворится покорно дверь
туда, где роза не завянет,
где хор литературных дев,
от восхищенья разомлев,
тебе тройное «Salve» грянет...
А если ты, вдобавок, бас,
пройдешь в поэты в тот же час.*

(В. Перелешин «Поэма без предмета»).

Отличительной чертой литературного быта русских харбинцев была любовь к псевдонимам. В этом в первую очередь проявилось наследие «серебряного века» с его особенным пристрастием к вымышленным именам как части личной мифологии. Данное стремление отражало символистскую попытку слить воедино жизнь и творчество: вспомним Белого, Эллиса, Сологуба и др. Гениальным изобретением М. Волошина, сбившим с толку самого С. Маковского, стала в те годы Черубина де Габриак, скрывающая под воображаемой испанской вуалью заурядный облик простой учительницы Е. Дмитриевой¹. Реконструируя житнетворческую доминанту эпохи, Вл. Ходасевич писал: «Внутри каждой личности боролись за преобладание "человек" и "писатель". Иногда побеждал один, иногда другой. Победа чаще всего доставалась личности, которая была даровитее, сильнее, жизнеспособнее. Если талант литературный оказывался сильнее – "писатель" побеждал "человека". Если сильнее литературного таланта оказывался талант жить – литературное творчество отступало на второй план, подавлялось творчеством иного, жизненного порядка»². Заметим, что очерк был посвящен полумифической личности литературного Петербурга тех лет – Ренате (Н.И. Петровской), прототипу героини романа В. Брюсова «Огненный ангел».

¹ Маковский С. Портреты современников (Иннокентий Анненский, Максимилиан Волошин, Черубина де Габриак) // Серебряный век. Мемуары. М., 1990. С. 111-177.

² Ходасевич Вл. Некрополь (Конец Ренаты, Брюсов, Андрей Белый) // Серебряный век. Указ. изд. С. 177-228.

В художественном мире писателя псевдоним – красноречивая примета авторского присутствия и первая ступень в сообщении с читателем¹. Процесс придумывания нового имени сродни созданию собственного фантома (А. Генис)², поэтому авторские самопереименования заведомо не похожи на настоящие фамилии. Оказавшиеся в эмиграции харбинские поэты с готовностью использовали опыт своих предшественников. Литературным псевдонимом «обзаводится» практически каждый: *Арсений Несмелов* (Арсений Митропольский), *Алексей Ачаир* (Алексей Грызлов), *Борис Бета* (Борис Буткевич), *Михаил Волин* (Михаил Володченко), *Николай Алл* (Николай Дворжицкий), *Николай Светлов* (Николай Свиньин), *Георгий Гранин* (Георгий Сапрыкин), *Сергей Сергин* (Сергей Петров) и т.д. Имена меняются либо по причине кажущейся неблагозвучности (например, В. Перелешин стал В. Салатко-Петрище), либо в поисках новых «соответствий» (в Кшижанну Зороастру превратилась Изид Орлова).

Конечно, в большинстве случаев в основе процесса собственной ономапоэтики³ лежала игровая установка, но и она не чужда мифопоэтическим импульсам, как не чужда в принципе игра мифу. Правда, известный харбиновед Е. Витковский считает, что псевдонимы «изобретались» харбинцами исключительно по прагматическим соображениям. Он настаивает: «псевдоним Арсений Несмелов – не дань эстетизму, а комбинация подлинного имени с фамилией друга Митропольского, поручика Несмелова, погибшего в боях под Тюменью; Перелешин взял псевдоним никак не из-за неблагозвучия – он своей подлинной фамилией гордился и издевался над Борисом Нарциссовым (хотя у того это была подлинная фамилия) и т.д.»⁴.

Справедливости ради обратимся к авторским свидетельствам. Так, **Арсений Несмелов** не случайно начинает свои художественные воспоминания «О себе и Владивостоке» именно с ситуации выбора псевдонима. Ее он воссоздает в мифопоэтическом соответствии с *таинством рождения* – от безымянности как безличия до обретения имени как прояснения скрытой до поры до времени сути⁵: «...Арсений Несмелов родился именно в этом городе [Владивостоке. – Авт.], в апреле 1920 года, когда местная га-

¹ Дмитриев Г.В. О псевдонимах и их классификации // Филологические науки. 1975. № 5; Подсеваткин С. Энциклопедия псевдонимов. М., 1999.

² Генис А. Довлатов и окрестности. М., 1999. С. 99.

³ Под *ономапоэтикой* в нашей работе понимается художественное осмысление автором семантики личного имени, в первую очередь – псевдонима (гетеронима), принимающее устойчивые формы. Эти формы транслируются на личную мифологию, способ выражения лирического субъекта и стилистические особенности поэтического письма. В этом смысле *ономапоэтика* тесным образом связана с поэтикой имени героя произведения.

⁴ Письмо Е.В. Витковского Г.В. Эфендиевой от 7 апреля 2004 г. // Личный архив Г.В. Эфендиевой.

⁵ О мифопоэтической функции имяназачения: Топоров В.В. Имена // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т.1. М., 1988. С. 508-510.

зета "Голос Родины" впервые напечатала стихотворение, так подписанное. До этого дня Арсения Несмелова не существовало»¹. До момента обретения псевдонима герой воспоминаний определяется в 3-м лице, намеренно обобщенно («человек», «писарь», «он») либо в неопределенно-личных формах. Псевдоним для первого стихотворения «человеком» выбирается «по наитию»: «Написал и подписал своим именем: Арсений. Но дальше... В памяти – почему? – мелькнуло лицо друга, убитого под Тюменью.

– Пусть живет в моих стихах!

И подписал: Несмелов»².

Только с этого момента герой воспоминаний удостоивается личного местоимения «я»: лишь с обретением поэтического имени рождается тот писатель, чье жизнеописание было заказано издателем³. Несомненно, что выбор псевдонима – имянаречение – играет роль инициационного сюжета в этой несмеловской полубиографии, полумифологии.

Суровая беженская действительность сыграла свою роль в процессе харбинской псевдонимизации. Постоянная нужда заставляла в погоне за крохотными заработками изобретать все новые псевдонимы для публикаций в разных изданиях⁴. Спорить с этим – бессмысленно: «Псевдонимов у Несмелова было несколько десятков: А. Арсеньев, Н. Арсеньев, Арсений Бибилов (взял по матери: уж какая тут дань эстетизму? Просто хотел печататься в шанхайском "Парусе") и т.д. Для фашистов он взял и вовсе не псевдоним: "Николай Дозоров" – скорее вымышленное лицо, от имени которого Митропольский стихи писал. Видимо, ему же принадлежат стихи "есаула Хинганова" ("Луч Азии", фамилия, для россиянина немыслимая), "сотника Ермилова" (тот же "Луч Азии") и т.д. Так же Перелешин создал личности Александра Каюрина, Богдана Стрельцова, Правдина и др. Борис Юльский – отнюдь не только Юльский, но еще и Адриан Луговой, еще и Б. Ярв» (Е. Витковский)⁵.

Однако не все пишущие харбинцы остро нуждались – В. Слободчиков, который, по воспоминаниям Перелешина, был обеспечен лучше всех, вспоминая о своем харбинском псевдониме «Ю. Калатаров», поясняет, что ему просто понравилась эта фамилия, встреченная в полюбившемся романе Вс. Соловьева. То же самое можно сказать и об Алексее Ачаире-Грызове, чей заработок (200 гоби в месяц) позволял не думать о поденщине. Даже многообразие псевдонимов Марианны Колосовой не определяется исключительно ее погоней за заработком.

¹ Несмелов А. О себе и Владивостоке... С. 642.

² Там же. С. 644.

³ Речь идет об И.А. Якушеве – главном редакторе журнала «Вольная Сибирь» (Прага). Письмо А. Несмелова И. Якушеву от 13 сентября 1929 г. // Рубеж. 1995. № 2. С. 238-248.

⁴ Перечни многих псевдонимов (правда, с разной степенью достоверности) можно найти в работе: Хисамутдинов А.А. Российская эмиграция в Китае: Опыт энциклопедии. Владивосток, 2002.

⁵ Письмо Е.В. Витковского Г.В. Эфендиевой от 7 апреля 2004 г.

Но сколь ни прозаична порою была этиология псевдонима, какие бы реалии за нею ни стояли, не вызывает сомнения, что второе имя (речь не идет о разовых гетеронимах) органично входит в художественный мир поэта, рождая в читательском сознании именно поэтические ассоциации и коннотации, связанные с образом автора. Так, невзирая на биографические реалии, в псевдониме «Арсений Несмелов» ощущается романтический флер, окутывающий недюжинные амбиции поэта. Без сомнения, родовая фамилия «Митропольский» с ее патриархально-церковными корнями отвечала бы им в меньшей степени. Имя другого знаменитого харбинца **Валерия Перелешина** благодаря звукосемантическому сплетению своих компонентов вызывает лирические ассоциации с родными просторами, заповедными лесами-*перелесками*, куда лирическому герою этого поэта хотелось бы вернуться... И как бы ни гордился своей дворянской фамилией В.Ф. Салатко-Петрище, все же ее звучание мало способствовало бы гармоничному восприятию художественного мира и личности тонкого лирика Валерия Перелешина.

Кстати, и М. Волин – самый непосредственный участник литературной жизни Харбина – словно подтверждает наши звукосемантические интерпретации большинства харбинских псевдонимов в своих воспоминаниях: «Это было время, когда все выбирали себе псевдонимы, отчасти следуя примеру старших собратьев по перу. Так, Арсений Митропольский стал Арсением Несмеловым, Алексей Грызлов – Алексеем Ачаиrom, Александра Нилус превратилась в Александру Паркау... Хорошо помню один из вечеров литературной студии в начале 30-х годов, когда мы, молодые поэты и поэтессы, остались после очередного собрания, чтобы выбрать себе псевдонимы. Было единогласно решено, что писать стихи под фамилией Салатко-Петрище *просто невозможно*. Так родился Перелешин. Мнения разделились – одним понравилось, даже находили аллитерацию с именем "Валерий", другие критиковали. Н. Щеголев заметил, что приходит на ум "леший"... Брат Валерия – Виктор Салатко – стал Ветлугиным, Сергей Петров – Сергиным, я из Михаила Володченко превратился в Михаила Волина. Незадолго до этого Георгий Сапрыкин переименовал свою неблагозвучную фамилию на фамилию Гранин...»(курсив наш. – *Авт.*)¹.

Настоящая фамилия самого **Михаила Волина** – Володченко – помимо «непоэтичности», по словам В. Перелешина, прочно ассоциировалась в сознании харбинцев и с именем его знаменитого деда – генерала Володченко, что для внука-поэта было совсем нежелательно. А у тонкого стилизатора и переводчика восточной поэзии **Николая Светлова** настоящая фамилия была еще более прозаической – Свинын. Впоследствии Волин, не особенно прославившись на поэтической ниве, действительно, реализовал «маскулинность» своего второго имени и прославился как автор учебников по восточным единоборствам.

¹ Волин М. Гибель Молодой Чураевки... С. 216-240.

Любопытно, что сам Валерий Перелешин несколько по-иному и довольно прозаично, хотя и в стихотворной форме, воссоздает историю своего переименования. Он связывает ее со временем первой публикации в «Рубеже», куда его мать отнесла стихи и передала главному редактору, М.С. Рокотову:

Приветливый, простой, веселый,
он сразу лед разбил тяжелый,
стихи прочел и перечел,
и прямо к делу перешел:
к подыскиванию псевдонима.
Они подумали вдвоем
о новом имени моем
без декламаторства и грима.
С тех пор – признаться не стыжусь –
я Перелешиним зовусь.

(курсив наш. – Авт.)¹.

Столь явные расхождения в версиях Волина и Перелешина о выборе последним псевдонима только подтверждают выдвинутые тезисы о реми-фологической подоплеке этого процесса в харбинской литературной среде (заметим: у Волина и Несмелов «под сурдинку» выбирает себе псевдоним вместе с чураевцами).

При этом перелешинская поэма, излагающая теорию псевдонимизации, отнюдь не случайно написана онегинской строфой – уже довольно «немолодой повеса» соотносит реалии своей биографии ни много ни мало с откровениями автора «Евгения Онегина». Кроме того, Перелешин практически буквально цитирует и А. Несмелова². А следующие наставления поэтам, пусть и в иронической манере, доказывают, что роли псевдонима в поэтической практике, а также его звуко-смысловому наполнению Перелешин придавал немаловажное значение:

Играй козырным псевдонимом:
давно приметил суевер,
что ни один не стал любимым
поэт, клейменный буквой «Р».
Сподобились похвал и кликов
Полонский, Анненский, Языков,
Есенин, Пушкин, Гумилев,
Блок, Адамович, Соловьев.

¹ Перелешин В. Поэма без предмета... С. 50.

² «Игры без декламаторства и грима» – эта фраза из несмеловского стихотворения «За» (сб. «Без России», 1931 г.), а советы по выбору псевдонима – поэтическое переложение фрагмента несмеловского рассказа «По следам любви» (Рубеж. 1933. № 43).

У Лермонтова «р» негрубым
является в соседстве с «л»,
Тетерников от «р» успел
удрать, назвавшись Сологубом,
а я и рык, и шип люблю:
я их с Державиным делю¹.

Напрашивается вывод, что определяющее значение в авторском самопереименовании принадлежало все-таки желанию примерить на себя иной, чем был определен родовой фамилией, жизненный образ. Нередко псевдонимы звучали намеренно вычурно, порою мелодраматично – чтобы второе имя с успехом выполняло свое художественное задание, нужно было обладать особенным чутьем. В. Слободчиков свидетельствует: «Я, как один из участников этого процесса, хочу сказать, что никакой общей согласованности не было, и псевдонимы выбирались случайно, вернее сказать, по случаю. Каждый из поэтов присваивал себе ту "кличку", которая ему по каким-то личным причинам импонировала. <...> Спросил однажды Сережу Сергина, почему он не оставил для стихов свою подлинную фамилию. Сережа сказал, что "Петров" в России – такая избитая фамилия, что никому не захочется читать стихи какого-то очередного Петрова, в то время как "Сергин", да еще в сочетании с "Сергеем", звучит заманчиво и неожиданно»².

И тут же Владимир Александрович приводит уже третью версию обретения псевдонима Перелешиним: «У меня сохранилось письмо Виктории Янковской, в котором она пишет, что как-то Валерию [Перелешину] она сказала, что почему-то друзья зовут его "лешим". На это он ответил – пусть уж лучше зовут "Перелешин" и добавил, что ему не хотелось бы читать стихи Салатко-Петрище»³.

Многие харбинские поэты и писатели, единожды приняв чужое имя, с ним и продолжали свою деятельность, – например, имена «Арсений Несмелов», «Валерий Перелешин» стали для их носителей основными. В творческой судьбе иных псевдонимы становились вехами творческого самоопределения, превращаясь в целые ономастические мифы – этапы в личной мифологии поэта. Истории некоторых псевдонимов даже самых известных харбинских поэтов, оказывается, могут реконструировать неизвестные сюжеты их творческой судьбы.

¹ Перелешин В. Поэма без предмета... С. 51.

² Письмо В.А. Слободчикова А.А. Забияко от 1 декабря 2005 г. // Личный архив А.А. Забияко. Там же далее: «О причинах выбора псевдонима Ачаира, Светлова, Волина, Колосовой и Несмелова достаточно хорошо сказано в Вашей книге, но все они не являются результатом коллективного творчества. Я хорошо знал Изиду Орлову, поэтому спрашивать ее о причинах выбора нескольких псевдонимов было лишним – и так все ясно!»

³ Там же.

В мифологичность истории харбинской культуры органично вплетается *ономастический миф Алексея Ачаира*, тесно связанный с его личной мифологией судьбы. На общем фоне псевдонимов фамилия «Ачаир» звучала мало сказать эффектно, – даже интригующе. Помимо анаграмматической близости к романтическим «чарам», «очарованью», графолого-семантических схождений с «Анчаром», *Ачаир* вполне оправданно рифмовался с традиционно-поэтическими *эфиром-зефиром*, пушкинским *Гвадалквивиром*, сологубовской *Звездой Маир* и т.д. В одном из «Рубежей» появился однажды трансформированный вариант псевдонима – «А. Чаир», внесший новые ассоциации с чарами, «парком Чаир» из известного танго 30-х гг. В общем, псевдоним поэта звучал «ачаровательно», рождал ряд литературных ассоциаций, продолжающихся до сих пор. Не случайно сегодня историки литературы русской эмиграции адресуют поэту полулесковское именование «ачаированный странник»¹.

На самом же деле, как известно, «Ачаир» – это диалектное (скорее всего – тюркское) название далекой сибирской станции, где 5 сентября 1896 г. родился Алексей Алексеевич Грызов. Очевидно, что настоящая фамилия поэта звучала не поэтично. Однако, выбирая в качестве второго имени название родного поселка, поэт подчеркивал и свою генетическую связь с Сибирью, с ее природой, с местными говорами. Псевдоним стал вместилищем поэтической картины мира, строящейся на стыке патриотического пафоса, модернистской утонченности и жизнетворческой энергии. Многие нюансы последующего семантического наполнения Ачаиром своего второго имени позволяют предполагать органичный синтез мифологического сознания и книжного опыта, творческое преломление недюжинной эрудиции.

Таинственному звучанию псевдонима «Ачаир» соответствовала и сама внешность поэта, олицетворявшего литературный дух Харбина 30-40-х гг. Современники писали о нем: «Хрупкий, несмотря на свой высокий рост, белокурый и голубоглазый, типичный северянин, Ачаир мало напоминал сибирского казака – они большей частью коренастые, смуглые, черноволосые»², «тонкий в кости, изящный, с золотой шапкой вьющихся волос, хороший пианист, он скорее походил на рафинированного эстета петербургских гостиных...»³. Не забудем и о красавице жене, звезде харбинской оперной сцены – Галли Ачаир-Добротворской (которая была моложе его на 15 лет), об эстетизации интимных переживаний, связанных с нею и в целом с женскими образами. Кстати, в официальных документах полное имя супруги Ачаира имеет форму «Галина»⁴, тогда как в поэтических посвящениях ей и даже в его анкетных данных мы встречаем явно романтизированную им же модификацию: «Галли».

¹ Проскурин В. Ачаированный странник // Книголюб. 2006. № 9.

² Крузенштерн-Петерс Ю. Чураевский питомник... С. 52.

³ Волин М. Русские поэты в Китае ... С 341.

⁴ ГАХК. Фонд 830. Оп. 3. Дело А.А. Грызова. Л. 20.

По всей видимости, и имя долгожданному сыну выбиралось сквозь призму ономапоэтики: В.А. Слободчиков вспоминает, что первоначально имя мальчика (ставшего впоследствии «блудным сыном») звучало как «Ромул». Слободчиков якобы даже уточнял у Ачаира: «"Что это, в честь основателя Рима?", – и тот отвечал утвердительно. Но сейчас отчество его дочери Елены – Ромиловна»¹. Стихотворные посвящения Ачаира харбинской поры также подписаны «Сыну Ромилу». Однако даже этот вариант имени удивляет своей окказиональностью, явным эстетством.

Органичным дополнением «эталонного» образа эстетствующего поэта со столь звучным именем была природная музыкальность А. Ачаира, помноженная на профессиональное знание композиции (об этом он указывает в анкетах). Многие популярные песни для харбинской молодежи написаны на его слова (например, «На востоке заря, нам пора уходить от родного костра...», «Нам братья, ушедшие в дальнюю новь...»)².

Музыкальные способности Ачаира ярко проявились в мелодекламаторском искусстве. Надо полагать, свою роль в музицировании поэта сыграла и мода на А. Вертинского, оказавшего известное влияние на культуру восточной ветви русского зарубежья³. Мелодекламации Алексея Ачаира не были подражанием Вертинскому – они органично наследовали общую тенденцию «серебряного века», привнося в нее «местный колорит». Именно они остались одними из ярких впечатлений харбинцев, хотя бы раз посетивших собрание знаменитой «Чураевки»⁴.

Но самому Ачаиру, по всей видимости, было недостаточно устойчивых ассоциаций своего образа с амплуа салонного поэта-мелодекламатора. Позднее в свое имя «Ачаир» поэт пытался вдохнуть новые смыслы путем его окказионального переосмысления в восточном регистре:

Я – царевич прекрасный *Очир*.
Это значит – небесная чаша...
Милый брат мой, взгляни на Памир:
И на юг, и на север – все наше!

(«Чаша неба»)⁵.

¹ Слободчиков В.А. Интервью А.А. Забияко. Москва. Октябрь-ноябрь 2003 г. // Личный архив А.А. Забияко.

² Таскина Е.П. Ачаир А.А. // Русские писатели XX века: Библиографический словарь. М., 2000.

³ Забияко А.А., Эфендиева Г.В. Вертиниада русского Китая... Указ. изд.

⁴ Рачинская Е. Перелетные птицы... С. 65; Ильина Н. Встречи... С. 83-109; Крузенштерн-Петерс Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1997. № 5. С. 43; Слободчиков В.А. Интервью А.А. Забияко.

⁵ Рубеж. 1929. № 52.

В мифологии буддийских народов есть бурхан *Очирвани* – грозное божество, охранитель буддизма. *Очирвани* наделен функциями демиурга и культурного героя. *Очиром* же именуется постоянный атрибут божества, которым оно побеждает противников и забрасывает на небо огонь¹. Как видно, именование *Очир* – в прямом соответствии со своей природой – в мифопоэтическом сознании Ачаира проявило тенденцию к сближению имени собственного и имени нарицательного. Следуя логике мифологического сознания, это выражает подвижность сферы пребывания божества и его могущества. Скорее всего, Ачаир воспользовался более созвучным своему псевдониму именованием, не углубляясь в закономерности аппелятивизации², но интуитивно следуя звуко смысловым поэтическим аналогиям³.

В одном из номеров «Рубежа», словно реплика на это стихотворение, появляется послание «Моему другу» (1930), где за подписью «И. Буранов» к поэту напрямую обращается вопрос:

Что такое твое: Ачаир?
Это только селенье простое?
Для тебя отразившийся мир
Растворился в нем – каплею в море!..

Стихотворение, написанное в жанре «дружеского послания», органично следовало романтической стилистике, культивируемой Ачаиром. Оно и композиционно близко его поэтике, а ритмический рисунок (Ан 3МЖМЖ) являет аллюзию на цитированную выше программную «Чашу неба» («Я – царевич прекрасный Очир!...»). Как следует из текста, друг **Иннокентий Буранов**, опираясь на поэтический псевдоним «Ачаир» как на лирическую тему, вступал с поэтом в творческую полемику:

Не мечтай о прекрасной стране,
Неземной снеговой небылице!
Ведь под песни твои – в табуне
Ржут весельем земным кобылицы...

Не вяжи из затейливых снов
Шелковистые петельки кружев, –
Их сорвет беспощадная новь,
Мускулистые руки напружив...

¹ Очирвани // Мифы народов мира. Указ. изд. Т. 2. С. 271.

² Топоров В.Н. Имена. Указ. изд. С. 508-510.

³ Забияко А.А. Тропа судьбы Алексея Ачаира... С. 48.

И тогда отразившийся мир,
Бесконечный в туманном просторе,
Станет снова твоим: Ачаир, –
Лишь станицей, таящей простое...

И потянутся горы и степь...
И зашепчут косматые рощи...
Да, теперь, милый друг, надо петь
Песни жизни – земнее и проще!¹

Уметь находить в «простом» скрытые, но не менее высокие бытийные смыслы – вот истинная задача любого искусства. Поэтому заключительная сентенция: «Да, теперь, милый друг, надо петь / Песни жизни – земнее и проще!» – указывала вектор творческих возможностей поэта Ачаира, которых сам он еще, по мысли «И. Буранова», не обнаружил.

Получается, что литературно подготовленный человек почувствовал в Ачаире некое разногласие между реальным происхождением и поэтической мифологизацией судьбы, между жизненной и художественной практикой. Кто же скрывался под этим псевдонимом? Попытки проконсультироваться с редкими знатоками харбинской жизни только усугубили неопределенность: так, благодаря информации Е. Витковского, Иннокентий Буранов не только «обрел» реальные координаты где-то в бывшем СССР, но и оказался обладателем не очень-то хорошего характера, не желающим общаться с кем бы то ни было. Ситуацию отчасти прояснили архивные сведения. В материалах БРЭМ в «Анкете для работников печати» в пункте «Ваши псевдонимы за время газетной работы» Алексей Алексеевич Грызов называет свой – уже известный – псевдоним «Ачаир», добавляя: «и постоянно 1934-1935 г. несколько рассказов в "Рубеже" <под именем> Иннокентий Буранов»².

Если «Буранов» – второй псевдоним А.А. Грызова, а анкетные данные усугубляют уверенность в этом, то в подобном симбиозе «Ачаира-Буранова» проявилось, конечно, если не «джекило-хайдовское», то все же противоречивое самосознание поэта. Фамилия «Буранов» в сочетании с именем «Иннокентий» весьма далека от модернистского звучания «Ачаир». Есть в ней что-то патриархальное, вполне сочетаемое с обликом бывалого служаки, увещающего своего эстетствующего приятеля вернуться к «земным» проблемам. Мистификация с этим новым именем Алексея Ачаира продолжается буквально по сегодняшний день и провоцируется недостатком информации. Ни в опубликованных воспоминаниях, ни в устных свидетельствах немногих ныне здравствующих чурасцев нет упоминаний об Иннокентии Буранове как ачаиловском alter ego.

¹ Рубеж. 1930. № 28. С. 11.

² ГАХК. Фонд 830. Оп.3. Дело А.А. Грызова. Л. 20.

Итак, если это – «автопослание» Ачаира, то вполне понятно, почему оно было помещено в «Рубеже» – журнале развлекательном и во многом легковесном в силу своей коммерческой подоплеки. Широкий круг его разнообразных читателей должен был подтвердить правдоподобность ситуации литературной полемики Ачаира с Бурановым. Возможно, в 1930 г. Ачаир в подобной форме заявил о своих новых художественных принципах. И, чувствуя некую раздвоенность своего лирического «я», смог претворить ее в очередной странице личной мифологии. Правда, попытки документально подкрепить интуитивно обнаруженные поэтические переключки Ачаира–Буранова привели к появлению новой версии авторства цитируемого выше стихотворения и бытования псевдонима «И. Буранов». После знакомства с нашим материалом¹ Е. Витковский вдруг сообщил, что под этим псевдонимом в 1930 г. с посланием к Ачаиру выступила «всю жизнь безнадежно влюбленная в него Изида Орлова, она же "Кшижанна Зороастра" ("Я пою эту песню тебе, Алексей / под священные звуки ребазы..."). Около 1929 года между ними имел место какой-то никем не описанный скандал, после чего Орлова и обрела на короткое время псевдоним "Буранов". Умерла Орлова в Южной Америке, кстати, Перелешин утверждал, что "Изида" – это ее подлинное имя, в чем я лично сомневаюсь все-таки»².

О личности полумифической Изиды известно мало, однако в «Воспоминаниях» Крузенштерн-Петерец есть небольшой фрагмент, связанный с литературным дебютом этой поэтессы в «Чураевке»³. Творческий портрет Изиды Орловой (дурные стихи, йога вперемежку с теософией), представленный там, практически опровергает версию Е. Витковского. Все же, обходя возможные субъективные оценки личности Зороастры-Изиды со стороны способной к тому Ю. Крузенштерн-Петерец, обратимся к строкам стихов И. Орловой, довольно скупо представленным в издании В. Крейда «Русская поэзия Китая». Эти лирические откровения переполнены модернистскими изысками с теософской вычурой:

Словно тень, он видит образ дорогой,
Фермуарами увитый бледный лоб,
Красной шелковой обтянутый канфой
С золотыми иероглифами гроб.

(«Лайфу»)⁴.

¹ Забияко А.А., Эфендиева Г.В. Литературный псевдоним в опыте личной мифологии поэта (Контекст творческих исканий харбинских лириков) // Проблемы художественного миромоделирования в русской литературе. Вып. 4. Благовещенск, 2004. С. 29-54.

² Письмо Е.В. Витковского Г.В. Эфендиевой от 7 апреля 2004 г.

³ Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1998. № 5. С. 25-83.

⁴ Русская поэзия Китая... С. 362.

«Лайфу» вошло в сборник И. Орловой «Мистические розы» (1929), и в этом стихотворении поэтесса, по словам В. Перелешина, прибегает к придуманным ею же «китаизмам»: «тачинкин», «канфа», «чай лянсин», «артабаз»¹. По всей видимости, и сладкозвучная «ребаз» из цитируемого Е. Витковским и Ю. Крузенштерн-Петерца стихотворения была ничем иным, как изобретенным поэтессой инструментом с восточным «орнаментом», как нельзя более подходящим для обращения к человеку с восточно-изукрашенной фамилией «Ачаир». Личная мифология имени поэта стала источником нового сюжета – теперь уже относительно лирической героини влюбленной в него Изида Орловой².

Конечно, если следовать все тем же материалам БРЭМ, то под псевдонимом «Буранов» Ачаир стал писать только с 1934 г., и в этом случае вполне возможно, что он воспользовался чьей-то ономастической находкой. К сожалению, ни один из современников Ачаира не подтверждает этой версии, и мы можем с определенными сомнениями ссылаться на кандидатуру, предложенную Е.В. Витковским. Авторство поклонницы-поэтессы, которая представляла себя ни много, ни мало – Музой Ачаира, может косвенно доказывать эпиграф к стихотворению «Моему другу», взятый из ачаиrowsкого стихотворения «Пичуга»: «Есть у меня пичуга – вестник прилета дня...». Само стихотворение было опубликовано только в 1939 г. в сборнике «Тропы». Соответственно, анонимный автор послания был знаком с текстом в рукописи, что свидетельствует о действительно доверительных (о другом можно только гадать) отношениях между ним (нею) и поэтом. И, если это так, то, по всей видимости, именно эпиграф должен был красноречиво указать самому Ачаиру на автора стихотворения, или – если это был сам Ачаир, подтвердить игровую подоплеку послания. Как бы там ни было – даже если спустя годы после выступления в печати загадочного Иннокентия Буранова Ачаир прибегал, и не единожды, к псевдониму, не им самим придуманному, – значит, тот был созвучен его художественной установке, и, возможно, усугублял ономастическую игру, затеянную поклонницей-поэтессой.

Сразу несколько гетеронимов сопровождали на протяжении всей творческой жизни **Марианну Колосову**. Некоторые из них до такой степени сроднились с ее личностью, что далеко не все знатоки жизни и творчества поэтессы считают обязательным пояснять, что имя «*Марианна Колосова*» – тоже ни что иное, как один из литературных псевдонимов. Правда, в жизнь это второе имя вошло прочнее других, навсегда вытеснив настоящее. Когда и почему Римма Ивановна Виноградова впервые обратилась к этой подписи, сказать трудно, но на литературном поприще, начавшемся в эмиграции, она отрекомендовалась именно так.

¹ Русская поэзия Китая... С. 654.

² Забияко А.А. Тропа судьбы Алексея Ачаира... С. 50.

Скорее всего, испытав горькую участь беженки, она раз и навсегда поняла, что Римма Виноградова, у которой была родина, семья, любимый – осталась в России. В Харбине же она – одинокая эмигрантка – совершенно другой человек с новыми жизненными ценностями: «Есть такое слово грозное "Борьба"! / В этом слове эмигрантская судьба»¹. Для новой жизни было необходимо и новое имя.

Существует мнение, что своим первым псевдонимом поэтесса подписывала лучшие произведения – о долге, мужестве, непримиримости к врагам, остальными же – стихи, созданные исключительно для заработка (В. Перелешин, Ю. Крузенштерн-Петерец). Но и среди написанного под именем «Колосова» не все было художественно равноценным. Творческие неудачи поэтессы связывались ее критиками как с количеством стихов – уж «слишком много она их писала», так и с необходимостью угождать вкусам «идейного» читателя (Ю. Крузенштерн-Петерец, А. Несмеловым, Н. Щеголевым).

Будучи, по определению Крузенштерн-Петерец, «до кончиков ногтей русской», для своих патриотических стихов поэтесса и псевдоним выбрала далеко не случайно. Как известно, была она дочерью священника – недаром в имени «Марианна» и распространенной на Руси фамилии «Колосова» явственно слышатся мотивы традиционные, благочестиво-православные. При этом и стихи ее насквозь пронизаны христианскими образами (*храм, икона, крест, божий суд* и др.), обращениями к Богу: «Господи, Боже мой, / Вечный, Праведный, Строгий» и т.д. С падением православной веры связывает поэтесса мрачные прогнозы о будущем России: «Пройдут года. В застенке будет храм. / На смену пороху – кафельный фимиам». Кроме этого, она активно использует отраженную в псевдониме и укорененную в народном сознании хлебную символику: образы вспаханных полос, зерна, колосьев, хлеба. В художественном мире М. Колосовой «хлебная» семантика фамилии (возрождение, плодородие, благополучие, мир) неотделима и от творческой плодовитости, и от древнерусского уподобления битвы, боя – жатве: «Желтый колос – / Мое слово, / Дело будет / Жатвой!»², и от самого понимания русскости.

Конечно, в поэтической этимологии псевдонима Риммы Виноградовой отражается духовная близость к Цветаевской лирике: налицо фонетическая связь имен **Марина** – Мария – **Марианна** и родовая связь дендроморфных фамилий **Цветаева** – **Колосова**. Известно, что харбинские лирики были хорошо знакомы с творчеством Марины Цветаевой. Гражданская лирика М. Колосовой, отличающаяся жесткостью и экспрессивностью поэтики, взволнованной «аритмией» стиха, перекликается с поэзией М. Цветаевой эмигрантского периода. Не случайно современники называли ее

¹ Колосова М. Неужели? // Колосова М. Господи, спаси Россию!.. С. 28.

² Колосова М. Ищу! // Колосова М. Господи, спаси Россию!.. С. 55.

«харбинской Мариной Цветаевой» и «бардом Белой армии». Правда, известный цветаевед Л.А. Мнухин находит в творчестве харбинской поэтессы стихи, стилистически напоминающие лирику Цветаевой, но подписанные и другим псевдонимом – Елена Инсарова. И такая, например, характерная черта цветаевской поэзии как речевая фольклорность и архаика, проявляющаяся в некоторых текстах харбинской поэтессы, также обнаруживается независимо от имени автора. Скорее всего, в аналогии имен Колосову привлекали не только поэтологические сходства, но и сама личность Цветаевой, силой духа которой все в эмиграции восхищались.

Но любопытна и другая этимологическая реконструкция этого псевдонима. Она связана с именем героини романа И.С. Тургенева «Новь» – самоотверженной революционеркой *Марианной* Синецкой, ставшей воплощением родины, счастья, борьбы и свободы. В «Формулярном списке лиц новой повести» Тургенев писал об этой героине: «Энергия, упорство, трудолюбие, сухость и резкость, бесповоротность – и способность увлекаться страстно... Жажда деятельности, жертвы, жертвы немедленной – вот чем она томилась»¹. В выборе Тургеневым имени для своей героини последнего «парижского» романа, безусловно, чувствуется опора на мифический образ Марианны – аллегории Великой французской революции, французской республики, а также олицетворения свободы, равенства и братства. И харбинская поэтесса это сразу уловила. Не случайно она стала *Марианной Колосовой*. Как известно, в начале XX в. во Франции образ Марианны-Республики объединился с образом французской Сеятельницы (в результате чего возник синтетический образ *Марианны-сеятельницы*, разбрасывающей зерна революционных идей).

С 1929 г. поэтесса стала «скрываться» еще под одним псевдонимом. Он восходил к образу другой «тургеньевской девушки» – *Елены Инсаровой*. Стихи за этой подписью нравились, в первую очередь, женщинам. Не зная истинного обладателя псевдонима, экзальтированные читательницы советовали и самой Марианне Колосовой попробовать писать в подобном роде. Следуя логике мистификации, поэтесса скромно уверяла, что так у нее никогда не выйдет и – продолжала писать «за двоих». Несмотря на тематическое разнообразие стихов «Инсаровой», среди харбинских читателей и в литературной критике прочно закрепилось суждение о том, что под этой маской поэтесса писала лишь так называемые «женские» стихи, абсолютно противоположные тональности «Колосовой». На самом же деле в них нашлось место не только любовно-эротическим и мистическим мотивам – тому, что дразнит и распаляет воображение: «За любовный бред в ночь угарную – / Ах, пускай вся жизнь будет сгублена!»², но и сокровенным интонациям женщины, попавшей в лихолетье гражданской

¹ Мазон А. Парижские рукописи И.С. Тургенева. М., Л., 1931. С. 116.

² Инсарова Е. Не простят... // Рубеж. 1929. № 33.

войны: «Тяжко каждой, если милый друг убит. / Участь горькая для всех для нас одна»¹. В собирательном образе лирической героини этих произведений – матери, вдовы, одинокой невесты – органично сочетается пламенная любовь к мужчине и родине.

Наследуя черты тургеневской Елены Инсаровой, героиня этих стихов в первую очередь отражает чаяния самой М. Колосовой, возлагавшей серьезные надежды на своих современниц: «От девушек, выросших в эмиграции, – жду большей устремленности к борьбе за Россию, так как <...> завтрашний исторический день потребует от русской женщины неженского героизма и неженской силы», – говорила поэтесса². Эта «тщедушная, малокровная женщина» была очень смелой и настойчивой: «врывалась в кабинеты начальников, защищала арестованных, требовала их освобождения, рыдала. Когда ее не впускали, садилась на ступеньки жандармского управления и отказывалась уходить, пока не примут»³.

Защищать православную Россию М. Колосова была готова буквально «с кулаками»: так, на одном из чураевских вторников летом 1933 г. поэтесса подскочила к В. Перелешину, которого знала только по публикациям, со словами: «Я вас ненавижу! Вы – мой враг, потому что вы – враг России!». Правда, несколько дней спустя Валерий Перелешин побывал у поэтессы в гостях и расстались они уже вполне мирно, даже по-дружески. Причиной столь курьезного знакомства двух талантливых поэтов послужило только что напечатанное произведение Перелешина «Вечный Рим», – на взгляд Колосовой, принижающее православную веру.

Одного пера в качестве «боевого штыка» М. Колосовой было недостаточно. Вполне реальную партизанскую деятельность поэтессы против «красных», а затем борьбу с японскими оккупантами питало личное горе. Ее отца и жениха чуть ли не на глазах девушки расстреляли коммунисты:

С той поры и вспомнить-то не о чем...
Мечь зажгла мне очи и уста!
Стала жизнь не женская, не девичья, –
По-мужски сурова и проста.

(«Бусы»)⁴.

Понимая, что сама выбрала далеко не женский путь, М. Колосова не переставала ощущать неподъемность такой ноши. Тем не менее в общественной деятельности она пользовалась своей принадлежностью к «слабому полу» как привилегией. Например, на вопрос полиции, почему для

¹ Инсарова Е. Наши матери влюблялись при луне // Цит. по: Русская поэзия Китая... С. 231.

² Смотр женских литературных сил эмиграции... С. 25.

³ Крузенштерн-Петерец Ю. Чураевский питомник... С. 56.

⁴ Колосова М. Господи, спаси Россию!.. С. 59.

ходьбы с прошениями по различным учреждениям не послали мужчину, она якобы отвечала: «Такового фашисты Родзаевского убили бы, а она женщина и – загримировавшись» (имеется в виду макияж)¹. Не удивительно, что такая сильная натура, как М. Колосова, вдохновилась образом героини романа «Накануне». Внутренняя энергетика «тургеневской девушки» способна увлечь даже сегодняшних эмансипированных представительниц прекрасного пола (так, одна из серьезных исследовательниц в области гендерологии – Н.Л. Пушкарева – в качестве собственного идеала женщины называет именно Е. Инсарову). Возможно, родственность душевных качеств «М. Колосовой» и «Е. Инсаровой» способствовала тому, что второй псевдоним сопровождал поэтессу дольше других – до 1948 г. Показательно и то, что под своим «основным» именем Колосова могла напечатать стихи, ранее опубликованные и подписанные «Е. Инсаровой». Так, «инсаровское» «Наши матери влюблялись...» впервые увидело свет в журнале «Рубеж» (1930). Впоследствии первые его три катрена поэтесса посчитала достойными поместить в поэтическом сборнике «Господи, спаси Россию!», правда, уже под более «серьезным» названием – «В годы революции» (сборник подписан именем М. Колосовой).

Были у Марианны Колосовой и другие литературные имена, уже «мужского рода», используемые преимущественно в начале ее карьеры и не особенно часто – *Н. Юртин* и *Джунгар*². Возможно, потому их далеко не всегда связывают с личностью поэтессы. Так, Ю. Крузенштерн-Петерц, упоминая имя «Н. Юртин» как одну из литературных масок Р. Виноградовой (М. Колосовой), оговаривается: «кажется». А китайский литературовед, автор солидной библиографии харбинских литераторов Дяо Шаохуа вообще не соотносит имена «Джунгар» и «Н. Юртин» с М. Колосовой, посвящая им в своей систематизации отдельные страницы³. Тем не менее все названные гетеронимы также принадлежат ей – на это указывает как стилистическое сходство стихов, так и этнографические реалии, лежащие в этимологии имен. Ведь слово «юрт» / «юрта», от которого, по-видимому, и произошло «Юртин», употреблялось для названия и казачьих станиц, и отдельных кочевых шалашей. Для воссоздания колорита алтайской горной местности поэтесса в одном из стихотворений упоминала о них: «Юрты островерхие дышат дымом».

Интересно, что истовая ревнительница православия М. Колосова в качестве одного из своих гетеронимов выбирает созвучный «Ачаиру» тюркский этноним «Джунгар». Тюркско-язычное имя «Джунгар» восходит, по одной версии, к этнониму воинственных кочевников, древних ал-

¹ ГАХК. Ф. 830. Оп. 3. Дело М.И. Колосовой.

² Предположительно, стихи за подписью «Н. Юртин» выходили в 1929 по 1934 гг., а «Джунгар» с 1930 по 1936 гг. При этом «Джунгар» использовался лишь 12 раз, «Н. Юртин» – 24.

³ Литература русского зарубежья в Китае... С. 53-54, 68-74, 166-167.

тайских соседей русских, в давние времена населявших территорию современного Западного Китая, по другой же – начиная с XVIII в. обозначает самих жителей Алтая. Существует также предположение, что именно через Джунгарию будущая поэтесса и попала в Харбин (М. Ивлев). В тюркско-язычных псевдонимах «Ачаир» и «Джунгар» есть повод для семантических аналогий. И дело не в том, что Ачаир очень высоко ценил талант Колосовой (именно он написал о ней первые добрые отзывы). Они оба были с Алтая, и оба – «казацкими поэтами». Как и в псевдониме «Ачаир», топонимический мифологизм «Джунгара» тесно переплетается с поэтической номинацией и в самом звучании имени слышна тяжелая поступь свободолюбивого кочевника.

В стихотворении «Сибирячка» М. Колосова так определит свою этнокультурную идентичность:

Чего хочу, добьюсь упорно,
Пушай я против всех одна.
Недаром с сердцем непокорным
Я сибирячкой рождена!

(«Сибирячка», 1928)¹.

Для простого читателя происхождение мужских псевдонимов Колосовой не столь значимо, но привлекает внимание их звуковое наполнение, вызывающее определенные лингвокультурные ассоциации. Большинство произведений «Джунгара» и «Юртина» – «бесполые»: сложно определить, написаны они от лица женщины или от лица мужчины. В этом можно обнаружить уникальную черту *поэтического андрогинизма*. Считается, что *андрогиния* важна для личности, творящей искусство. Так, К.Г. Юнг, утверждавший, что психология творческого индивида – это собственно женская психология, вместе с тем в своих работах последовательно развивал взгляд на необходимость для мужчины женской части души, а для женщины – мужской². В трудах русских философов «серебряного века» – Н. Бердяева, С. Булгакова, Вл. Соловьева, Вяч. Иванова и др. – также можно проследить мысль о необходимости *соединения двух начал в творчестве*³. Так, С. Булгаков полагал, что разгадка творчества – в «*имманентной брачности человеческого духа*». Знала ли М. Колосова о психоаналитических штудиях Юнга и духовных исканиях русских мыслителей – сказать трудно. Скорее всего, это был опыт художественного преломления интуиций, определяемых индивидуально-психологическими особенностями душевного и сексуального склада личности.

¹ Цит. по: Рубеж. 1995. № 2. С. 220.

² Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. М., 1993.

³ Бердяев Н.А. Философия творчества. Т. 1. М., 1994; Булгаков С.Н. Свет невечерний. М., 1994.

Основу *андрогинии* Колосовой следует искать, по всей видимости, не столько в психосексуальных особенностях личности поэтессы, сколько в ее склонности мифологизировать свое художественное предназначение. Тяга к андрогинизму, как известно, проявляется в мифах и ритуалах многих народов. Примером из русской культуры может стать недавно канонизированная Русской православной церковью божественная покровительница Санкт-Петербурга Ксения Блаженная. Она «носила одежду своего скончавшегося мужа и ассоциировала себя с ним... Глубинный смысл этого может быть понят в контексте архетипических представлений о том, что андрогин воплощает в себе идею *божественной целостности* и что соединение полов в одном существе – *проявление одновременного присутствия всех божественных качеств или всех начал, необходимых для вечного обновления жизни*» (курсив наш. – Авт.)¹.

Правда, некоторые стихи за этими подписями были грамматически явно «мужские» (это выражается в глагольных формах: «я привык», «я бываю злобен» и т.д.). В истории литературы подобные случаи грамматической мимикрии используются как для выражения психологического замещения гомосексуальных наклонностей, так и для реализации желания пробиться в сугубо «мужскую» сферу – общественную, религиозную и т.д. – достаточно вспомнить П. Соловьеву (Allegro) или З. Гиппиус (Антон Крайний, Товарищ Герман)².

Травестийные мистификации Колосовой с именами, к которым она прибегала в стихах преимущественно философской тематики, сродни тем, что использовала З. Гиппиус в своих беллетристических и критических писаниях. Скорее всего в них проявлялось не столько желание утвердить себя в «недоступных» для женского сознания областях, сколько стремление рассматривать онтологические вопросы в качестве универсальных, общечеловеческих. Обращаясь к «мужским» литературным маскам как к художественному приему, поэтесса исходит, по всей видимости, из того, что в традиционной картине мира «человека» принято отождествлять с «мужчиной» и для его обозначения использовать слова мужского рода.

Этимология же имен, в которых, помимо мужественности «внутренней формы», обнаруживается связь с землей, отчим домом, народным словоупотреблением, лишний раз подчеркивает стремление мифопоэтического сознания обрести утраченные основания, восстановить разорванную цепь времен.

¹ Шахнович М. Образ «Девы-воительницы» в русской и французской средневековой ментальности // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Серия «Мыслители». Вып. 8. СПб, 2001. С. 247.

² См. также: А. Березина (Мурин Мурилов), А. Панаева (Н. Станицкий), Е. Кологривова (Федор Фан-Дим), Л. Павловская (Леонид Верховский), С. Хвоцинская (Иван Всесеньев).

Не случаен в связи с этим и выбор *поэта*, традиционно выступающего связующим звеном между прошлым и будущим, в качестве объекта лирического чувства:

Не знаю, где,
Когда и с кем я встречусь?
Но в полусвете
Сумрачных годин,
Нечаянно,
В один прекрасный вечер,
Почувствую,
Что вдруг я не один.
Почувствую,
Что есть на свете кто-то,
Кому нужны
Цветы моей души,
И мой огонь,
И напряженная работа,
И голос мой в ночной тиши.

(Н. Юртин «Грядущий друг»)¹.

В целом ряде дошедших до нас стихотворений Н. Юртина и Джунгара их герой предстает одиноким и тоскующим бродягой, не признанным современниками и не понятым друзьями, мечтающим о «невесте на Луне» или «Джоконде». Этот образ позволяет поэтессе размышлять о человеческом мире, в котором «нет справедливости» и «никому тебя не жаль», о людской памяти, что «недолговечнее картона», о месте и миссии человека искусства, проходящего «кровавый» жизненный и творческий путь, но способного «разгадать чужую душу».

М. Колосова, Е. Инсарова, Джунгар, Н. Юртин... Не все указанные псевдонимы были одинаково любимы поэтессой, однако каждое из них вносило новые нюансы в ее поэтический портрет, становясь удобной формой для работы над собственным слогом. В своих вымышленных именах, звучащих столь же «динамитно», как и стихи, эта «тщедушная», вечно недоедающая женщина, близорукая до «медузых глаз» (В. Перелешин), проживала свои несбыточные, вымышленные жизни, пыталась обрести саму себя в новом качестве поэта-эмигранта.

Примером развития поэтики имени в целый мифологический сюжет, граничащий с житнетворчеством, можно назвать увлечение харбинских поэтов **Лариссой Андерсен**. Фамилия этой поэтессы не просто привлекала внимание современников, но и рождала у них собственные версии написания. Так, В. Перелешин в своих литературных воспоминаниях утвер-

¹ Рубеж. 1930. № 41. С. 4

ждал, что фамилия отца Лариссы была *Андерсон*¹. А В. Янковская позднее уверяла, что – *Адерсен* – без «н» в середине². Сама поэтесса в письме к исследователю эмигрантского литературного наследия Я.-П. Хинриксу сообщала следующее: «Настоящая фамилия моего отца была Андерсен. Андерс (и даже Адерсон) писалось какое-то время из-за ошибки в бумагах. У меня есть паспорт моего отца и обратный адрес на письмах его сестры, сохранившей в России правильную фамилию»³. Добавим только, что в 1930-е гг. ее фамилию укоротили до «*Андерс*» не по досадной ошибке, а целенаправленно – именно так должен был звучать сценический псевдоним этой начинающей тогда танцовщицы.

Обратим внимание и на необычность имени героини «чураевского романа». Л. Андерсен вспоминала, как однажды А. Несмелов подарил свою книгу, написав ее имя с одним «с». «И когда я заскулила, что мне мало, – рассказывает Ларисса, – он переделал на три "с", сказав: "Мне не жалко"»⁴. Не желая быть «обездоленной», она, произнося свое имя при новом знакомстве, иногда даже специально напирала на двойное «с»⁵.

Сегодня Ларисса Николаевна так оценивает экзотическую форму своего имени: «Насчет имени Ларисы с двумя "с": откуда я взяла это 2-е "с"? Из эмигрантских календарей. Причем рядом были Раиса и Анфиса с одним "с" каждая. Почему – не знаю. Думаю, второе "с" ни к чему. Возможно, это влияние французского языка: одно "с" читается как "з". Пора бы переменить на одно, но говорят, что поздно»⁶. В другом письме Л. Андерсен размышляет о собственном восприятии звукосемантического образа имен в целом: «Для меня почему-то все имена имеют цвет и образ. *Елисей* светлое имя, "утреннее". Как небо на рассвете в хорошую погоду: золотисто-голубое. Это я не выдумываю, а как-то сразу видится. *Анна* для меня – глубокая синева. <...> два "н" придают некую выразительную задержку и как-то гораздо "значительней" слышится (имя)»⁷. По всей видимости, такое синэстетическое ощущение и определило художественную подоплеку удвоения «с» поэтессой в собственном имени.

И хотя с расстояния прожитых лет Ларисса готова признать избыточность второго «с» в имени, ясно, что шестнадцатилетняя «чураевская муза» придавала столь необычной графике особое значение, украшая именем особую поведенческую модель. Ю. Линник считает, что образ Лариссы не случайно стал объектом мифологизации «юных и романтических поэтов». Помимо внешней красоты (сопоставимой с красотой голливуд-

¹ Перелешин В. Два полустанка (фрагменты)... С. 113.

² Штейн Э. В.Ю. Янковская: Памяти ушедших... С. 313.

³ Андерсен Л.Н. Одна на мосту... С. 375.

⁴ Письмо Л.Н. Андерсен В.Ф. Перелешину от 15 июня 1969 г. // Одна на мосту... С. 354.

⁵ Евтушенко Е. Островитянка. Новые известия. 27 декабря 2006 г.

⁶ Письмо Л.Н. Андерсен А.А. Забияко от 9 августа 2006 г. // Личный архив А.А. Забияко.

⁷ Письмо Л.Н. Андерсен А.А. Забияко от 14 февраля 2007 г. // Личный архив А.А. Забияко.

ских красавиц), сама поэтическая манера Лариссы сочетает «романтическое начало и предельную правдивость, искренность»¹. Такая *нераздельность* и *неслиянность* внешнего облика и художественного мироощущения – верный залог для мифологизации.

Трагическим мотивом в сюжете о «харбинской Сольвейг» стала судьба другого владельца поэтического псевдонима – **Георгия Гранина** (Георгия Сапрыкина). Вот как писал впоследствии о Георгии Гранине, бывшем объекте своего обожания (по словам М. Волина), В. Перелешин: «Гранин был необыкновенно обаятелен. Карие глаза, светлые, чуть вьющиеся волосы, сочные губы, гибкий голос, прекрасная дикция, удивительно молодая внешность...»². Но тот же Перелешин, памятуя, видимо, о своей безответной привязанности к юному поэту, не преминул и добавить: «Скорее всего, он принадлежал к психологическому типу Есенина³. Те же комплексы и травмы, то же сознание собственной неполноценности, недостатка культуры и воспитания ("Историю я изучал в кинематографе"), то же подсознательное желание вознаградить себя за это старанием привлечь к себе внимание во что бы то ни стало, "эпатировать буржуа" если не сверху, то хотя бы снизу»⁴.

Как бы ни был субъективен в своих суждениях Перелешин, даже псевдоним поэта *Гранин* в сочетании с именем *Георгий*, действительно, звучали претенциозно – как своеобразная анаграмма, сигнализирующая о победоносной *многогранности* художественного таланта носителя имени. Однако, несмотря на явные амбиции, заключенные в псевдониме, Гранин не был уверен в себе. Судя по воспоминаниям того же Перелешина, юноша страшно стеснялся своего происхождения⁵. С одной стороны, несомненная лирическая одаренность. С другой – мучительные комплексы: «Георгий Гранин... Я должен был бы поставить две точки. Так любит делать сам Жоржик. Обязательно: две точки. Оригинальности ли изменять? Молодость и задор, и начало открывающихся возможностей. Лирика или сатира? Пессимизм или юмор? Никогда не знаешь, о чем он думает <...>.

¹ Линник Ю. Сольвейг... С. 152.

² Перелешин В. Два полустанка (фрагменты)... С. 111.

³ В соционике под психологическим типом «Есенина» имеют в виду интуитивно-этического интроверта. Это мечтательный романтик, человек размышления, а не действия. Эмоционален, влюбчив. Мечтает внести гармонию в общество. История для него – это история искусства. У него ярко выражено влечение к красивому: стихи, живопись. Сам старается быть изящным. Обожает общаться с художниками, поэтами, богемой и вообще с экзотичными людьми. В экстремальных условиях его оружие - умение демонстрировать свое отношение к происходящему, показать его смешные стороны. Отсюда тонкое чувство юмора и очень характерная прозрачная улыбка в острые моменты. Улыбка, чаще всего, признак тревожности. Широко открытые глаза практически никогда не зажимаются. Брови, как правило, дугообразны, без склонности опускаться. // Вайсбанд И.Д. Соционика. Определите свой тип. К., 1992.

⁴ Перелешин В. Указ. соч. С. 112.

⁵ Гранин Г. Стихотворения. Рассказы // Россияне в Азии. № 3. 1996. С. 2-45.

Что победит: надрыв или преодоление?», – весьма тонко подмечал гранинскую раздвоенность, перманентное состояние *на грани* чуткий Алексей Ачаир¹.

Любопытно, что ситуация *грани, границы* сопровождала Георгия Сапрыкина с самого рождения: станция Пограничная, где он родился, «действительно, была пограничной, последней станцией восточной ветви КВЖД, за которой проходила русско-китайская граница и начиналась Уссурийская железная дорога»². Насколько именно геополитическое *пограничье* определяло психологическую и поэтическую маргинальность юного поэта, сказать трудно. Однако то, что оно могло влиять на культурную самоидентификацию Гранина, вполне вероятно. Кстати, маргинальность самоощущения Гранина продуцировала его склонность к личной мифологии, о которой пишет тот же Перелешин. Юноша создал вокруг себя ореол мученика, третируемого отчимом, а на самом деле, по свидетельству Перелешина, все интересы небогатой семьи были подчинены благополучию Юрия Сапрыкина³.

Ревнивец Петерец, влюбленный в гранинскую Джиоконду – Лариссу Андерсен, нашел уязвимое место своего соперника:

Ты не Гранин, а Сапрыкин,
Не Георгий, а Егор
Будешь зваться с этих пор.
Маслом благостно-лампадным
Ты примажешь кудри ладно
И явишь такой пробор,
Наш Сапрыкин, наш Егор!⁴

Изысканной мелодике псевдонима «Георгий Гранин» Петерец противопоставил «квасное» звучание «Егора Сапрыкина», гротескно заменив даже имя, данное поэту от рождения, на его посконный вариант. Все остальные рекомендации соответствовали семантике имени «Егор», «возвращенного» Гранину пронизательным зоилом.

Другой вариант эпиграммы (вернее, ее финала) являл еще более немотивированную, но при этом и более едкую «этимологию» фамилии Сапрыкин. Подобно детским дразнилкам, она была основана на простом каламбурном созвучии фамилии и побуждений, несообразных с романтическим амплуа, но приписываемых «тоскующему по культуре» Гранину: «Ты не Гранин, а Сапрыкин, басок, рыкающий: "Сопри-ка!"»⁵.

¹ Ачаир А. Наш кружок // Чураевка. 1933. 28 марта // Личный архив В.А. Слободчикова.

² Гранин Г. Стихотворения... Указ. изд.

³ Перелешин В. Два полустанка (фрагменты)... С. 113.

⁴ Цит. по: Волин М. Гибель Молодой Чураевки... С. 228.

⁵ Там же. С. 232.

Несмотря на абсолютную этимологическую произвольность, эта эпиграмма была еще более обидной. Возможно, именно такие выходки Петереца и его друзей стали поводом для разговоров о травле Гранина, повлиявшей на его самоубийство.

В отношении к псевдонимам харбинских сочинителей невозможно подразделить на «старших» и «младших»: мы можем заметить, что среди тех и других были свои «жизнестроители» и те, кто воспринимал псевдонимизацию как игру. Новые тенденции к переосмыслению «затертых слов» отразились, в частности, и на восприятии поэтического имени. Яркий пример – история выбора псевдонима Крузенштерн-Петерец при устройстве на работу журналисткой в «Гун-бао» под начало к Вс.Н. Иванову. Она вспоминает: «Он сам отвел меня в репортерскую, нашел свободную машинку, усадил и ушел болтать <...>. Потом он осведомился, как насчет псевдонима. Не знаю, почему у меня вдруг выскочило "**Merry Devil**". Понравилось. Мне были даны три фельетона в неделю»¹. Впоследствии, говоря о профессиональной деятельности Ю. Крузенштерн-Петерец, коллеги именовали ее не иначе, как только Мэри. Опираясь на этот псевдоним и зная о готовности Юстины Владимировны к художественной игре, остроумный Петерец написал шутивное обращение к своей супруге в духе народной английской поэзии, где «милая Мэри» является традиционным образом немного беспутной, но веселой и хозяйственной возлюбленной:

Отдал отдыху и сну
Дань законную – и вот
Потерял свою жену.
Где она сейчас бредет?
Я звонил уже в «Н.Д»,
Но, увы, ее там нет,
Где же, Мэри, где же, где?
Мэри нет, но есть обед.
Я обед от горя съел
(Что осталось, то в шкафу),
И сию я не удел,
Загоняя грусть в строфу.

(«Отдал отдыху и сну...»)².

Кстати, почему сам Петерец – очень талантливый, чуткий к слову и дремлющим в нем смыслам – не взял себе псевдонима?³ Возможно, по-

¹ Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1998. № 5. С. 70.

² Петерец Н. Избранные стихотворения // Россияне в Азии. 1999. № 6. С. 10.

³ А.А. Хисамутдинов указывает псевдонимы Н. Петереца «Строев В., Аркадий, Аркадий Брянский, Протектор» (Российская эмиграция в Китае... С.189). Так как этими псевдонимами подписывались в большинстве случаев не поэтические произведения, мы не привлекаем их в исследовании.

добное *ономастическое равнодушие* было вызовом анахронистическому романтизму, воплощенному, по его мнению, в гетеронимах других поэтов, над которыми он шутил. Петерец практиковал обратное: по воспоминаниям Ю. Крузенштерн-Петерец, он «организовал целую ватагу "чучел" – отменнейших бездарностей, для которых писал стихи. Уговор был простой: вам слава, мне гонорар. "Чучелам" стихи были нужны, чтобы прельщать барышень или убеждать маму с папой, почему им не лезет в голову алгебра, а Людмила Самойловна [Резникова – сестра Кауфмана, редактор поэтического отдела "Рубежа". – *Авт.*], выплачивая построчные, умилялась:

– Сколько новых талантов!»¹

Впрочем, подобная ситуация была весьма характерна для литературного Харбина, склонного к мистификациям – об этом свидетельствуют и воспоминания В. Перелешина. Он пишет о том, что только в 1973 г. узнал от Л. Андерсен, что никакого поэта Матвея Сукеника не было, а все стихи, подписанные этим именем, писал Николай Петерец. В свою очередь, сам Перелешин был поэтическим «отцом» некоей Марии Кареевой, на самом деле «лица мифического», а «полное собрание ее произведений» Перелешин создал под прикрытием облика младшей сестры своей матери².

Возвращаясь к Петерецу, предположим, что псевдоним был для него избыточен. Дело в том, что по отцу фамилия поэта была Рихтер³. Петерецем он стал по воле матери, после развода вернувшей себе девичью фамилию⁴. Вероятно, чешская фамилия для этого русского поэта-задиры и так уже звучала как вымышленная.

Как видно, в художественной практике отдельного поэта псевдоним выполнял разную роль. Он мог стать основой житнетворческой программы (в случае с Г. Граниным), способствовать творческой натуре в реализации разнообразных ипостасей своего лирического «я» (как у М. Колосовой и отчасти – у А. Ачаира). Но иногда он просто становился неким «механизмом», запускающим поэтическую установку в жизнь, где на самом деле – «ни сказок, ни фей» (Е. Сентянина), превращался в «знак причастности» харбинских юношей и девушек к некоему духовному братству, поэтическому союзу (М. Волин, Ю. Калатаров, Н. Светлов и др.).

Какие бы нюансы и психологические комплексы не скрывались за псевдонимами, любовь к ним выделяла поэтов «харбинской ноты» в литературном процессе русского рассеяния. Обладание псевдонимами было для харбинцев нормой, своеобразным культурным явлением города, удаленного от других эмигрантских центров и создавшего особенную культурную среду «харбинской ноты» русского зарубежья.

¹ Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1998. № 5. С. 66.

² Перелешин В. Чураевская газета // Русский Харбин. М., 2005. С. 85.

³ Об отце Н. Петереца: «Сын вольного штурмана» <...>. М., 2005.

⁴ Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1999. № 6. С. 86.

Глава 5. Русский поэт на rendez-vous с инокультурным пространством

*Не раз задумывался я
Уйти в глубокие края
И в фанзе поселиться там...*
(Б. Бета «Маньчжурские ямбы»).

*В Харбине зажили свободно, забыва-
вая, что живем в Китае – не у себя.*
(Из неопубликованной
автобиографии Н. Резниковой)¹.

*Нынче ходи стали в моде,
Надо ходю полюбить,
А у ходи чину нету,
Он пойдет дрова рубить.*
(Частушка начала XX в.)².

Вся русская культура «серебряного века» была пронизана Востоком. К воплощению глубинных идей восточной философии стремились в своем творчестве В. Соловьев и И. Бунин, А. Белый и А. Блок, К. Бальмонт и В. Брюсов, Ф. Сологуб, Н. Гумилев и др.³

Для русских эмигрантов, оказавшихся в Маньчжурии, мифологизированный и эстетизированный Китай становится житейской реальностью, зачастую очень суровой. Традиционная для русской культуры дилемма «Запад – Восток», опирающаяся на архаическую оппозицию «свое // чужое», децентрировалась в представлениях харбинских художников слова. «Экзотика Востока, увлекавшая поэтов "серебряного века", теряет на харбинской почве свой идеализированный, абстрактный облик и приобретает вполне осязаемую, ощутимую фактуру»⁴.

Стремление сохранить и преумножить достижения русской культуры сплелось в харбинской культуре и литературе вначале с подспудным, затем с осознанным желанием обозначить свою инаковость по отношению

¹ Цит. по: Русская поэзия Китая... С. 691.

² Частушки жителей Амурской области, записанные Г.С. Новиковым-Даурским. Благовещенск, 2008.

³ Лукин А. Образ Китая в России (до 1917 года) // Проблемы Дальнего Востока. 1998. № 5; Молодяков В. Восток Ксеркса (Япония в философии истории Владимира Соловьева и Андрея Белого) // Проблемы Дальнего Востока. 1999. № 1; Россия – Восток – Запад. М., 1998; Смирнов И.С. Стафф, Туссен и ... Гумилев: Восток – Запад. М., 1989; Исаченко В.И. Образ Китая и китайцев в русской ментальности второй половины XIX - начале XX вв. (философско-религиозный анализ) // АКД. Благовещенск, 2005.

⁴ Ли И. Образ Китая в русской поэзии Харбина... С. 274.

к культуре западной эмиграции, которая истоки самопознания искала в прошлом России¹. «Мы оказались *среди двух миров*, – писала Л. Хаиндрова. – Харбин был китайским городом. Харбин оставался старорежимным русским городом, и о нем можно было сказать "здесь русский дух, здесь Русью пахнет"»².

В этом центре дальневосточного зарубежья, сформировавшемся по типу «имперского города», представители самых разнообразных уголков Российской империи ощутили себя в первую очередь *русскими*. Многочисленные выходцы из России были ориентированы на язык и культуру русской нации. Родиной называли Россию, себя – «русскими подданными», а после 20-х гг. – «русскими эмигрантами». Этот процесс протекал в харбинской культуре в тесной взаимосвязи с развитием политической мысли и общественного движения русских беженцев.

Нельзя не согласиться с суждением о том, что литература русского Китая в 20-30-е гг. переживала только стадию формирования системных отношений, вполне естественно соотнося свои поиски с лучшими образцами русской классики и модернистскими изысканиями «парижской ноты» (О. Бузуев)³. Поэтому было бы наивно ожидать от русских писателей сближения с китайской литературой 30-х гг., однозначно ориентированной в ту пору на послереволюционную Россию. Языковой барьер, а также различный образовательный уровень русских эмигрантов и китайцев, проживающих в зоне КВЖД, усугубляли отстраненность двух культур. Мало способствовали межкультурному взаимодействию и политические события в Китае 20-40-х гг.

Однако полностью отрицать интерес русских писателей к культуре населяющего Маньчжурию народов было бы абсурдно. Но признание неизбежности межкультурных связей в литературе русского Харбина и русского Китая в целом обычно ограничивается указанием двух направлений: «Во-первых, осуществлен перевод на русский язык большого числа поэтических произведений разных периодов китайской литературы. Во-вторых, в оригинальных стихах многих поэтов присутствует местный колорит, образность, реалии» (В. Крейд)⁴. Историк харбинской культуры Е. Таскина более категорична в своих суждениях: «надо всегда помнить, что говорить о влиянии китайской культуры, – литературы в частности, – на русскую зарубежную литературу следует с большой осторожностью (В. Перелешин – исключение, и то в плане тематическом). Материальная культура – одно, духовная культура – другое (еще раз повторяю этот тезис)»⁵.

¹ Стернин Г. Опыт самопознания... // Вопросы искусствознания. 1993. № 4. С. 165-175.

² Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта... С. 274.

³ Бузуев О.А. Творчество Валерия Перелешина. Комсомольск-на-Амуре, 2003. С.4-19.

⁴ Крейд В. Все звезды повидаю чужие... С. 23.

⁵ Письмо Е.П. Таскиной А.А. Забияко от 6 мая 2004 г. // Личный архив А.А. Забияко.

Очевидно, что подобный взгляд не отражает всей сложности процессов межкультурного взаимодействия китайской и русской культур, преломляемых в зеркале литературного творчества русских «китайцев». Китай и Россия – две оси этнокультурных координат, по которым началось для харбинцев познание собственной этничности, транспонированное порой в любопытные художественные образы. На процесс этнокультурной идентификации влияли разные факторы – и тот регион, откуда харбинцы прибыли в многонациональный Харбин, и лингвокультурная среда, в которой они были воспитаны, и возраст, и даже гендерный аспект¹. Несмотря на настойчивое стремление эмигрантов сохранить в «законсервированном» виде свой островок русской культуры, окружающая реальность не могла не повлиять на их образ жизни. И даже если населяющие Маньчжурию китайцы в большинстве не владели книжной культурой – ее духовные основания издревле наполняли их обыденное сознание, определяли жизненную философию и бытовое поведение. Повседневные контакты русской интеллигенции с китайским населением и русский культуроцентризм, заставляющий проявлять известную «всемирную отзывчивость» по отношению к мощной инокультурной традиции, в своем сочетании не могли не способствовать общей маргинализации русской культуры в Китае, и в частности возникновению особых – «восточных» – черт в культуре русского Харбина.

Начиная с конца 20-х гг. харбинские сочинители проявляют повышенный интерес не только к региональным особенностям окружающей их Маньчжурии, но и в целом к наследию древнейших культур Востока (Китай, Корея, Япония), а также к богатейшей литературной традиции этих стран. Обратимся к хронике литературной жизни Харбина: уже в 1924 г. выходят в свет этнографические рассказы П.В. Шкуркина «Хунхузы», в 1926-1928 гг. – китайская быль «Игроки» того же Шкуркина, переводы китайской поэзии Я. Аракина, «Очерки обитателей тайги» Н.А. Байкова². В 1929 г. появляются первые рассказы А. Хейдока, в художественной форме преломляющие мифологию и философские системы Востока («Кошмар степи», «Призрак Алексея Бельского», «Зов пустыни» и др.).

Процесс межкультурного синтеза интенсивно осуществляется в творчестве прозаиков. Анализируя особенности преломления архетипических оппозиций «свое // чужое» в харбинской прозе, исследователи обнаруживают, что писатели «обращаются к китайской культуре как к сфере потенциальности, приглашающей в мир русских эмигрантов новые смыс-

¹ Под *этнической самоидентификацией (идентичностью)* понимается «составная часть социальной идентичности личности, психологическая категория, которая относится к осознанию своей принадлежности к определенной этнической общности» // Стефаненко Т. Этнопсихология. М., 1999. С. 210.

² Хроника основных событий культурной жизни русского Харбина // Русский Харбин... С. 300-333.

лы. В результате обнаруживается феномен подмены прошлого. Реальность собственной биографии вытесняется образом вечности. Надвременность Китая растворяет автономность человека, утратившего Родину, снимает рассогласованность его внутреннего мира. В сознание человека начинают активно интегрироваться устойчивые формы некогда *чужого* мира, которые служат расстроенному духу образцами, когда он организует новые содержания, позволяющие выжить»¹.

Но и в поэзии, как и в прозе, «литературное, бытовое и межличностное освоение чужого осуществляется как последовательное преодоление границ; сознание русской эмиграции проникает в мир чужого, расширяя и свое присутствие в нем, и свое понимание безальтернативности ситуации. <...> Изгнанник идет на компромисс, постигает глубину трагической мудрости уроков истории, укрепляет свой духовный иммунитет к внешнему катастрофизму существования и отчасти обретает способность к возрождению»².

Первооткрывателями в процессе лирического освоения *чужого* как *своего* явились старшие поэты, и здесь немаловажное значение играл их предшествующий этнокультурный опыт. Среди тех, кто стоял у истоков харбинской литературы, было много выходцев из южных районов Сибири, Забайкалья, Приамурья, Приморья – тех земель, что были исторически близки к Китаю (например, А. Ачаир, М. Колосова, В. Март, Б. Бета, семьи В. Перелешина, Л. Андерсен, В. Янковской). Вместе с особым «чувством ландшафта» дальневосточные изгнанники принесли с собой в эмиграцию и опыт межкультурной интеграции, характерный для народов, населяющих эти территории Российской империи. На сибирских и дальневосточных просторах в течение столетий скрещивались пути самых разных народов, обычаев, языков и религий, и именно это определяло, на наш взгляд, особую духовно-эмоциональную расположенность бывших русских «зауральцев» и членов их семей к восприятию восточной культуры.

Так, Венедикт Март вырос во Владивостоке, где в начале прошлого века китайская речь звучала в любом уголке города. По мнению А. Лобычева, именно это обстоятельство определило то, что поэт стал одним из первых использовать в своих стихах восточные мотивы³. Он прибыл в Харбин еще в 1921 г. и в 1922 г. уже опубликовал свою книгу «Луна. Китайские стихи»⁴. Другой представитель старшего поколения поэтов, Алексей Ачаир, вырос на Алтае, у подножия Тянь-Шаня и также весьма органично воспринимал идею этнокультурной интеграции. Скорее всего,

¹ Ястребов А.Л., Мурзак И.И. Русская эмиграция в Китае: композиция вживания в чужой мир // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 2. Благовещенск, 2008. С. 122-136.

² Там же.

³ Лобычев А. Китеж русской поэзии на Востоке... С. 367-373.

⁴ Хроника основных событий культурной жизни русского Харбина // Русский Харбин... С. 313.

он знал о том, что топонимика его родного края неотделима от теонимики народов Южной Сибири, тесно проживающих со славянским населением¹. Топонимическая модель интегральной культуры легла, по всей видимости, и в основу его псевдонима «Ачаир». Причиной выбора полковником Грызовым своего второго имени стала не только любовь к родным местам, усугубленная ностальгией, а уж тем более не его звукосемантическая многозначность, а личное осознание своей культурной миссии в эмиграции. Находясь в так называемой «провинции» зарубежья, Ачаир не претендовал на универсализм философских обобщений. Но он – *русский* секретарь ХСМЛ², покровитель юношеского объединения «Костровых братьев», руководитель молодежного литературного кружка «Чураевка», вероятно, соотносил прочность эмигрантского бытия в Маньчжурии с возможностью синтеза восточного и западного типов сознания. Предпосылки такой межкультурной и межрелигиозной толерантности были действительно заложены в его сибирском детстве, где естественным образом переплетались быт, нравы казачьего населения и коренного населения Алтая (монголов, татар, казахов и др.). Мало того, семиреченские казаки, к которым и относился род Грызовых, начиная с 60-х гг. XIX в. тесно взаимодействовали с цинскими подданными (калмыками, даурами, маньчжурами и собственно китайцами), зачастую принимающих православие и даже становившихся казаками. И хотя их ассимиляция в русской среде протекала весьма сложно, но опыт межкультурного общения, безусловно, оказывал определенное влияние на формирование этнокультурных концептов³. Попытки «примирить» христианство, буддизм, ислам проявятся у Ачаира в образах русского подвижника («Священник»), татарской девушки («На моей земле»), старика киргиза, в своем кротком уповании на Бога находящем последние ответы («На родине», «Намаз»), буддийского бурхана Очира, само значение имени которого (*небесная чаша*) кореллирует с православным образом *чаши причастия* («Чаша неба»), даже – графологосемантической имитации мусульманской молитвы («Ислам»):

Радость близка. Видишь восход?
Розовых утр свежесть пришла.
ЛО-ИЛА-ХА-ИЛЛА-ЛЛА-ХО
МАХАММАДУР РАСУЛЛОЛА...

¹ Курилов В.Н. Топонимия как источник для истории духовной культуры народов Сибири // Сибирь в панораме тысячелетий: В 2 т. Т. 2. Новосибирск, 1998. С. 269-279.

² Принцип организации ХСМЛ (УМСА) в разных странах состоял в том, что руководил региональным отделением американский секретарь (в Харбине – Г. Хейг), а его помощником был представитель национального объединения.

³ Дацышен В.Г. Формирование китайской общины в Российской империи (вторая половина XIX века) // Диаспоры. 2001. № 2-3. С. 36-53.

Это – мольба. Это – завет.
Азии мир. О, для джаным
слов нет таких. Вовсе их нет.
Степь и аул. Сакли и дым.

(22 апреля 1930).

Во многом эти утопические представления могли быть обусловлены особой формой культурной идентичности Ачаира, сформированной при взаимодействии с ментальностью переходного этноса. Таковым, по мысли историков, являлось к началу XX в. все население региона Южной Сибири, самые разные этносы которого пребывали на пути к культурной ассимиляции¹.

Старшее поколение харбинских поэтов (А. Несмелов, А. Ачаир, А. Паркау, М. Колосова и др.) свою *русскость* поверяло не только генетической связью с реальными географическими координатами, но и представлениями о былом величии Российской империи, гордостью за историческое прошлое Родины, наконец, недавними воспоминаниями об утраченной России. Это стало залогом органического приятия ими инокультуры. При этом идентификация с русской культурой не мешала старшим поэтам, с одной стороны, принять другую культуру, с другой, – понять все опасности, которые таит в себе возможная культурная ассимиляция (о чем писал, например, с трагическими интонациями А. Несмелов в стихотворении «Ламоза» и одноименном рассказе)².

К началу же 30-х гг. в Харбине выросло поколение тех, кто не знал России, будучи либо вывезенными оттуда в нежном возрасте (Н. Щеголев, В. Перелешин, Н. Петерец, Л. Андерсен), либо рожденными на чужбине (Г. Гранин, Ф. Дмитриева и т.д.). Старшее поколение старалось «воспитать русских детей, любящих свою Родину, <...> знающих русский язык и русскую историю» (А. Паркау)³. Спустя годы «молодежь» сетовала: «Того, что нас окружала огромная, полудикая, прекрасная Маньчжурия, что рядом были Корея, Монголия, Сибирь, не говоря уж о Китае, мы не замечали: раскрыть нам глаза не позаботился никто»⁴. Ю. Крузенштерн-Петерец вторила Л. Хаиндрова⁵. Идеализация образа Родины, присущая старшим эмигрантам, оборачивалась тем, что окружающие китайские реа-

¹ Шерстова Л.И. Ментальность переходного этноса (Южная Сибирь в XIX- начале XX века) // Сибирь в панораме тысячелетий. Т. 2. С. 506-515.

² Агеносов В.В. Категории «свое // чужое» как выражение национальной идентичности в поэтическом сознании русских эмигрантов // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Вып.7. Благовещенск, 2006. С. 273-285.

³ Смотри женских литературных сил... С. 24-25.

⁴ Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1998. № 5. С. 65.

⁵ Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта... С. 292.

лии не выдерживали конкуренции, казались «худшими» по сравнению с «подлинными», российскими. «Разве это запахи? Разве в России так пахнут травы, цветы, деревья! <...> Разве так поют птицы! Разве такой вкус у яблок, арбузов, дынь! <...> А вода, разве такой вкус у воды? А хлеб! Какой он был вкусный, пахучий!»¹ – постоянно слышали от близких и знакомых поэты и их сверстники. Об этом писала и Наталия Ильина, добавляя только, что сильнее родительского внушения было, пожалуй, влияние русской литературы².

Для новой генерации поэтов «Россия» была одним из мифов, наполняющих их «провинциальное» бытие. Свои литературные «отношения» с родиной каждый из них выстраивал в соответствии со своим социальным происхождением, семейной укорененностью в национальной традиции, а также складывающимися связями с инокультурой. Нина Завадская, например, глубоко переживала ситуацию, когда нет *«ни кустов смородины, / Ни берез, о которых петь... / И не знать той земли и родины, / За которую умереть!»* (курсив наш. – Авт.)³. «Было нечто сладостное в любви к земле, никогда не виденной, – замечает Н. Ильина. – Тем из нас, кто в свое отечество вернулся, предстояло примирить эти книжные, сентиментальные чувства с отношением к стране зримой, осязаемой и во многом неожиданной. А те, кто не вернулся, продолжают грустить о березке»⁴. Так, Ларисса Андерсен, проживающая ныне на французской земле, признается: *«Я березку вдруг захотела / Посадить у окна в саду, / Ведь фантазиям нет предела, / Только силам есть, на беду!»* (курсив наш. – Авт.)⁵.

Владимир Слободчиков, потомственный дворянин, покинувший родину вместе с родителями в детском возрасте, нашел источник самопознания в российской истории. Судя по личным признаниям, Слободчикову с молодых лет был присущ интерес к истории Отечества, к годам становления российской государственности. Во многом тому способствовала высоко интеллектуальная атмосфера семьи с домашними чтениями русской классики, беседами с гувернером, «широко образованным человеком, особенно интересовавшимся историей»⁶. Хранительница семейных преданий о родовом гнезде, бабушка поэта, также много способствовала тому, что «беспочвенных» настроений у него и его братьев не сформировалось. Будучи уже взрослым человеком, он напишет стихотворение «Земля отцов» (1947), где воссоздаст ощущения молодости, когда:

¹ Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта... С. 291.

² Ильина Н. Встречи... С. 90.

³ Завадская Н. Светлое кольцо. Харбин, 1943. С. 69.

⁴ Ильина Н. Указ. соч. С. 90.

⁵ Там же.

⁶ Слободчиков В.А. О судьбе изгнанников печальной... С. 34-184.

Вставала в сновиденьях голубиных –
Под бледным кровом северных небес
Страна родных богатырей былинных,
Страна любви, загадок и чудес...¹

В творчестве В. Слободчикова тема утраченной Родины реализовалась в мотиве исторической памяти, претворенном в мифопоэтическом ключе. На заседаниях «Чураевки» он читал отрывки из своей поэмы «Царство российское», написанной под псевдонимом «Ю. Калатаров» и получившей впоследствии название «Русь» (1933-1934)². «Русь» состоит из пяти частей – «Чингисхан», «Батый», «Мономах», «Сергий», «Китеж». Как видно, именно с этими мифологизированными личностями, равно как и с мифологемой несуществующего, но вечного, не покорившегося города, поэт связывал свое понимание российской истории. Его Чингисхан – не просто самовластный кочевник, *«чье железное имя / точно эхо гремит по степям»*. Это – создатель *«единого гнезда»*, которому он завещает:

К несмолкаемой славе привычный,
Пусть сияет от рода и в род
Многоцветный и многоязычный
В Чингисхане единый народ! (С. 17).

В этих строках – и отзвуки блоковского скифства, и выражение общей историософии эмиграции. «Самовластная воля» – сквозной образ, скрепляющий в диалогическое единство первую и вторую часть поэмы, где уже идет речь о Батые:

Разве только в жестоком разгуле
Самовластная воля сильна?
Вот к тебе, как былинки, прильнули
Все народы и все племена.

Выбор адресатов риторических восклицаний поэта не случаен, их объединяет вечная и неразрешимая для Руси дилемма: Азия или Европа, язычество или православие. В последующих частях поэмы, несмотря на названия («Мономах», «Сергий», «Китеж»), лирической героиней становится сама Русь, к ней адресуются все обращения, и почти в одическом стиле воспевается ее нестигаемая вера и неиссякаемая *благодать*:

¹ Слободчиков В.А. Земля отцов. Стихи. Владимир, 2003. С. 15. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

² В смятенные годы реэмиграции поэма была потеряна, и только в 1980-х О. Бакич нашла и переслала ее текст автору // Слободчиков В.А. Интервью А.А. Забияко.

Так, святая, сильнее и краше
Всех народов в заветном краю,
Ты влила в Чингисханову чашу
Православную веру свою (С. 23).

В подобной концепции исторической памяти можно обнаружить и свойственное харбинским поэтам желание искать общие корни с Китаем в татаро-монгольском прошлом. И. Ли отмечает это стремление у М. Коростовец, которая «видит, как в пекинских парках "бродит Кубилай"», как скачет «по лессовым пустыням Тамерлан», у О. Скопиченко, которая считает, «что в возвышающуюся над Пекином кумирню "молиться ходил Чингисхан" (хотя Пекин был завоеван только при его внуке Хубилае)»¹.

Логика исторических событий приводила старшее поколение к пониманию того, что Харбин для русских – временный «полустанок» (А. Несмелов)² на их трудном пути мытарей-изгнанников. «Мы умрем, а молодняк поделят / Франция, Америка, Китай», – еще в 1931 г. предскажет Арсений Несмелов. Потому-то просветительской задачей ХСМЛ, выпускниками образовательных учреждений которого было большинство молодых харбинских поэтов, помимо «накопления творческих национальных молодых сил за границей»³, становится практическая подготовка молодого поколения к дальнейшей жизни в европейских странах и Америке. «Тип харбинского студента того времени трогателен: днем на работе, часто тяжелой, грубой, вечером в чистенькой тужурке за партой. Когда выпадает свободное время и свободный доллар – русский театр, русские уютные, единственные в мире кабачки с цыганами, ресторанчики с горячими пирожками, где можно слышать споры, доходящие до ссор, и всегда о том же, о России», – воссоздавала портрет молодого поколения Ю. Крузенштерн-Петерец⁴. Отсюда – печальный «Опыт» Н. Щеголева: «Эмиграция – да! – прозябанье в кругу иностранцев, / Это та же тоска, это значит – учить про запас / Все ремесла, языки, машинопись, музыку, танцы / Получая гроши, получая презренье подчас»⁵.

Молодой человек оказывался в лиминальной ситуации, определить которую можно перифразом Лермонтова: «нет у нас родины, нет нам изгнания». Многие из «молодых», выросших в Маньчжурии, могли сказать словами В. Петрова: «Я никогда не был в России, я не видел красот моей родины, и поэтому мне кажется, что лучше и красивее моей родной Мань-

¹ Ли И. Образ Китая в русской поэзии Харбина... С. 278.

² «Полустанок» – название сборника А. Несмелова 1938 г., в котором он в поэтическом ключе осмысляет историю русского Харбина и провиденциально предрекает его скорый финал.

³ Дiao Шаоха. Харбинская «Чураевка»... С. 221-228.

⁴ Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1998. № 5. С. 30.

⁵ Русская поэзия Китая... С. 563.

чжурии нет страны в мире, нет ничего красивее блестящей ленточки полотна дороги, пробивающейся через стройные кедровые или березовые леса, пролетающей через быстрые горные речушки, выбивающиеся между взгромоздившихся сопок» (курсив наш. – *Авт.*)¹.

«А вдруг и – вправду была Россия, / Россия: пламя, вихрь, огонь!» – с сомнением вопрошал самый юный из них, Георгий Гранин, никогда не знавший Родины. «Нельзя сказать, – писала годы спустя Л. Андерсен, – чтобы стихи нашего кружка ["Чураевки" – *Авт.*] отражали окружающее – ни особенностей нашего города, ни эмигрантской ностальгии в них почти не было. У нас не могло быть много воспоминаний, мы жили теперь и писали о своих переживаниях и чувствах, которые, как и мы сами, росли, требовали выхода»². Подтверждением этой поздней рефлексии собственных ощущений молодых харбинцев служат декларативные заявления одного из лидеров чураевцев Н. Щеголева: «...У нас нет воспоминаний, которые перетряхивает старшее поколение эмигрантов, а между тем мы чувствуем себя до крайности русскими. Отсюда некоторая беспочвенность настроений» (курсив наш. – *Авт.*)³.

Именно состояние беспочвенности, неприкаянности, когда и вспоминать-то еще нечего, и определяет, например, настроения лирического субъекта Николая Щеголева. Во многом *тоска* щеголевского героя – это родовая характеристика *русскости*, поэтический знак этнокультурной идентичности. *Тоска* понимается как неотъемлемое составляющее русской сути лирического «я»:

И в самом деле, в самом деле –
Иль не со мной моя *тоска*,

И покаянные недели,
И трепет сердца у виска –
Вся русская моя природа,
Полузадушенная мной?

(курсив наш. – *Авт.*)⁴.

Ключом к пониманию такой амбивалентной ментальной установки могут служить следующие признания: «Художник – я, и, несомненно, *русский*, / Но не лишенный иностранных черт» (Н. Щеголев «Русский художник», курсив здесь и далее наш. – *Авт.*)⁵. Свой «идеальный» автопортрет русского европейца Н. Щеголев представлял следующим обра-

¹ Петров С. В Маньчжурии // Литература русских эмигрантов в Китае. Т. 7. С. 233.

² Андерсен Л. Ларисса вспоминает... С. 318.

³ Щеголев Н. Что такое «Молодая Чураевка»? // Парус. 1931. № 1. С. 82.

⁴ Русская поэзия Китая... С. 563.

⁵ Там же. С. 569.

зом: «Мне кажется, что я на возвышеньи, / Вот почему и самый дух мне люб / *Французской плавности телодвижений, / Англо-немецкой тонкой складки губ*». Как видно, «русская природа» поэта должна была обогатиться за счет лучших ментальных характеристик других европейских народов, реализованных опять-таки в этнокультурных стереотипах русского сознания¹: «И как я рад, когда порой / Веду себя, как *иноземец*, – / *Холодный бритт, упрямый немец* – / Как горд! *Кровь моего народа / Во мне сияет новизной!*»².

В целом генерация молодых поэтов проецировала эфемерный образ России на свое маньчжурское пространство:

...Но так безумно я мечтаю,
С такою верностью люблю,
Что даже и в часы лихие,
В болезни, гнете и тоске,
Все мнится мне, что я в России,
А не в маньчжурском городке...
(Н. Щеголев «В раздумьи»)³.

Одним из путей спасения от *беспочвенности* и становится «потребность жертвенно работать для России. Потребность стать поэтами русскими» (Н. Петерец)⁴. «*Приниженное чувство*» изгойства оправдывает «*неоценимый дар – взглядеться до конца / В лик Родины своей через ее искусство*» (Н. Петерец «Россия»)⁵. Литературный характер размышлений молодых о России приводит к тому, что в своих стихотворениях Н. Щеголев, Н. Петерец, Н. Светлов, Г. Гранин, С. Сергин, разъедаемые «ядом ностальгии», столь часто обращаются к Достоевскому, Гоголю, Пушкину, Блоку. В этих стихотворных апелляциях русская литература представала «виновницей» за постигшие их страдания: «Встают сквозь мутный бред властей во много крат / Россия Белого – пылающее море, / Россия Тютчева – смирение и горе, / Россия Гоголя – смятение и ад»⁶.

¹ Шмелев А.Д. Могут ли слова языка быть ключом к пониманию культуры? // Вежбицкая А. Понимание культуры через посредство ключевых слов. М., 2001. С. 7-13; Вежбицкая А. Лингвистические и концептуальные универсалии // Указ. соч. С. 45-48; Шмелев А.Д. Лексический состав русского языка как отражение «русской души» // Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005. С. 17-35.

² Русская поэзия Китая... С. 569.

³ Там же. С. 568.

⁴ Петерец Н. Доклад на организационном собрании «Круга поэтов» // Дiao Шаохуа. Харбинская «Чураевка»... С. 219-229.

⁵ Русская поэзия Китая... С. 425.

⁶ Там же. С. 425.

«Сообщение» с русской литературой как акт самопознания и самоидентификации носит избирательный характер (судя по частотности упоминаемых имен) и приобретает разнообразные формы:

1. Лирический «разговор» с поэтом или писателем-классиком. Толстой, Достоевский, Лермонтов, Пушкин выступают мерилами нравственных и интеллектуальных ценностей и отражают в своих мифологизированных образах комплекс национальных черт и достоинств («О непостижимом» Н. Светлова, «Разговор с Тютчевым» М. Волина):

Несравненный Александр Сергеевич!
Вы, гений нашей страны,
Вы, буян и бунтарь,
Вы, ловелас и скептик, —
Если вы так по-ребячески
Верили в непостижимое,
То что же делать мне,
Обычному человеку,
Который, как и все, жаждет — жить,
Но который не знает, что такое — жизнь,
И, самое главное,
Что же такое там — над жизнью?
(Н. Светлов «О непостижимом»)¹.

Обращение к гению «золотого века» написано белым стихом. Метрические ассоциации направляют читательское сознание к стихотворным «обращениям» Блока («Когда Вы стоите на моем пути...») и раннего Маяковского («Послушайте!»). В жанрах-прототипах Блок утверждал себя как «сочинитель», которому доступны тайны бытия, а Маяковский — как неопит, причащающийся к тайнам бытия, постигающий загадочное «если звезды зажигают...». Как видно, интертекстуальный посыл обращения Н. Светлова намного сложнее, чем могло показаться на первый взгляд;

2. Метапоэтические раздумья лирического субъекта над текстом писателя-классика, воспринимаемые как декларация идей, актуальных для сегодняшнего дня («Война и Мир» Н. Щеголева, «Толстый том. Тисненье — Гоголь...», «Третий том Александра Блока...» Н. Петереца):

Третий том Александра Блока
И подчеркнутый памятный стих,
То не голос ли издадека
Тихой жалобой слуха достиг?
(Н. Петерец «Третий том Александра Блока...»)².

¹ Русская поэзия Китая... С. 482.

² Петерец Н. Избранные стихотворения... С. 5.

3. Ролевое стихотворение-монолог, написанное «от лица» писателя или поэта «золотого века», воссоздающее его характер, метапоэтические размышления, а также «выражающие» отношение к сегодняшнему дню и сегодняшней литературе («Лермонтов» Н. Щеголева, «Достоевский» Н. Петереца¹ и др.):

В этом мире мне счастья нету,
Все лишь сказка, перечень снов
Одинокой, черной планеты
У преддверья многих миров.
И от этой холодной сказки,
От ненужных женских ласк, –
В неудобной тряской коляске
Отправляюсь я на Кавказ,
И гуляю там, нелюдимый,
Поджидая скорую смерть...
Пятигорск... Золотые дымы.
Взгляд последний, кинутый в твердь.
(Н. Щеголев «Лермонтов»)².

4. «Стихотворение-перечень» из знаковых образов писателей, составляющих основу русской классики – как реплика «всей России» («Россия» Н. Петереца, «За рубежом» Н. Светлова, «Гонг» Н. Щеголева). Николай Светлов, к примеру, проецирует знаковые фигуры петербургского литературного мифа на свое харбинское бытие:

Сердцу холодно. И, согреваясь,
Сердце сказку теплую творит:
Предо мною улица кривая
Принимает петербургский вид.

И в тумане улицы – виденья:
Пушкин, Достоевский, Гоголь, Блок,
Чьи неумирающие тени –
Всей былой России эпилог.

Хочется упасть лицом в сугробы
Сонного проспекта и уснуть,
Чтоб забыть, смиряя в сердце злобу,
Ту страну, куда заказан путь
(Н. Светлов «За рубежом»)³.

¹ Необходимо подчеркнуть, что хотя участники шанхайской «Пятницы» практически все писали стихотворение на заданную тему «Достоевский», подобную жанровую форму выбрал один Петерец.

² Чураевка. 1934. № 5.

³ Рубеж. 1931. № 3.

5. Наиболее распространенной формой поэтического «самоопределения» становится опора на прецедентные тексты через реминисцентное вплетение различных фраз, образов, мотивов знаковых произведений русской классики. При этом если старшие поэты деликатно *заимствуют* и *перенимают* опыт своих предшественников, растворяя поэтологические приемы предшествующих эпох в своих текстах, то молодые настойчиво демонстрируют полемику со своими предшественниками.

Желание «забыть» все то, что определяется как «мучительные вдохновенья Блока» и под чем подразумевается вся русская литература, а значит, – и вся русская культура, преследует и Николая Светлова, и Николая Петереца, и Николая Щеголева, и Георгия Гранина.

Часто *русскость* или, вернее, *обрусение* как сознательный выбор, наряду с верностью своим национальным корням, становилась отличительной чертой этнического самосознания детей эмиграции, рожденных в весьма распространенных межнациональных браках и воспитанных в атмосфере двуязычия или многоязычия. Это касается, например, поэтессы Норы Крук (в девичестве Кулеш), рожденной в польско-еврейской семье и подчинившей свое творчество трагической судьбе русского еврейства. Она вспоминает, что на вопрос о своей национальности всегда отвечала, что *русская*. Учитывая, что евреи в Харбине не испытывали притеснений, понимаешь, что такой выбор был не вынужденным, а обусловленным глубоко личными ощущениями. Потому-то отъезд из Харбина в Мукден переживался будущей поэтессой довольно болезненно, став «отрывом от русскости»: «Ночью, когда я закрывала глаза, мне чудилось, что я иду по харбинской улице, со мной равняются и меня перегоняют прохожие, и отрывки русской речи мгновенно повисают в воздухе... Я заявила родителям, что хочу продолжать русское образование пусть даже экстерном»¹. Такая реакция была связана еще и с тем, что Мукден был обыкновенным китайским городом, лишенным русского театра, оперы и балета, где жизнь, по оценкам Н. Крук, была «скучноватой и провинциальной».

Интересно, что, покинув Китай, Н. Крук стала писать стихи не только на русском языке, но и на английском, а также заниматься переводами с одного языка на другой. При этом она серьезно задумалась над вопросом этнического самоопределения² в эмиграции. Он стал одним из центральных в ее поэтическом творчестве. Так, в одном из стихотворений первого сборника «Even Though...» («Даже если...»), вышедшего в 1975 г. в Гонконге на английском языке, Н. Крук признается в том, что у нее «В глубине души лежит страстное желание быть нерасщепленной личностью. / О,

¹ Крук Н. Нам улыбалась Кван Инь // Бюллетень Игуд Иоцей Син. 2002. № 374. С. 28.

² По мнению этнопсихологов, этническая принадлежность представляет собой скорее приписываемое, чем наследуемое качество // Стефаненко Т. Этнопсихология. М., 1999. С. 227.

дышать тем, что "я русская". Чувствовать себя русской. Плакать, смеяться, / любить и ненавидеть особой русскостью... / Или, наоборот, быть англичанкой или француженкой. Принадлежать. Принадлежать / до крайности. Быть помеченной изъясном, / изъясном, символизирующим / неизменное состояние – русскость» (дословный перевод, с сохранением пунктуации и разбивки оригинала, здесь и далее О. Бакич. – *Авт.*)¹.

Тема национальной и культурной принадлежности поднимается и во втором сборнике поэтессы «Skin for Comfort» (дословно – «Удобная кожа»), вышедшем в конце 2004 г. в Австралии. В стихотворении, давшем название всей книге, поэтесса, размышляя о своем вращении в австралийскую жизнь, понимает, что «она австралийка / Продолжая разбираться в самой себе»². Такая культурная отзывчивость, по словам поэтессы, стала возможной благодаря идентификации сразу с двумя этническими общностями: «Годами эта раздвоенность / была благодатью: / как дома в обеих культурах / и лучше от этого»³.

«Раздвоенность» Н. Крук, позволяющая «овладевать богатствами еще одной культуры без ущерба для ценностей собственной»⁴, сформировалась, на наш взгляд, именно в межнациональной семье родителей и в условиях многонационального Харбина, где каждый мог быть верным своим этническим корням. Неслучайно заключительная часть австралийской книжки Н. Крук содержит стихи именно о детстве, о жизни в «русском Харбине, / построенном на китайской земле / с его соборами / хрустального воздуха», о сложной жизни матери и отца, о мучениях и гибели родных (евреев по национальности), вернувшихся на родину в тридцатых годах⁵.

Маргинализация этнического сознания сказалась не только на двуязычии этой поэтессы, но и на развитии синэстетичности ее художественного мышления, сплавления воедино разнородные сенсорные и эмоциональные ощущения. Хотя синэстетические образы присутствуют и в ее «китайских» стихах, но все-таки в большей степени они характерны для поздних, «английских» произведений.

Не менее любопытный случай приобщения к русской культуре и русскому языку, повлиявшего на этническое самоопределение, произошел в Харбине и с поэтессой Лидией Хаиндровой, в которой также не было русской крови: отец – Ивлиан Хаиндрава – грузин по национальности, мать – полька. Приехав (по сути же – вернувшись) из родового грузинского имения в 6-летнем возрасте в Маньчжурию, Хаиндрова не знала ни

¹ Бакич О. Nora Krouk. Skin for Comfort // Новый журнал. 2005. № 239. С. 333.

² Там же. С. 335.

³ Там же.

⁴ Стефаненко Т. Указ. соч. С. 232.

⁵ Бакич О. Указ. соч. С. 335.

России, ни русского языка¹. Но затем, выучив его «лучше любого русского», она не только стала писать на русском стихи, но и, позабыв грузинский, считала язык Пушкина родным. В процессе вхождения в русскую культуру – в первую очередь, через овладение языком, – она также пришла к осознанию своей принадлежности сразу к двум этническим общностям: грузинской и русской. Об этом красноречиво свидетельствует то, что доставшуюся от отца грузинскую фамилию (как и отчество) Лидия изменила на русский лад. При этом свою русско-грузинскую фамилию она сохранила за собой на всю жизнь, отказавшись использовать свою «более русскую» фамилию по мужу – Сереброва. Сделать выбор в пользу России или Грузии Л. Хаиндрова не представляла для себя возможным и надеялась, что он перед ней «никогда не встанет. Потому что тогда это будет трагедией»².

По всей видимости, приобщение к двум культурам позволило Л. Хаиндровой открыться и еще для одной – китайской. Китайским языком она, правда, не овладела, но это не помешало считать отчим домом взрастившую ее землю, ощущать с ней духовное родство. Даже по прошествии десятилетий, находясь уже в СССР, Хаиндрова подчеркивала: «У меня три Отчизны. <...> Россия – Отчизна, хотя ни капли русской крови во мне нет. Меня породнила с ней вся ее многовековая история, со всеми ее взлетами и падениями. Грузия – Отчизна потому, что это страна моего отца, а Китай Отчизна, потому что он вскормил и вспоил меня»³. Недаром в одном из своих стихотворений она обращается к китайскому земледельцу с наказом беречь дедовские и прадедовские могилы: «Осторожней проходи по пашням: / Мирно спят здесь прадеды твои, / Охраняя твой посев вчерашний / Всем долготерпением любви»⁴. Не случайным в этой связи кажется ее сотрудничество с газетой «Заря», занимавшей умеренную общественно-политическую позицию. Как писал один из основателей газеты, она стремилась помочь читателю-эмигранту «распаковать» чемодан и призывала органически вращаться в жизнь края⁵. Поэтому и «Китай» в стихах Л. Хаиндровой чаще представлен не в конкретных этнографических реалиях, а растворен внутри текста, что чувствуется, например, в философском подходе к осмыслению человеческого бытия, в общей тональности ее стихов, подернутых «примиренностью, покорностью, мягкой вуалью грусти <...>. Недаром в них так часто повторяется слово "пусть"», что отмечали уже современники⁶.

¹ Лидия Хаиндрова родилась в Харбине, но почти сразу в связи с разводом родителей младенцем была увезена к деду в Грузию.

² Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта... С. 277.

³ Там же. С. 275.

⁴ Хаиндрова Л. Китайская пашня // Русская поэзия Китая... С. 545.

⁵ Цит. по: Мелихов Г.В. Белый Харбин... С. 226.

⁶ Н.Р. Книжные новинки // Рубеж. 1939. № 9. С. 24.

Можно предположить, что определенную роль в такой «культурации» Л. Хаиндровой в Китае сыграли благополучное социальное и материальное положение семьи¹, а также принадлежность самой поэтессы к младшему поколению русских харбинцев. Точнее – осознание того, что родилась она именно здесь, на маньчжурской земле. Во всяком случае, этого нельзя сбросить со счетов, обращаясь к творчеству рожденных в Китае поэтесс – И. Лесной, Н. Крук, Ф. Дмитриевой. Так, например, интимно-любовная тема у последней, как заметила Е.П. Таскина, «переплетена с поэтической красотой маньчжурского пейзажа, с запахом трав и цветов»². Или другой пример – Мария Коростовец, точная дата и место рождения которой неизвестны. На ее отношение к Китаю и Востоку в целом не могла не повлиять дипломатическая деятельность отца и свекра³. Это относится и к В. Янковской, в силу семейных обстоятельств проживавшей сначала в Японии, затем в Корее, потом в Маньчжурии.

Наши интуиции относительно связи культурной адаптации личности в иноземном регионе с этническими представлениями подтверждает и творчество Марии Визи, которая, по ее собственному признанию, была на «сто процентов русской и сто процентов американкой»⁴. С самого детства она была двуязычной и стихи писала тоже на двух языках: русском и английском. Оказавшись в Харбине в 14-летнем возрасте (позднее жила также в Пекине, Шанхае) и органично впитав некоторые черты восточной лирики, она откликнулась на окружавший ее Китай целым рядом поэтических стилизаций – как в «китайский» период творчества («Китайский пейзаж», «На китайском хуторе» и др.), так и в «американский». Тогда она создает целый цикл на английском языке – «My China», многие стихотворения в котором открываются эпиграфом в духе китайской поэзии и каждое дает зарисовку китайской жизни. Заглавие цикла актуализирует не просто субъективное отношение к изображаемой действительности (что свойственно лирике вообще), а родственную, неразрывную связь поэтической души с той страной, о которой она пишет.

Помимо социокультурных и этнокультурных факторов, определяющих индивидуальный сценарий самопознания русских поэтов-эмигрантов, на этот процесс в определенной мере оказывала влияние и *гендерная идентичность*. Любопытно, как проблема культурного сообщения с Кита-

¹ Семья Ивлиана Хаиндравы, старожила Харбина, главы грузинской национальной общины, – была довольно зажиточной: проживала в хорошем доме на Китайской улице – главной в районе Пристани, напротив знаменитого «Модерна», располагала дачей в престижном курортном районе.

² Е.Т. Памяти Фаины Дмитриевой // Харбин. 1991. № 1. С. 7.

³ Отец Марии Коростовец П. Попов – синолог-лексикограф, российский консул в Монголии, свекор И. Коростовец – русский посол в Китае.

⁴ Бакич О. Мария Визи. Указ. изд. С. 373-386.

ем, и шире – с Востоком, преломляется сквозь «женский» и «мужской» взгляд русских харбинцев. Известно, что именно женщины исполняют роль главного носителя этнокультурных ценностей. Существует мнение, хотя и небесспорное, что сам процесс этнического самопознания у женщин носит не такой сложный, как у мужчин, характер. Ведь личностная идентификация у них связана с «земными» реалиями: общением, семьей, бытом, в то время как представители «сильного пола» соотносят свои помыслы с такими категориями как государство, общество, нация¹.

Несмотря на то, что бывшие россияне в Харбине чувствовали себя уютно, женщины-эмигрантки все же были ориентированы на европейскую «волну». Потому-то большинству из них так и не удалось органично вступить в диалог с восточной культурой. И среди знатоков китайского языка и литературы упоминаются одни мужчины: М. Арнольдов, Н. Байков, Вс. Иванов, Ф. Камышнюк, В. Март, В. Перелешин, Н. Светлов, А. Хейдок, М. Щербаков, Е. Яшнов и др. Вообще, многих литераторов-мужчин привлекала древность и извечная таинственность этой страны. Так, история «недвижного» Китая стала большой поэтической темой у М. Спургота, представившего эту страну в символическом образе «Желтой Дамы». Такой выбор, на наш взгляд, можно объяснить особенностями европоцентристского сознания, в котором Восток ассоциируется именно с женщиной, причем женщиной страстной, необузданной, загадочной². Прибегнув к трансформации блоковских образов «Прекрасной Дамы», таинственной «Незнакомки», М. Спургот лишний раз подтвердил связь эстетики русских символистов с восточной философией:

Знать Желтую Даму!..
Быть пажом у Дамы,
Пьянящие радости звездно ловить,
Поверить в мечтанья, что
сбылись нежданно,
И Желтую Даму любить –
Лишь ночью, когда умолкают шумы,
И спят мостовые, и дремлют дома –
Возможно, желанием нервы настроив
И сердце мечтой напоив допьяна!..³

¹ Об этом: Кремнева Н. Гендерные особенности этнической идентификации // Другое поле: социологические практики. Ульяновск, 2000.

² Об этом: Саид Э. Ориентализм: западная концептуализация Востока. Нью-Йорк, 1978.

³ Цит. по: Петров М. Шанхай на Вампу. Вашингтон, 1985. С. 36.

Именно мужчины, генетически «запрограммированные» на расширение территориального и коммуникативного пространства, разрабатывали в своем творчестве мотив «пути», «странствия»: «В парусах моих ветер Улисса, / "Одиссеи" пленительный яд!» – утверждает, например, лирический герой М. Волина («Муза дальних странствий»)¹. Неслучайно любимое слово у них – «уехать»: «Его твердить не устану, / Много во мне такого – / Наверно, от предка цыгана» (С. Сергин «Стихи об отъезде»)².

Извечная мужская жажда новых ощущений и экзотики, подкрепляемая таинственностью Востока, не задерживает надолго субъекта мужской лирики в Харбине. Этот город *он* прошел от Модягоу до Фудзядяня, там вдыхал запахи жаровен, слушал хуцинь, сидел в лавчонках и харчевнях, «жадно впитывая соки / культуры чуждой <...> страны» (М. Спургот «Сижу с китайцами в харчевнях...»)³. Мужская неизбывная тяга к странствиям отправляет *его* в путь, который пролег от Хинганского хребта – через Цицикар – на юг – в Шанхай, Ханчжоу, Нин-по, Сянтань. Именно мужская неумность бросает *его* и в объятия китайской девушки «в кимоно», «из Нин-по», «из Сучжоу»: «Помолчим, сплетем теснее руки. / В поцелуе заглушим тоску. / В радостной, в невыразимой муке / Мы сгорим с тобой, моя Линь-Ху!» (Н. Светлов «Девушке из Сучжоу»)⁴. Восточная женщина, кстати, стала одним из мощных стимулов поэтического вдохновения для мужской части русских литераторов, а также источником неисчерпаемой образности. Один только взгляд на китайскую красавицу – и из-под пера рождаются строки: «Чарует изгибом тела, / Точеностью линии рук – / Чудеснейшая новелла, / Изысканная, как бамбук» (К. Батурин «Не-н»)⁵. Любовь юной китаянки к Марко Поло одухотворяет лирические откровения Б. Волкова «В китайском павильоне». Уход возлюбленной делает одиноким лирического героя Н. Светлова («Девушка в кимоно»).

Это и неудивительно: если опереться на данные психолингвистических исследований, то мужчины вообще чаще выделяют эстетическую, нежели этическую сторону явлений. Замечено также, что мужчинам свойственно изображать мир в большем по сравнению с женщинами разнообразии качественных характеристик, красок и признаков⁶. Возможно, поэтому, признаваясь Маньчжурии в любви, лирический герой Е. Яшнова обращается к аргументации через доступные человеку чувства – осязание, зрение, слух и т.д.:

¹ Русская поэзия Китая... С. 121.

² Там же. С. 488.

³ Там же. С. 517.

⁴ Там же. С. 479.

⁵ Там же. С. 89.

⁶ Горошко Е.И. Мужской и женский стили письма // Словарь гендерных терминов. М., 2002.

Пыль сладковатую дорог,
Цвета и гам *чужого быта*,
Чужой пейзаж, чужой порог,
Восточной девушки ланиты
И речи кружево *чужой*
Люблю бродяжною душой.

(«В Маньчжурии», курсив наш. – *Авт.*)¹.

Можно предположить, что мужчин-поэтов привлекали не столько сами девушки, сколько их категориальная принадлежность к «чужому» миру². С древнейших времен мужчина критически смотрит на жену, но влюбленно – на свою подругу или на чужую женщину³. «Чужая жена – всегда девушка», – гласит мудрая поговорка. Е. Яшнов акцентирует наше внимание на слове «чужой» в значении «другой», то есть «не европейский», «восточный», и наделяет своего героя еще одной «мужской слабостью» – страстью не просто к новому, а к противоположному своей этнической сущности. Об этом, кстати, опосредованно упоминала в своих мемуарах Л. Хаиндрова, рассказывая о браке между англичанином и русской. Молодая жена, став по собственной воле «настоящей англичанкой», заметила, как растет стена отчуждения между нею и мужем. Объясняя свое охлаждение к супруге, мужчина заявил, «что любил ее за самобытность, за русскость ее натуры, а теперь она стала такой же, как и все его соотечественницы...»⁴.

Именно за самобытность Китая любит эту страну герой Е. Яшнова, тогда как лирический субъект «женских» стихов ценит маньчжурский край за то, что он не дает забыть о родине, России. Покидая Харбин, героини испытывают к этому городу, прежде всего, чувство благодарности, ведь он:

Давал приют уставшим от скитаний
И душу русскую берег.
В суровый век разгула и наживы
Хранил, как клад, все то, чем дорожим,
Чем ценен мир и люди в мире живы...

(А. Паркау «Туда – к чужим»)⁵.

¹ Русская поэзия Китая... С. 630.

² См. также: Агеносов В.В. Категории «свое // чужое»... С. 273-285.

³ Вардиман Е. Женщина в древнем мире. М., 1990. С. 250.

⁴ Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта... С. 279.

⁵ Русская поэзия Китая... С. 369-370.

К столь любимым мужчинами «путешествиям» авторы-женщины не пристрастились. Хотя в их сочинениях и есть стихи о Шанхае, Пекине, но увидеть портрет этих городов в лирике практически не удастся. И виной тому, с одной стороны, подсознательная установка вообще любой женщины, а не только харбинских поэтесс на то, чтобы «всю жизнь следить с берегового вала / Нездешнего кружение корабля... / Мне – правнучке упрямого Дедала – / Отмерена смиренная земля» (Г. Кузнецова «Почувствовать свое предназначенье...»)¹.

Русских эмигранток пугает исключительно восточный облик городов. Проходя мимо торговых рядов в Шанхае, лирическая героиня О. Скопиченко старается сделать это как можно быстрее: «Я пройду, озираясь рассеянно, – / Сквозь толпу, пробираясь скорей» («Шанхайское захолустье»)². Неприемлемы для женщин и свойственные любому мегаполису суровость существующих законов жизни и жестокость борьбы за выживание. Поэтому Шанхай, например, удостаивается не столько описаний, сколько резких осуждений и даже проклятий:

Тебе знакомы только звон монеты
Да распродажа мыслей и идей...
Ты песней лебединою пропетой
Встречаешь обезумевших людей

Ты – неживой, надменный и суровый!
Ты – памятник над склепом красоты!..
Тебя не разбудить ни верою, ни словом:
Ты мертвый истукан...
Так будь же проклят ты!

(О. Скопиченко «Каменному Шанхаю»)³.

Оказавшаяся за пределами Харбина, героиня «женских» текстов, как правило, перемещается в пределах КВЖД⁴. Ее можно встретить, например, на станции Барим (одной из западных точек дороги) или в порту Дайрен (фактически ее конечном пункте). И если мужчина «отправляется в дорогу» с «улыбкой в глазах» (С. Сергин), то женщина, которую на окончательный отъезд из Харбина вынуждают не зависящие от нее обстоятельства, испытывает, прежде всего, чувства *тревоги* и *страха*, ведь:

¹ «Мы жили тогда на планете другой...»: Кн. 2. С. 361-362.

² Русская поэзия Китая... С. 507-509.

³ Рубеж. 1929. № 51.

⁴ Под КВЖД (Китайско-Восточная железная дорога) мы понимаем все линии железнодорожной магистрали в Северо-Восточном Китае, построенной Россией в 1897-1903 гг. Хотя после русско-японской войны 1904-1905 гг. южная ветка этой дороги отошла к Японии и называлась Южной Маньчжурской железной дорогой (ЮМЖД).

«Слепая, жуткая неведомая сила / Несет нас вдаль... Туда – к чужим!» (А. Паркау). Самым трудным в момент отъезда оказывается то, что приходится расставаться с уютным домом, налаженным бытом, личными вещами, за каждой из которых таится отдельная история из прошлого: «Вот этот шелковый комочек был приколот / И звался розою когда-то на груди. / Оранжевый листок, похожий на образчик, / Любовным, пламенным, горящим был письмом... / Жизнь прошлое сметет небрежно в сорный ящик, / И станет сир и пуст нас приютивший дом» (А. Паркау «Отъезд»)¹. Прощаясь взглядом со всем тем, что когда-то составляло ее жизнь, героиня невольно оставляет и часть себя: «Я в этих комнатах, немного старомодных, / Оставлю часть души, живую часть души...», потому-то отъезд становится похожим «на маленькую Смерть»².

Впрочем, и в самом Харбине территория обитания лирической героини строго очерчена центральными («европейскими») районами, преимущественно Пристанью. А это – набережная реки Сунгари, шум и блеск воды которой невольно напоминают российские реки, будоражат воспоминания о родине, православные храмы, куда женщина заходит с молитвами о родной стране и семье. Нередко художественное пространство в «женской лирике» ограничено домом: «Хорошо, что дом мой светел, / Двери заперты давно» (Е. Недельская «Наш дом»)³ или вообще внутренним миром героини: «Я здесь не по своей вине, / Но тем острее жизни жало / Я лишь стараюсь, чтоб извне / Ничто мой мир не нарушало...» (Е. Рачинская «Баллада сентиментальных вздохов»)⁴.

Возможно, поэтому харбинские поэтессы, подстегиваемые традиционным женским «соперничеством», практически не использовали образ восточной женщины, не смогли оценить ее красоты, подметив лишь то, что, «мягко говоря», не совсем соответствует истинному облику китаянок: «Вместо ног у них тонкие палочки, / И в прическах прилизан пробор» (О. Скопиченко «Шанхайское захолустье»)⁵. Исключение составили лишь легендарные Ян-Гуэйфэй – любимая наложница (с трагической судьбой) одного из китайских императоров, и Цы Си – последняя императрица последней (маньчжурской) династии.

Такая поэтическая ограниченность была вызвана, вероятно, еще и подсознательной боязнью раствориться в чужеродной среде, а также стремлением авторов-женщин отгородиться от эмигрантской действительности, которое отчасти и подтолкнуло их к художественной деятельности. Но, к сожалению, не всем русским женщинам в Китае удавалось

¹ Рубеж. 1930. № 52. С. 8.

² Там же.

³ Русская поэзия Китая... С. 309.

⁴ Там же. С. 440-441.

⁵ Там же. С. 507-509.

найти выход и преодолеть выпавшие на их долю испытания: «*Рождена ведь я все-таки женщиной, / Не под силу мне путь... надорвусь...*», – восклицала лирическая героиня М. Колосовой в стихотворении «Лебединые перья» (сб. «Господи, спаси Россию!». Харбин, 1930), словно вспоминая о тех самоубийствах среди русских беженков (преимущественно дворянок 20-30 лет), пик которых пришелся на конец 20-х гг.

Исключением выглядит творчество Александры Серебренниковой, которая вместе со своим мужем активно занималась переводами китайских поэтов – правда, преимущественно с английских изданий. В 1938 г. у них вышел сборник «Цветы китайской поэзии» тиражом в сто экземпляров, выполненный в китайском стиле: обложка книги была переплетена шелком с костяными застежками. Это издание имело большой успех у публики. Отзыв на него подготовил А. Несмелов, который отметил высокое достоинство стихотворного перевода: «Стих везде выразителен, упруг и ритмически оправдывает тему. Каждому культурному русскому человеку ясно, какое огромное значение может иметь этот труд для нашего понимания откровенных глубин китайской души. Кроме того, конечно, антология эта является и ценным вкладом в русскую переводную художественную литературу»¹. Помимо китайских авторов, А. Серебренникова переводила также японских, корейских и тюрко-татарских поэтов. «Имея в своем распоряжении более 150-ти уже обработанных стихотворений японских поэтов, старинных и современных, – писала она, – я задалась целью выпустить из печати сборник этих стихотворений; это была бы первая антология японской поэзии на русском языке»². Но, к сожалению, этому замыслу русской переводчицы так и не удалось осуществиться.

Внимание к особенностям национального сознания китайцев в лирике стало *первым этапом* на пути художественного проникновения в этнокультурные традиции этой восточной страны. Не случайно современное читательское восприятие, свободное от культурно-исторических стереотипов, интуитивно улавливает необычное свойство всех стихотворений русских поэтов Харбина: «они становятся созерцательными. Вероятно, и время в Китае течет не так, как в России. Даже самые экзальтированные строки звучат немного подсурдиненно»³.

В целом, как подчеркивает Ли Иннань, китайская культура, в которой покой является одной из глобальных ценностей, стала желанным спасением от эмигрантской усталости и тоски. Обращение к ней не требовало от русских обязательного кропотливого труда книжников: дыхание этой культуры было растворено в самой атмосфере древних дворцов и пагод.

¹ Несмелов А. Отзыв // Харбинская заря. 1939. 19 января.

² Цит. по: Хисамутдинов А. И.И. и А.Н. Серебренниковы – ученые бессребреники // Проблемы Дальнего Востока. 1996. № 5. С. 154-162.

³ Александров В. Срок годности // Независимая газета. 2001. 11 октября.

Среди поэтов, испытавших влияние мощного духовного воздействия Китая, помимо В. Перелешина, Ли Иннань называет А. Ачаира, Л. Хаинд-рову, Б. Волкова, Ю. Крузенштерн-Петерец, М. Волина и др., восклицая: «Вообще удивительно это проникновение в глубины китайского духа!»¹

Осуществленный нами анализ поэтических текстов русских харбинцев позволяет выявить типологические формы, в которых поэты пытались соотнести две художественные традиции в лирике:

1. Переводы. Попыток их осуществить было не так много. Наиболее удачными считаются опыты Я. Аракина, В. Перелешина, Н. Светлова. Последний был одним из немногих, кто выучил китайский язык и пробовал себя в качестве переводчика китайской лирики:

Рыболов

Поэта Ли-Бай

И шляпа и рыбачий плащ. И челн.
И удилица согнутая сажень.
И тень горы. И плеск игривых волн.
И лунный блеск осеннего пейзажа.

Вдохновение

Поэта Цин Жун

В руке стакан пьянящего вина.
Мой стол устлал стихотворений ворох.
Я счастлив. Я творю. И не моя вина,
Что не с кем разделить мне радость взоров².

Надо заметить, что хотя Валерий Перелешин всегда подчеркивал свое переводческое искусство и даже издал антологию китайской поэзии «Стихи на веере»³, суждение о том, что он был «лучшим переводчиком китайской поэзии» китайская исследовательница Ли Мэн считает «*легендой, придуманной им САМИМ*»⁴, а И. Ли находит в его переводах множество неточностей и несоответствий.

2. «Двойные» переводы (через английские переводы китайской лирики). Помимо супругов Серебренниковых, обращались к ним и другие авторы. Например, «Песня весны во дворе» А. Ачаира (1929):

¹ Ли И. Образ Китая в русской поэзии Харбина... С. 278.

² Рубеж. 1931. № 28.

³ Перелешин В. Стихи на веере: Антология классической китайской поэзии. Франкфурт-на-Майне, 1970.

⁴ Письмо Ли Мэн В.В. Агеносову от 17 марта 2005 г. // Личный архив В.В. Агеносова.

День вчерашний гас под ветром; ветер с вечером в родстве.
На колодезь пухом бледным падал персиковый цвет.
Круг луны качался в небе в чарах грез и небылиц,
И роса слетала в блеске на изгибы черепиц¹.

Стихотворение, опубликованное в «Рубеже», имело подзаголовок: «Из китайской лирики. Ван Чанглин (Династии Тангов)». В нем стихотворении явно ощущаются приемы, в целом характерные для поэзии рубежа веков (звуковые цепочки – *ветер с вечером в родстве, и роса слетала в блеске, качался в чарах и т.д.*; специфическая лексика – *грезы, небылицы, блеск*). Благодаря витиеватой звукописи китайские реалии (*персиковый цвет, изгибы черепиц, звуки лютни, флейты, барабан, шелест шелка, бамбуковые ставни*) приобретали почти осязаемую материальность. Суггестивность подобного звукосемантического сплава тонко передавала дремотность ощущений и созерцательный характер восточного сознания, с «точки зрения» которого и создавался этот текст.

3. Стилизации китайской и восточной лирики (А. Ачаир «Ханьчжоу», Л. Андерсен «Нарцисс», «Узенькая дорожка / Бежит по груди откоса...», Вс. Иванов «Японские стихи» и т.д.). Та же Ли Иннань отмечает: «С огромной эмоциональной силой передано растворение в нирване у А. Ачаира, когда в окружении священных буддистских храмов и сказочного пейзажа Ханьчжоу поэт ощущает:

И был только он – только отдых. И сон, и полет в беспредельность,
и скрипки, и лютни, и цитры, и радостный крик окарины,
и дрожь трепетавшего гонга, и млечность, и вечность, и цельность,
и – облачный ладан, и звезды, и путь в поднебесье орлиный.
(«Ханьчжоу»)².

4. «Псевдо-стилизации», построенные на китаизированном «воляпюке», имитирующем китайский язык и реалии, им обозначаемые (уже упомянутая Кшижанна Зороастра и ее «Лайфу»). Несмотря на иронические оценки таких опытов (В. Перелешин), подобное «языковое моделирование» в своей интенции плодотворно и неоднозначно оценивается современными учеными-филологами³. На наш взгляд, в одном ряду с такого рода экспериментами может стоять и история с «аонидами» О. Мандельштама (И. Одоевцева).

¹ Рубеж. 1929. №. 17. С. 9. Слово «во дворце» выделено курсивом не случайно – в других публикациях (Русская поэзия Китая; Русские поэты о Китае // Россияне в Азии. 1995. № 2) напечатано «во дворе», что существенно меняет смысл стихотворения.

² Ли И. Образ Китая в русской поэзии Харбина... С. 277.

³ Ярославцев С. Искусственные и естественные языки // Режим доступа: <http://www.lingvisto.org/artkoloj/lingvoj.html>

5. Использование экзотических реалий и китаизированной лексики в целях воссоздания быта китайцев, «эстетизация» (И. Ли) этого быта (О. Скопиченко «Шанхайское захоlustье», А. Паркау «Лунный новый год», М. Спургот «Сижу с китайцами в харчевнях» и др.). К примеру, в стихотворениях Ачаира, написанных в промежуток 1925–1937 гг. («Сунгари», «Барабанная дробь», «Как и прежде» и др.), географические координаты и бытовые подробности Китая отражаются в сознании русского эмигранта, которому они также близки и дороги, как и самим китайцам:

Над молочной рекою – шафранный закат,
Лижут воду огней языки,
У камней берегов, беспокоясь, лежат
Огневые на поле круги...
Раскатай, раскатай голубую лазурь,
Как лепешку в маньчжурской муке!
Загруженные стаи лениво ползут
По молочной и жирной реке...
(«Сунгари», 1929)¹.

Кружится птица над Вампу,
Бледнеет черствый Банд,
По стеклам ветер – градом пуль,
Как дробь о барабан.
<...>
На белокрылом полотне
Алеет кровь и круг.
О Азия, горишь в огне,
Мой желтый бедный друг!
(«Барабанная дробь», 1932)².

... Но я, как и прежде,
Скитаюсь по Азии древней.
Цветные одежды.
Кумирни. Пустыни. Дворцы.
Живу, наблюдая.
А жизнь настоящая дремлет.
А в марте, подтаяв,
Вниз падают с крыш леденцы.
(«Как и прежде», 1933)³.

¹ Русская поэзия Китая... С. 76.

² Там же. С. 77.

³ Там же. С. 80.

6. Создание национального облика китайцев (Н. Светлов «Весной», А. Несмелов «Гряды», «Наша весна», В. Март «У моря» и т.д.):

Китаец, до пояса голый,
Из бронзы загара литой,
Не дружит с усмешкой веселой,
Не любит беседы пустой.

Уронит гортанное слово
И вновь молчалив и согбен –
Работы, заботы суровой
Влекущий, магический плен.

(А. Несмелов «Гряды»)¹.

7. Переосмысление сюжетов классических китайских текстов («Дракон, пожирающий солнце» Б. Волкова – поэма Ли Ци, «Ян Гуэй-фэй» Ю. Крузенштерн-Петерец – поэма Бо Цзюи «Песня вечной тоски» и т.д.).

8. Лингвокультурные имитации национальной поэзии (В. Перелешин «Подражание китайскому»):

твой мир прям
хлеб да рты
я не там
я не ты

но и здесь
ложь да спесь
быль же вся
ты не я²

Правда, Инна Ли оценивает подобные «формальные изыски» невысоко, считая, что более плодотворным является «переосмысление китайских образов и аллегорий»³.

9. Скрещение экзотических реалий и семантических ореолов знаковых метров русского стиха для обозначения ощущений лирического героя в новых географических пределах («Маньчжурские ямбы» Б. Бета, «Беженец» Л. Ещин, «В фруктовой лавчонке» А. Ачаир, лирика Н. Светлова).

¹ Русская поэзия Китая... С. 317.

² Там же. С. 409-410.

³ Ли И. Образ Китая в русской поэзии Харбина... С. 280.

Пример жанрового синтезирования двух литературных традиций – в «Маньчжурских ямбах» Б. Бета:

Не раз задумывался я
Уйти в глубокие края,
И в фанзе поселиться там,
Где часты переплеты рам;
Бумага в них, а не стекло,
И кана под окном тепло.
На скользкую циновку сесть,
Свинину палочками есть,
И чаем горьким запивать;
Потом курить и рисовать...¹

«Маньчжурские ямбы» демонстрируют эффективное наращивание семантического ореола 4Я ММММ, устойчиво связанного с романтическими поэмами Лермонтова («Мцыри»). Перенос романтической устремленности «уйти в глубокие края» на конкретную «маньчжурскую почву», подробное и соблазнительное умножение деталей, сопровождающих повседневную жизнь китайца, создают любопытный художественный образ.

В стихотворении «В фруктовой лавчонке» А. Ачаира приемом статического нагнетания «восточности», имитирующего принцип даосской созерцательности, становится «скрещение» метрических ассоциаций ореола Ам² в катренах, рифмованных по типу аввС dbbС, с перечислением онтологических ценностей восточного сознания вперемежку с деталями местного пейзажа, «социально-психологическими» характеристиками и метонимическими обозначениями самоцветных камней, традиционно используемых в китайском храмостроительстве и являющихся культовыми «азиатскими» символами красоты:

Рыбацкая воля,
купцовая леность,
буддийская вечность
и желтый закат.
И нежные зори.
Кристалльность. Нетленность.
Нирвана. Беспечность.
Нефрит и агат.

(«В фруктовой лавчонке», 1938)².

¹ Русская поэзия Китая... С. 97.

² Там же. С. 82-83.

Темой стихотворения Н. Светлова становится любимый китайский праздник – Новый год. Как вспоминают харбинцы, этот праздник особенно привлекал русских своей красочностью, шумом, обильным столом¹:

Ночь морозная, крутая...
Завтра – Новый год Китая!
Трррам-там-там!.. Тарам-там-там! –
Раздается здесь и там.
Это лихо в барабаны
От вина и шума пьяный
Бьет китайский весь народ,
Провожая старый год.

(«Новый год Китая») ².

Написанное «веселым» – частушечным Х4, стихотворение не просто воссоздает радостную атмосферу, царящую среди китайцев в их самый главный народный праздник, но выражает и праздничное сопереживание *русского* лирического субъекта, а вместе с ним – *русского* читателя.

Весной 1930 г. Н. Светлов становится первым призером конкурса, устроенного «Молодой Чураевкой» среди поэтов Северной Маньчжурии за стихотворения на тему «Восток». По этому поводу А. Ачаир писал: «Восток в молодом творчестве этого поэта проявляют не только переводы образцов китайской поэзии, но "попынь" и "погони", и "деревянный таз луны", и "конюшни", и "садики" русской восточной провинции, над городами которой сверкают купола православных храмов и мечетей. И "охранец" (смуглых, как у тунгуса) и протяжное "Сто-о-ой..." и китайское "канка-пуе" и русское "цаца" – от всего этого несетя аромат девственных степей и нетронутых диких цветов Хинганских или Саянских высот, и еще лучше сказать: чрез все это так и глядит – переимчивость и озорство русского деревенского парнишки. Но вместе с тем, композиция стиха, ритм и рифмы, – и неожиданное: "all right!" – с гиканьем и присвистом веселого, добродушного американского матроса»³.

Как видно, руководитель «Чураевки» не столько подчеркивал значимость переводческой деятельности Светлова, сколько тонко подмечал продуктивность художественного синтезирования в практике молодого поэта разных этнокультурных поэтологических систем, рождающих на «местном материале» особый эффект.

¹ Таскина Е.П. Неизвестный Харбин... С. 42.

² Русская поэзия Китая... С. 469.

³ Ачаир А. Семеро [вступ. ст.] // Семеро. Харбин, 1931. С. 8.

Таким образом, традиции древнейшей поэзии Китая проявились как в тематике, тональности и образности «русских» стихотворений, так и в самой их форме. Китайский исследователь Ли Янлен замечает, что поэзия Харбина испытала влияние философичности и лаконизма китайской поэзии, размывающей грань между настроением и пейзажем и предлагающей краткий философский вывод в заключительных строчках стиха¹.

Красноречивой иллюстрацией многообразия способов поэтического обращения к китайской традиции является подборка стихотворений харбинцев, опубликованная в 1930 году в «Рубеже» (№ 32) под рубрикой «Миниатюры в рифмах». Ее авторами стали Николай Светлов, Александра Паркау, Ларисса Андерсен, неизвестный И. Авив, Николай Щеголев, Алексей Ачаир и некий Тин. Номинация жанра, апробированная в «Рубеже» – «миниатюры в рифмах» – была уже любопытна сама по себе. В ней актуализировался не столько лиризм задания, сколько его сентенциозность. Это качество демонстрировала начинавшая рубрику миниатюра «Ромео и Юлия», подписанная именем «Тин». С него начинаются восточные ассоциации, окружающие миниатюры «Рубежа» (хотя само содержание стихотворения обращает нас как раз-таки к европейской литературе):

Ромео и Юлия

«Нет повести печальнее на свете,
чем повесть о Ромео и Джульетте»...
Нет жизни беспощадней и больней,
Чем подражанье горестное ей².

Сама композиция миниатюры (4Я АБАБ) при внимательном прочтении определяет ее скрытый смысл. «Ромео и Юлия» представляет сдвоенное двестишье. В его художественном целом тезис первой части не развивается во второй, а состоит с ней в отношениях художественного параллелизма (нет *повести* печальнее, чем *повесть* о «Ромео и Джульетте»; нет *жизни* беспощадней и больней, чем *подражанье* (ей – *жизни*). Опираясь на расхожий афоризм Шекспира как на цитату, задавая тем самым некую европоцентристскую систему координат, Тин ее же и опровергает во втором дистихе. Не менее известное со времен шекспировского «Глобуса» утверждение «Вся жизнь – театр» в перифрастическом толковании этого выразителя восточного сознания понимается как беспощадное и болезненное «подражанье жизни».

¹ Ли Янлен. Доклад о русской литературе Харбина на научной конференции Китайской ассоциации исследователей русской литературы. Ноябрь, 1999. В подобном же ключе высказывается Ли Женьянь // Два островка русской литературы в Китае.

² Рубеж. 1931. № 32.

Далее следовал перевод Н. Светлова Ли Бо. Стихотворение А. Паркау (цитируемое выше «Свет и тень») занимало пограничное положение между русской медитативной лирикой и китайской пейзажной зарисовкой. В миниатюрах Л. Андерсен («Разное»), И. Авива («Уйди!»), Н. Щеголева («Опоздал») ориентализм тематики и образности нивелировался. Завершало рубрику стихотворение самого А. Ачаира «Опыт»:

Опыт

Теперь и каждой буквы слова
мне смысл и цель уже ясны.
Но – повторяемое снова...
не повторяет – новизны.

Эта миниатюра (как и стихотворение Тина) своей философичностью и афористичностью в большей степени, чем другие, соответствовало жанровой установке публикации. Перед взором читателя «Рубежа» вновь представало сдвоенное двустигийе, которое теперь напрямую перекликалось с известным изречением Конфуция, начинающим его знаменитые «Суждения и беседы» («Лунь Юй») и вслед за ним повторяемым десятками поколений китайцев, японцев, корейцев, вьетнамцев (в трактовке Чжу Си): «Учиться и время от времени повторять – это значит повторять старое; повторяя старое, можешь постичь новое, поэтому и приходит радость?» – или «Учиться и время от времени повторять изученное, разве это не приятно?»¹

Ачаировский перифраз Конфуция объединил представления о ценности человеческого опыта, имеющие разные, даже полярные, толкования в восточной и европейской парадигме ценностей. «Повторяемое снова / не повторяет новизны», – в пику Конфуцию восклицает alter ego Ачаира. В этом откровенно позитивистском высказывании слышится явная полемика с конфуцианским посылом в его любых переводческих истолкованиях.

Так в рубрике «Рубежа» возникла своеобразная концептуальная рокировка Востока и Запада: китаец Тин подверг сомнению шекспировский топос, русский поэт Ачаир опроверг конфуцианскую максиму. Повторений подобных конкурсов «миниатюр» в «Рубеже» больше не было, но, как видно, опыт малой формы получил дальнейшее развитие в творчестве Ачаира. Кто был тот европеизированный китаец, в 1930 г. знала, возможно, только редакция журнала. Лишь в 1938 г., после выхода в свет сборника А. Ачаира «Лаконизмы» с посвящением Тину, содержащего 52 стихотворения сверхкраткой формы, авторство китаизированного анонима было установлено.

¹ Конфуций. Лунь Юй. М., 1996. С. 290-295.

Как бы ни были противопоставлены друг другу этнокультурные установки старших и младших харбинцев, мужчин-поэтов и женщин-поэтесс, надо признать, что к середине 30-х гг. их направление обретает общее русло. «Ах, мы меняемся, не знаем сами», – признается в 1935 г. герой лирики Н. Щеголева («Живая муза»)¹. «О, как во всем мы разны, / Но сблизила нас странно красота», – словно вторя поэту, спустя десятилетие напишет Е. Рачинская («Лотос»)². Уже не существовало «Чураевки», одни поэты погибли (Г. Гранин и С. Сергин), другие уехали в Шанхай (Н. Щеголев, Н. Петерец, Л. Хаиндрова, В. Слободчиков и др.), а сам процесс сближения с культурой приютившего русских беженцев народа продолжался подспудно.

Проникновение в духовные основания приютившего их народа и через это осознание собственных жизненных и творческих ориентиров – в этом, порою не явленном, стремлении русских харбинцев и выражалась их онтология бытия эмигранта. В 1931 г. в Харбине выходит в свет литературно-художественный альманах «Багульник», названный И.Н. Голенищевым-Кутузовым «предвестником региональной литературы, которая сыграет, по всей вероятности, большую роль в культурной жизни России»³. «Эта "декларация", – писал критик, – приоткрывает нам умонастроения дальневосточных авторов, реставрирующих экзотическую романтику»⁴. Программная статья харбинских сочинителей, предваряющая это издание, заканчивалась словами: «Мы живем на Востоке. Мы держим направление на Россию...». По всей видимости, именно в этой фразе и заключалась «гуманитарная утопия» (А. Бенуа) русских харбинцев⁵.

¹ Русская поэзия Китая... С. 573.

² Там же. С. 435.

³ Голенищев-Кутузов И.Н. Арсений Несмелов // Возрождение. 1932. 8 сентября.

⁴ Там же.

⁵ Багульник. 1931. № 1. С. 1-2.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ «ДЕТИ ВОСЕМНАДЦАТОГО ГОДА»

Глава 1. «Она разбудила харбинскую музу...»: Александра Паркау (1887-1954)

«Первым по времени профессиональным поэтом» русского Китая суждено было оказаться Александре Петровне Паркау¹. Она приехала с семьей в Харбин в 1916 г. из Петербурга. Александра Петровна не могла и представить себе, что станет эмигранткой: мужа, военного следователя Е.Х. Нилуса, перевели в русский, по сути, город Харбин для работы в правлении КВЖД. Поэтому страна, оставленная на время, осталась навсегда в ее памяти такой:

Когда был жив наш Царь и цел наш отчий дом,
Когда дух рыцарства и чести правил миром,
И Русский Офицер, гордясь своим мундиром,
Гордился Родиной, Собраньем и Полком.

Все от полковника до юного корнета
От школьной помнили скамьи,
Что доблесть воина лучом любви согрета,
И чтили высоко родной страны заветы
В кругу военной сплоченной семьи.

(«Пятнадцать лет»)².

Вести об октябрьских событиях 1917 г. в России, дошедшие до семьи Нилусов в Маньчжурии, были восприняты поэтессой и ее мужем как национальная трагедия и настоящая личная драма. Александре Петровне – находящейся в далеком от российской столицы Китае, всегда стильно одетой и элегантно причесанной женщине, прекрасно образованной и свободно владеющей французским языком, не понаслышке была знакома жизнь первых послереволюционных месяцев. Семья Нилусов, проживавшая тогда в казенной квартире Гарнизонного Собрания, захваченного в 1917 г. местным Совдепом, находилась в положении заложника. Переживания за «смертельно больную родину» были сильнее страха перед «обнаглевшими ополченцами и неизвестными типами с красными бантами»³, разгуливающими по коридорам Собрания, – они послужили мощным толчком для написания контрреволюционных стихов о судьбе России, которые Паркау тут же относил в редакцию «белой» газеты. Молчать не позволяли как дво-

¹ Крейд В. Все звезды повидав чужие... С. 35.

² Паркау А. Родной стране. Шанхай, 1942. С. 18-19.

³ Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1998. № 5. С. 46.

рянское происхождение, так и личная склонность обостренно переживать исторические катаклизмы. Не мог не сказаться и «статус» офицерской жены, боевой подруги, вместе с мужем переживающей все тяготы потерь. Ее патриотические чувства были до предела обострены пережитым и по настоящему выстраданы. Кроме того, в них сказалось и универсальное желание любой женщины к сохранению и укреплению жизненного пространства, заложенное природой стремление к продолжению рода, налаженному быту, уюту.

Хотя Александра Паркау даже не помышляла о карьере поэтессы до переезда в Маньчжурию, ее публикации одними из первых стали появляться в эмигрантском Харбине. Впоследствии в Шанхае Паркау издала два поэтических сборника: «Огонь неугасимый» (1937) и «Родной стране» (1942). Интересовали поэтессу и историко-литературные темы, которые она развивала в своих докладах («Языческая Русь – колыбель русского народного творчества», «Золотой век искусства»). Прекрасно зная французский, А. Паркау мастерски перевела стихи А. Ахматовой, а также А. Блока, В. Брюсова (благодаря чему жители французской колонии в Китае познакомились с русским символизмом), а на русский – Поля Жеральди, Жана Ришпэна и других французских поэтов.

Как и многие, кто оказался в эмиграции сразу после революции или во время войны, А. Паркау не приняла ничего советского – начиная с «безгласного» слова СССР – названия государства, «...что в насмешку всему свету / Теперь зовут – страной Советов»¹. Она считала своим нравственным долгом «продолжать традиции старого времени и стоять на страже тех гуманных идеалов, к которым стремились отцы и деды. <...> Охранять и беречь прекрасную старую культуру, быт и искусство»².

При первой же возможности Паркау стала устраивать в своем доме литературные вечера, атмосфера которых воспроизводила традицию петербургских салонов рубежа XIX-XX вв. Как вспоминает Ю. Крузенштерн-Петерек, поначалу там преимущественно спорили о политике, так как литераторов в то время в Харбине еще не было. Но позднее, где-то к середине 20-х гг., в уютной обстановке дома Нилусов, всегда открытого для всех писателей и поэтов, зазвучали стихи «разбуженных» А. Паркау харбинских авторов (А. Несмелова, Л. Ещина и др.). Именно после одного из них и возникла идея создать в Харбине литературно-художественное объединение – легендарную впоследствии «Чураевку»³. Позднее, находясь в Шанхае, А. Паркау вновь гостеприимно открыла двери своего дома – на этот раз для собраний поэтического кружка «Среда», в котором, как вспоминает В. Слободчиков, собирався как весь бывший чураевский актив, так и просто любители поэзии⁴.

¹ Паркау А. Несокрушимый всадник // Паркау А. Родной стране... С. 22-23.

² Смотр женских литературных сил эмиграции Дальнего Востока... С. 24-25.

³ Слободчиков В.А. О судьбе изгнанников печальной... С. 137.

⁴ Там же. С. 135, 216-220.

А. Паркау считала, что для писателя, оказавшегося за пределами родины, наиболее действенным способом сберечь «родного языка улыбку на чужбине, / И гордый русский герб, и русские святыни, / И верность Родине, преданьям и отцам!» («Пятнадцать лет») является литературная деятельность. Поэтому, начав в эмиграции писать стихи, а затем и прозу, она уже не оставляла этого занятия.

Еще в начальный период творчества А. Паркау удалось создать тот образ Руси, который является доминирующим в представлении русских о себе как о нации. Он неотделим от русской литературной традиции, и его составляющими являются концепты *родной стороны, родства, отчего дома*. В этой связи примечателен драматический этюд «Горит Москва» (1920), имеющий знаковый характер для патриотической темы поэтессы. Не случайно этим произведением она завершила свой второй (и последний) поэтический сборник «Родной стране» (1942), состоящий, судя по имеющимся библиографиям, из новых, ранее не опубликованных стихов (несмотря на первоначально иной замысел)¹. В соответствии с избранным жанром для своего стихотворного произведения поэтесса выбрала, на первый взгляд, частный эпизод – историю одного дворянского семейства в разгар Отечественной войны 1812 г. Но драма отдельно взятой семьи вобрала в себя трагедию многих русских семей, вынужденных покинуть «насиженные гнезда», «родовые берлоги», а горящая Москва стала символом трагедии русской нации, когда:

Все прошлое горит, горит былая слава
<...>
Родной истории крупнейшая глава
<...>
Горят в ее стенах народные святыни.
Соборов маковки и золото дворцов,
Гробницы царские, причастье древних скиний,
Кольчуги праотцев и тяжкий меч отцов.
<...>
И сладостных побед воинственный угар.
И память мрачная о пережитом иге,
И русских мудрецов священные слова,
<...>
В Московском зареве вся родина пылает.
 («Москва горит»)².

¹ В 1934 г. А. Паркау так говорила о своих творческих планах: «Собираю все свои печатавшиеся по разным изданиям стихотворения и хочу издать в двух книжках, – «Негасимые искры» и «Пути неведомые» // Рубеж. 1934. № 47. С. 25.

² Паркау А. Родной стране... С. 50.

Показательно, что в центре этого произведения находится именно образ Москвы, хотя в общем контексте творчества Паркау Родина преимущественно связана с Петербургом (Петром I, Невой и т.д.). Москва в представлении эмигрантов была не только древней столицей родины, но и сердцевинной отечественного православия, центром ярко выраженной патриархальной культуры (в отличие от «холодного» и «рационального» Санкт-Петербурга).

Образ «матушки-Москвы» в полной мере отвечает сложившимся в русском национальном сознании представлениям о *русскости*. Недаром А. Ачаир в своем самом знаменитом стихотворении, метонимически определяя всех *русских* эмигрантов через их языковую общность, использует выражение «*московская речь*»: «В Аргентинах, Канадах и Африках / Раздается московская речь» («По странам рассеяния»).

Поэтесса обращается и к знаковому для русских людей событию вековой давности – пожару 1812 г. Пожар Москвы не столько напомнил о способности русского народа идти до конца в борьбе с противником, сколько подчеркнул роль отдельно взятой семьи в истории целой страны. Особого внимания заслуживает и выбор имен для главных героев произведения. Русская семья представлена старой помещицей (главой семьи) и ее детьми (дочь Ксения, сын Андрей и его невеста Лиза). Характеры и поведение детей, имена которых этимологически восходят к словам «гостеприимная» – «мужественный» – «почитающая Бога», и невольно напоминают о типичных национальных чертах, вернее, о стереотипных представлениях о русском человеке в этническом сознании самих русских (и зачастую иностранцев). Как правило, это безграничное хлебосольство, потрясающая воображение отвага, истовая набожность. Внутрисемейный уклад этого родового гнезда также символически воссоздает в русофильских тонах отношения патриархальной России со своим народом.

Возможно, поэтесса и не продумывала столь тщательно подобранные образные параллели, но все же при чтении текста такие ассоциации возникают вполне органично и соответствуют духу ее поэтических настроений.

Среди современников поэтессы не всем удалось услышать в этом драматическом этюде переключки с послереволюционной ситуацией в советской стране. Например, В. Казанцев писал: «Думается, что такая лирика "не от мира сего", – теперь невозможна. Ибо теперь "горит" – не одна Москва. Горит вся Россия. Нет-нет – и запылает пожаром вражды весь мир»¹, и упрекал поэтессу в неуместном обращении к прошлому, архаичности художественного языка, поверхностности образов, приторности интонаций и т.п. В критическом отзыве В. Казанцева, опубликованном в 1921 г., подобной оценки «удостоились» все стихи А. Паркау («Астры», «Гортензии»),

¹ Казанцев В. А. Нилус // Архитектура и жизнь. 1921. № 5. С. 192.

написанные к тому времени. Словно отвечая на меткие замечания критика, сама поэтесса позднее писала, что ее стихи, возможно, «не создадут эпохи, / в них нет ни новых форм, ни жгучих откровений», но в них она собрала «печаль, мечты, сомненья, вздохи / трагично гибнущих со мною поколений».

Некоторые считали манеру этой «скучающей барыньки» слишком «салонной». У большинства же харбинцев 20-х гг. «подкупающая искренность» А. Паркау вызывала неподдельный интерес и рождала своеобразную моду на ее стихи (Ю. Крузенштерн-Петерец). Чувства А. Паркау были созвучны переживаниям многих бывших белопоходников. Так, в 1923 г. у Н. Алла выходит книжка под названием «Ектенья», куда вошла поэма под таким же названием и 17 стихотворений о России. Этот поэт также обращается к образам Москвы, Кремля, московских колоколен, и даже «того самого» огня, теперь уже бушующего в душе лирического героя:

Родные степи, Кремль, Батый –
то ты, о Русь святая.

Средь ночи слышу перезвон
московских колоколен...

Москва, Москва – ты мой амвон,
люблю тебя до боли.

Горит сильнее в моей груди
сжигающее пламя.

(Н. Алл «Что я могу еще сказать...»)¹.

В начале 1930-х гг. А. Паркау продолжала создавать свои драматические миниатюры (которые даже инсценировали), а также выступала на открытых собраниях «Чураевки» с докладами на литературно-исторические темы. Сообщение на тему «Языческая Русь – колыбель русского народного творчества», затрагивавшее вопрос о глубинных истоках нашей национальной поэзии, было прослушано, как сообщали в газете «Рупор», с напряженным вниманием².

Со временем Паркау стала менее популярна. Ее муза напоминала теперь придирчивой молодежи «маркизу старинной миниатюры с напудренными волосами и с мушкой на нарумяненной щеке»³, вызывая критические отклики. Так, требовательный Николай Щеголев считал, что А. Паркау «поэтесса без претензии» и именно потому она особенно популярна среди широкой публики. Ее самыми слабыми произведениями он назвал как раз повествовательные стихи⁴. Равнодушие молодого поколения к патристиче-

¹ Русская поэзия Китая... С. 43.

² Перуни жрец в «Молодой Чураевке» // Рупор. 1930. 5 декабря.

³ Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1998. № 5. С. 46.

⁴ Диао Шаохуа. Харбинская «Чураевка»... С. 220-228.

ским интонациям А. Паркау объяснимо как архаической манерой ее слога, так и тем, что сама тема была ему не близка. Поколение, учившееся у А. Несмелова и А. Ачаира, весьма скоро стало отвергать достижения учителей и их идеалы.

Но во второй половине 30-х гг. – в самые тяжелые для харбинцев времена – творчество А. Паркау вдруг предстало как «форточка в прошлое». Читатели вновь обратились к ее стихам. В литературной критике появились положительные рецензии на первый поэтический сборник поэтессы («Огонь неугасимый»), где были отмечены и исторические миниатюры, и редкая для женщины способность писать не только о «личном», и прекрасное владение стихотворной формой (Н. Резникова). При этом произведения А. Паркау, никогда не примыкавшей к каким-либо модернистским литературным направлениям, продолжали оставаться далекими от творческих экспериментов, новаторских форм русского модернизма и попадали почти всегда под категорию поэтического воспоминания:

Былины звонные, и камни говорящие,
И сказки милые – цветы былых веков...
Мне чуждо яркое, шумливое, кричащее,
Печаль осенних зорь и листья шелестящие
Красивей и нежней махровых цветников.
(«Листья шелестящие»)¹.

Причины такого консерватизма – не только в стремлении сохранить родной язык, но и в глубинной враждебности женщины к любой «созидающей стремительной деятельности»². У Паркау такая «природная пассивность» была вызвана, скорее всего, особой гражданской позицией. Она никогда «не металась, твердо знала, где ее место – место жены офицера» (Ю. Крузенштерн-Петерец).

Возможно, возрождение интереса к ее творчеству и одобрительные высказывания критиков объясняются тем, что поэтесса к концу 20-х гг. оставила гражданскую тему и «ушла в лирику» (Ю. Крузенштерн-Петерец). Существует мнение, что ее вторая книжка стихов – «Родной стране», объединившая исключительно патриотические стихи, – слабее первой (В. Крейд), что А. Паркау более удавались лирические произведения. Так или иначе, но заподозрить в творческой ограниченности и «близорукости» поэтессу, которая была еще и довольно успешной фельетонисткой, нельзя. Тем более, что и многие поэтические тексты создавались ею, что называется, на злобу дня: «Бегство», «Туда – к чужим», «Наводнение», «Харбинская весна» и другие «рассказывают о жизни на Дальнем Востоке, отражая

¹ Рубеж. 1929. № 44.

² Колтоновская Е.А. Женские силуэты: писательницы и артистки. СПб., 1912. С. 9.

весь фольклор этой жизни» (Н. Резникова)¹. Зачастую они также связаны с темой России и проникнуты ностальгическими настроениями. Так, встречая очередную весну, лирическая героиня Паркау задается мучительными вопросами:

Где запах первых трав? Разбрызганные льдинки?
Великопостных служб томящий душу звон?
На вербах розовых прелестные пушинки?
Базаров праздничных приветливый гомон?

Харбинская весна... В разгуле общей пляски
Кружится дико жизнь в бесправьи и чаду,
Кружится прошлое, напев забытой сказки,
Мучительный кошмар в горячечном бреде.
(«Харбинская весна»)².

В стихотворении «Воспоминание» речной пейзаж наводит на мысли об оставленной где-то родной реке, которая становится метонимическим образом утраченной Родины:

Ночь мечтой и загадкой манит...
Это Сунгари или нет?
Не другая ль река в тумане
Нам струит серебристый свет?

Не другие ль в сплошном сиянье
Всплыли зеленью острова?
Не тревожьте воспоминанья...
Не услышит наш зов Нева...
(«Воспоминание»)³.

В стихотворении «Под сиренью» открытка с французской маркой и запах лиловых цветов сирени заставляют лирическую героиню не только соотнести пятнадцать последних лет собственной эмигрантской жизни в Харбине с пятнадцатью вырванными страницами, но и задуматься об участи всех русских аристократов, оказавшихся в изгнании: «Париж – Харбин. Две доли эмигранта, / Часовни наших похорон», а также вспомнить об утраченном счастье на родине. Не случайно сирень считается символом дворянских садов и парков, а ее запах способен вызывать своеобразное *прозрение* у тех, кто все это утратил⁴:

¹ Н.Р. А. Паркау «Огонь неугасимый» [рец.]... С. 22-23.

² Русская поэзия Китая... С. 364-365.

³ Там же. С. 365-366.

⁴ Ястребов А.Л. Слово: воплощенное бытие. М., 1994. С. 146.

Те юноши в мундирах, в ярких формах
– Бродяги, нищие, шоферы, кучера.
Те девушки с надрывом семьи кормят,
Склонившись над иглой с утра.
Те дети выросли без света и причала,
Красавцы обратились в стариков...

(«Под сиренью»)¹.

Своеобразной вариацией на эту тему является и шанхайское стихотворение «Кельнерше» (1938), вышедшее через год после «Кельнерши» А. Ачаира. Оба произведения были написаны в стилизованной манере «жестоких романсов» А. Вертинского и посвящены русским эмигранткам, зарабатывающим себе на жизнь в ресторане. Только Ачаир в первую очередь вооружился приемами из текста Вертинского «Джимми», а Паркау – «Дансинг герлс» того же автора².

Вслед за Вертинским, а затем и Ачаиром поэтесса создает не просто стихотворение, а мини-новеллу. Героиня А. Паркау, как и А. Вертинского, – русская дворянка, бывшая гимназистка, прозябающая сейчас в удушливой атмосфере портового питейного заведения. Только у Паркау она – при баре и пишет «серьезно на блокноте / число глотков коктейлей и вина», а у Вертинского – та, что «с иностранцами целые ночи танцует пьяный фокстрот». Родственны стихи и в композиционном плане. Они построены на соотношении двух временных пластов – прошлого (жизни на родине / в *русском Харбине*) и настоящего (жизни на чужбине / в *чужом Шанхае*). Прошлое – это «лучшая в книге страница» (А. Вертинский), «незабвенные далекие года» (А. Паркау). Настоящее – вынужденный ночной образ жизни, угарная кабацкая обстановка, круговерть, наложившие свой угрюмый отпечаток на лица обеих. Так, у Вертинского:

И под дикий напев людоедов,
С деревянной маской лица,
Вы качаетесь в ритме соседа
Без конца, без конца, без конца...³

У А. Паркау:

Вы знаете шанхайской ночи пьяной
Бессмысленный угар и дикий чад...
Зовут шутя вас Девой Несмеяной
И щедро доллара на чай даря⁴.

¹ Русская поэзия Китая... С. 366.

² Забияко А.А., Эфендиева Г.В. Вертиниада русского Китая. Указ. изд.

³ Вертинский А.Н. Дорогой длиною... М., 1991. С. 322.

⁴ Русская поэзия Китая... С. 378-379.

Не обошлось в этом произведении и без влияния исполнительской манеры А. Вертинского. Известно, что артист паузой, своеобразными звуковыми жестами выделял наиболее важные и кульминационные моменты песни. Так и А. Паркау, посвящая свое стихотворение «княжне», работающей кельнершей, и обращаясь к ней «по-вертински» исключительно на «Вы», постоянно акцентирует внимание на несообразности ситуации, в которой очутилась русская аристократка, игрой на спондеях, пиррихиях и хориямбах. Поэтесса словно не верит своим глазам: «теперь *вы* кельнершей во второсортном баре», «*вы* улыбаетесь загадочно и гордо, / *вы* подаете деловито счет» (курсив наш. – *Авт.*) и т.д. Последняя фраза любопытна и иронической корреляцией двух синтаксически однородных предложений, не совместимых по смыслу. В этом соположении действий героини – пропасть между достойным прошлым русской дворянки и ничтожным настоящим кельнерши. Благодаря патетическим восклицаниям стихотворение А. Паркау – в отличие от меланхолической иронии романса Вертинского – звучит более пронзительно.

Пропустив сквозь личные переживания горький удел женщины, А. Паркау не только передала дисгармоничность этой картины: «Так детски чист ваш завитой затылок, / И кожа рук прозрачна и нежна... / На фоне рюмок, стопок и бутылок / Так мило ваше личико, княжна», но и заставила задуматься об ответственности за жизнь женщины на чужбине: «За женскую судьбу на ком лежит вина?» Этот риторический вопрос – самое сильное место в тексте, эффект воздействия которого обусловлен проникновенностью слов, помноженных на четкость и сухость двучленного ритма, создаваемого мужской цезурой в строке.

Конечно, как и у многих поэтов-эмигрантов первой волны, в поэтических воспоминаниях А. Паркау безмятежная и счастливая дореволюционная жизнь на родине была ностальгическим мифом. Но именно идеализируемое историческое прошлое грело душу русского человека, мечтающего о возвращении, и питало его стремление «блюсти старой родины заветы»; отсюда трепетное отношение к православной культуре, певучему языку своей страны. Поэтому родина у Паркау хотя и олицетворяется с конкретными географическими образами, все-таки понятие не столько территориальное, соотносимое с местом рождения, сколько духовное, связанное с отношениями кровного родства. Неслучайно, создав ряд патриотических стихов в разгар Второй мировой войны, она обратилась с «дочерним приветом» к стране «исконных братьев, блестящих предков, чью в наших жилах чувствуем мы кровь».

«Патриотические оборонческие стихи А. Паркау, – как вспоминает В. Слободчиков, – были у всех русских шанхайцев на устах.

Молнии рвутся косые,
Дым от пожарищ стоит...
Наша воюет Россия,
Бой на границе кипит...
<...>

Эти слова – "Россия", а не "Советский Союз", – да еще не только "Россия", а "наша Россия" – жгли ум и эмигрантские сердца, вызывали чувство сопричастности к великой беде разьединенных с нами, но родных русских людей – нашей России»¹.

В стихах А. Паркау Родина почти всегда выступает в женском воплощении, на что указывают слова женского рода: *Россия, Русь, отчизна, родная страна (сторона), святая земля*. Обозначения *отечество, государство, СССР* – используются поэтессой крайне редко². О феминности образа свидетельствуют и словосочетания «Русь Ярослава», «отчая земля», указывающие на подчиненное положение России по отношению к правителю, царю (выступающего в роли мужа, отца). Традиционное для русской литературы олицетворение родины с женщиной (женским началом) в контексте творчества Паркау служит символическим воплощением духовного начала России. Ведь именно женщине (матери) предназначено передавать исторический опыт нации.

Такой образ Родины, основанный на прочном знании истории, фольклора и личных воспоминаниях автора, мало отличался от образа, созданного А. Паркау в 20-е гг., хотя поэтесса прекрасно понимала, что прежней Руси уже нет, как «нет и слова такого». Подобные настроения укрепляли и десятилетия разлуки с родной страной³, год за годом отрывающие от родной почвы («для своих у себя мы не братья») и при этом укрепляющие ощущение одиночества в эмиграции («для чужих за межей не свои...»).

Поэтому, несмотря на то, что в России «теперь никого не осталось, / кто б нас помнил, жалел и любил!», Александра Паркау не оставляла надежды на возвращение. Мучающему ее вопросу: «придет ли час домой вернуться? / придет ли чудо из чудес?», суждено было положительно разрешиться. Уже в 40-е гг. А. Паркау вместе с семьей сына оказалась на родине. Но, к сожалению, литературным творчеством она больше не занималась.

¹ Слободчиков В.А. О судьбе изгнанников печальной... С. 219.

² О семантических коннотациях слов «родина» и «отечество»: Степун Ф. Родина, отчизна, чужбина // Новый журнал. 1955. № 43.

³ К моменту выхода сборника стихов «Родной стране» А. Паркау прожила в Китае 26 лет. В общей сложности поэтесса провела в эмиграции около 30 лет.

Глава 2. «Рождена ведь я все-таки женщиной...»: Марианна Колосова (1903-1964)

Одной из «жемчужин харбинской поэзии» (М. Иевлев) называют Марианну Колосову, и это не случайно. Литературное наследие поэтессы позволяет говорить о ее несомненной даровитости и оригинальности, дает основание считать ее талантливейшей представительницей старшего поколения харбинцев. За годы пребывания в дальневосточном зарубежье поэтесса издала пять сборников стихов. Четыре были выпущены в харбинский период («Армия песен», 1928 г.; «Господи, спаси Россию!», 1930 г.; «Не покорюсь!», 1932 г.; «На звон мечей», 1935 г.). Пятый сборник вышел в 1937 г. уже в Шанхае под заголовком «Медный гул».

До эмиграции у М. Колосовой не было опыта сочинительства – как у многих других поэтов, ее ровесников. В «чураевском списке» она не значилась: не подходила не столько по возрасту (как Ю. Крузенштерн-Петерец, ощущавшая себя в этом кружке уже «перестарком»), сколько по поэтическим ориентирам. Публикации М. Колосовой чураевская молодежь оценивала порою весьма скептически. «Я – агитатор, мне не быть поэтом», – утверждала лирическая героиня ее стихов. Не случайно А. Несмелов определял лирику Колосовой как преимущественно гражданскую¹. В. Перелешин еще более категорично утверждал, что, взявшись за поэтическое перо, М. Колосова раз и навсегда запретила «своей музе петь о чем-либо, кроме любви к России и ненависти к ее поработителям»².

В «Чураевке» же, как пишет В. Слободчиков, всякое политизирование считалось недостатком поэзии³. Кроме того, у молодых поэтов были свои учителя, те же белопоходники – А. Ачаир, А. Несмелов, Л. Ещин⁴. Но это не помешало М. Колосовой стать самой любимой поэтессой русского Китая, ее сборники расходились очень широко. Мятежный образ поэтессы и ее творчество оказывали особенное воздействие на политически активную молодежь: офицеры и юнкера, уходившие через границу на боевые задания в СССР, как *молитву*, заучивали ее пламенные строки.

Каждый читатель находил в творчестве Колосовой что-то свое: одни с трепетным восторгом принимали гражданские стихи, зовущие к борьбе, к уничтожению тиранов и палачей Родины (как правило, за подписью – «М. Колосова»), других трогали сердечные откровения русской женщины тяжелых послереволюционных лет (под псевдонимом «Е. Инсарова»), третьих тянуло к философским раздумьям мечтательного поэта или волеизъявлениям свободолюбивого кочевника (под именами «Н. Юртин» и «Джунгар»).

¹ Иевлев М. Марианна: от Алтая до чилийских Анд // Простор. 2000. № 1.

² Перелешин В. Два полустанка (фрагменты)... С. 116.

³ Слободчиков В.А. О судьбе изгнанников печальной... С. 145.

⁴ Крузенштерн-Петерец Ю. Чураевский питомник... С. 57.

Поколение дальневосточных поэтов, уже не заставшее «Чураевки», не могло остаться равнодушным к пропитанным страстью стихам М. Колосовой. Елена Недельская – сама поэтесса лирического склада, впервые опубликованная в 1939 г., – признавалась в воспоминаниях: «Из поэтов, печатавшихся в харбинских изданиях, больше всего любила (*до преклонения*) Марианну Колосову и Лариссу Андерсен. Еще будучи школьницей, даже сделала попытки познакомиться с М. Колосовой, но неудачно. Два раза не застала поэтессу дома, только посидела, дожидаясь, в ее бедной комнатке» (курсив наш. – *Авт.*)¹. Или – другой пример, когда 13-летняя Алла Кондратович (тоже, по всей видимости, не имевшая возможности лично выразить свои чувства любимому автору) написала в 1938 г. проникновенное произведение «Над книжкой стихов М. Колосовой». В этом журнальном признании звучало искреннее «Спасибо русское, – прекрасному поэту, / Который ищет правду и найдет»². Надо упомянуть, что была у М. Колосовой и своя ученица – поэтесса Ольга Скопиченко, посвятившая ей целый ряд стихотворных текстов:

...Мне жалко нашу хмурую каморку,
Наш сломанный диван, наш старый табурет,
Мне жалко смех твой сдавленный и горький,
И свечи тусклый распыленный свет.
(«Далекому другу», 1930)³.

...Да и вся ты на море похожа
Своей бурной и пестрой судьбой:
Каждый день у тебя тревожный,
Каждый день у тебя иной.

И тебе не чужды перемены –
Ты меняешься, словно зыбь.
Как морская белая пена,
Белоснежен души призыв.

(«Твои глаза», 1932)⁴.

Кстати, именно Ольга Скопиченко выказывала твердую уверенность, что «книги ее [Колосовой] доживут до тех времен, когда кто-нибудь внимательно и бережно перелистает страницы нашего зарубежного творчества. И на полку книг, оставшихся от изгнания, на первом месте

¹ Ястребова (Кудрявцева) Л.А. Елена Недельская // Русская Атлантида. 2005. № 14. С. 3.

² Кондратович А. Над книжкой стихов М. Колосовой // Рубеж. 1938. № 39. С. 14.

³ Скопиченко О. Путь изгнанника: Стихи. Шанхай, 1932. С. 125.

⁴ Литература русских эмигрантов в Китае. Т. 1. С. 137-138.

встанут не отточенные, выдержанные, вымеренные стихи наших знаменитых поэтов, а тоненькие томики "Армии песен" Марианны Колосовой, потому что горело ее творчество ярким огнем призыва, и было оно выразителем наших чаяний, надежд и нашей эпохи»¹.

Хорошо знали М. Колосову и в Европе, по крайней мере, известно о систематических публикациях ее стихов в белоэмигрантском «Часовом»². Правда, русский Париж всячески старался не замечать ее творчества, ведь любая гражданственная муза была там, по выражению Е. Раевского, знаком дурного тона³.

Несмотря на творческую плодовитость и общественно-политическую активность, о частной жизни М. Колосовой известно очень мало. До сих пор не выяснено, где точно она родилась (бесспорно лишь, что на Алтае), каково ее происхождение, кем были ее родители. Известно только, что отец был священником, которого впоследствии зверски убили большевики, о матери сведений вовсе нет. «Стихи о маме» сегодня являются единственным упоминанием о ней:

О Маме, о милой, о детской отраде,
Теперь говорю: «была»...
В сибирской деревне, в церковной ограде,
Могила травой поросла.

Пойти бы, поплакать на этой могиле,
Как раньше, – по-детски, навзрыд...
Сказать, как мы тяжело и горестно жили,
И путь нам обратно закрыт.

<...>

Проснуться бы в сумраке Маминой спальни,
Забыв о границах разлук.

Запомнила Мамины нежные речи
И свет ее ласковых глаз,
И верю, что будут загробные встречи
Свиданьями счастья для нас⁴.

¹ Скопиченко О. О героике прошлых дней: памяти поэтессы Марианны Колосовой // Русская жизнь. 1964. 24 декабря.

² См. подборку стихов М. Колосовой, опубликованных в журнале «Часовой» за 1932-1936 гг.: Не склоним голову! // Вестник РОВС. 2002. № 3-4.

³ Раевский Е. Марианна Колосова. Сестра моя – ненависть. Стихи // Рубеж. 1995. № 2. С. 213-216.

⁴ Рубеж. 1933. № 24. С. 2.

Нет точных сведений и о том, как и когда будущая поэтесса оказалась в Харбине (приблизительно в начале 1920-х гг., вместе с остатками анненковцев). Немало вопросов и разноречивых суждений окружает историю отношений М. Колосовой с красным комиссаром В. Куйбышевым, имевшую место незадолго до ее ухода в Китай. Сама поэтесса, судя по воспоминаниям современников, об этой истории ничего не рассказывала. Но в поэтическом репертуаре М. Колосовой имеется, по меньшей мере, пять произведений, касающихся ее романтического увлечения, в совокупности составляющих своеобразный «куйбышевский цикл». Его начало было положено стихотворением «Молодость», вышедшим из-под пера «Елены Инсаровой» в 1921 г. В легкой форме рассказывается в нем о зарождающемся любовном чувстве и впервые вводится образ военного комиссара (правда, наряду с еще двумя военными):

С невыразимою тоскою
Нам декламировал начдив
Все что-то грустное такое: –
«Любовь... измена... и надрыв...»

Мы над стихами хохотали:
«Печаль сегодня далека!»
<...>
Все было просто и красиво.
«Вы нам напомнили наяд!»
И – просьба робкая начдива:
«Когда же встречусь с Вами я?»¹.

Через восемь лет, в 1929 г., «Е. Инсарова» напишет еще одно стихотворение – «Военком» (с подзаголовком «песенка не-Вертинского»), в котором уже напрямую обратится к В. Куйбышеву:

Где вы теперь,
Мой мальчик черноглазый,
Влюбленный паж,
Капризный мой жених?
Вы помните,
Как падали алмазы
Из ваших глаз...
И... из моих...²

¹ Цит. по: Мы жили тогда на планете другой... Кн. 3. С. 63.

² Рубеж. 1929. № 35. С. 12.

Из этого можно заключить, что связь поэтессы с военным комиссаром была рождена пылкой взаимной страстью:

Любовь в сердцах
Была подобна шторму!
Нас даль звала,
И нас манила высь! —

которая оказалась обречена:

Но... «из-за политической
Платформы»
Вы все-таки
Со мною разошлись...

Из текста следует, что инициатором драматической развязки стал сам военком — Куйбышев. Возможно, так оно и было, тем более, что страстная ненависть к большевикам приходит к Колосовой уже после ее разрыва с «пламенным революционером». По прошествии почти 10 лет В. Куйбышев вспоминается поэтессе исключительно в сентиментальном ключе с ироническим подтекстом: грозного военкома она определяет поначалу всем набором ариеточных эпитетов: *«черноглазый мальчик»*, *«влюбленный паж»*, *«капризный жених»*. Но в последующих строках, сюжетно относящихся к настоящему времени, где дороги лирических субъектов расходятся навсегда, бывший возлюбленный превращается исключительно в «военкома» с соответствующим набором характеристик — *«упрямого»*, *«сердитого»*, *«маленького»*, *«проклятого»*. Интересно, что последний эпитет рифмуется у Колосовой со «штыком», которым, как она думает, повстанцы и закололи Куйбышева. Если же все это время он поджигал родные села, убивал ее друзей, то она сожалеет, что сама (еще тогда) не сделала этого. Ничего не зная о дальнейшей судьбе «черноглазого» военкома, поэтесса не исключает ни его причастности к чоновцам, ни возможности его самоубийства, а также возможного «раскаяния» и «прозрения»:

Ах, если вы устали,
Все поняли
И в сторону ушли...

Она ведь помнит, что *«у военкома / маленького роста / была большая, / чуткая душа!»*, поэтому и советует проникновенно:

Идите к тем,
Кто выкован из стали, —
К заступникам
Родной нашей земли.

Жанровая семантика «песенки», ассоциируемой с чем-то детским и наивным, прямые аллюзии на Вертинского придают лирическому высказыванию Колосовой сокровенные интонации, одновременно подчеркивая «несерьезность» юношеского увлечения.

Спустя год раскаленное гражданское чувство заставит М. Колосову еще раз обратиться к «тов. Куйбышеву». В стихотворении «Письмо наркомому» (1930) она уже решительно, без романсных аллюзий, заявляла:

Но я твой след подкараулю
И обещаю, как врагу,
Что в черном браунинге пулю
Я для тебя приберегу.

За то, что многих злобно мучишь,
За то, что многих ты убил, —
Ты пулю смертную получишь
От той, которую любил!¹

Но, несмотря на безапелляционный тон лирической героини, подогреваемый антибольшевистскими настроениями поэтессы, освободиться от «сердечных» переживаний и воспоминаний Марианна Колосова так и не смогла. Недаром в следующем стихотворении – «О первом романе» (1934) – она прибегает уже к настоящему заклинанию:

Сгиньте в сером утреннем тумане
Темные лукавые глаза.
Сгиньте, колдовские, пропадите,
Не глядите в душу по ночам! –

желая всеми силами унять свои чувства к тому, «о ком и думать-то нельзя»².

Поставить точку в своей лирической исповеди Колосова долго не решалась. В 1935 г. – в год смерти В. Куйбышева – поэтесса написала еще одно и, думается, последнее в этом «цикле» произведение, многозначительно озаглавив – «Поздно!..». Это, на наш взгляд, – самое проникновенное из всех посвященных Куйбышеву стихотворений:

Встреча возможна всегда, если я и другой
Будем живыми на нашей веселой планете.
Версты, разлуку, вражду одолеет живой,
Все забываю на свете...

¹ Колосова М. На звон мечей... С. 34-35.

² Рубеж. 1934. № 28. С. 8.

Все забывая на свете, чтоб видеть его!..
Можно рвануться – и все опрокинуть преграды!

Перед нами – настоящее сердечное признание (пусть и «завуалированное» многоточиями), пронизанное драматическим пониманием истощанности «любовного романа» в стихах:

Этого больше не будет со мной никогда,
Этого больше со мной никогда не случится...
Встреча с одним человеком в былые года
В будущем не повторится...
<...>
Умер он... И хлопотать и писать ни к чему, –
Все уж пропущены сроки¹.

Реконструкция лишь одного лирического сюжета художественного мира Колосовой красноречиво свидетельствует, что сведение поэзии М. Колосовой только к гражданской актуальности чревато ограничением границ ее лирики и пренебрежением к художественному мастерству поэтессы, в страстной манере сплавляющей *гражданский, боевой* пафос и *лирическую* романтику. Сама М. Колосова обозначила свое творчество как «динамитную лирику»:

Ждут освобожденья миллионы
Русских угнетаемых людей!
Вот о чем *стальные перезвоны*
Динамитной лирики моей...
(«Динамитная лирика», курсив наш. – *Авт.*)².

Метапоэтическое определение «динамитная лирика», оксюморонное по своей природе, отражало органическое соединение патриотического пафоса и лирической самобытности в поэзии Колосовой. Оно же приоткрывало истоки художественного вдохновения поэтессы, о чем та писала и в других стихотворениях («Склад пороховой» и др.)³.

Целостным воплощением подобного синтеза можно считать сборник «Господи, спаси Россию!» – второй по счету у поэтессы, куда и вошли впоследствии вышеназванные стихотворения. Хотя часть стихотворений этой книги была уже известна читателям «Рубежа» и «Русского слова»,

¹ Рубеж. 1935. № 23. С. 4.

² Русское слово. 1928. 25 ноября.

³ Об этом: Забияко А.А. Жанровые истоки «динамитной лирики» М. Колосовой (на материале сборника «Господи, спаси Россию!») // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 1. С. 22-50.

художественная концентрация произведений в общем контексте усилила и актуализировала ведущий мотив сборника – ненависть к поработителям России и призывы к борьбе с ними, пропущенные сквозь тонкую субстанцию лирического мира поэтессы.

Сборник состоит из четырех циклов, в каждом из которых можно выделить несколько подтем: *тоска по утраченной Родине, воспоминания о прошлом, мечты о будущем России, прославление боя и русских воинов, горечь об утраченной молодости и несостоявшейся любви*. Открывает сборник стихотворение-воззвание «Братьям в жизни и смерти» (1928). Страстные обращения к защитникам погранной Родины, предваряющие поступательно шесть катренов стихотворения, расположены по принципу градации: «Бесстрашные!» – «Дерзающие!» – «Грозящие!» – «Прощающие...» – «На смерть идущие!» – «Безвестные!». При этом не только первый и последний эпитет коррелируют между собой как антитетичные пары – это подчеркнуто их грамматической и словообразовательной формой (*бесстрашные // безвестные*), но и каждая новая пара с конца и начала вступают в отношения такого рода.

Бесстрашные!
О, если бы песня была, как буря!
И ветер был вашим певцом!
Пусть ненависть брови надменные хмурит
И смотрит опасность в лицо...

Сами обращения-воззвания не просто выделены графически – они и грамматически, и ритмически обособлены в тексте как сверхдлинные причастия с дактилическими и гипердактилическими окончаниями. Их прочтение создает ритмический эффект накатывающихся волн, что ассоциативно связано с революционной стихией и бурей в душе лирической героини. При этом лозунговые интонации стихотворения интимизируются благодаря опоре на лермонтовское переложение народной песни в эпиграфе («Налетело горе вихрем-бурей, / Ворочало горе дубы с корнем») и народную песенную образность внутри самого стихотворения («И ветер, подслушавший чье-то рыданье, / О вас, о безвестных, пропел»).

Первое стихотворение аккумулирует в себе основные образы поэтической книги (*песня, ветер, Бог, Родная Россия, Родина, жизнь, смерть*), его мотивы (*ненависть, опасность, борьба, подвиг, бой, расстрел*), представляет в сгущенном виде все лексико-семантические ряды (*Святыня, Дева, черный крест, небесная рать голубая*). Поэтическое воззвание является своеобразным прологом к последующему развитию этих образов-концептов в художественном контексте. Кроме этого, оно воплощает в себе и *жанровую доминанту* сборника – стихотворение-обращение, стихо-

творение-послание, адресатами которого становятся не только герои Белого движения, защитники России, но также и те, кто ее предал и кого ждет неминуемое наказание («Отступнику»).

Центральный же образ сборника стихов, как и всего творчества поэта, – это *Россия*. О ней героиня Колосовой всегда говорит с особым трепетом и любовью. Часто образ родной России становится предметом преклонения, сливается со сферой божественного, сакрализуется:

*Я отыскала ту святую гору,
Где смерти в очи он взглянул спокойным взором,
Где муку принял он за свой народ...
В тот час я верила: Россия будет снова,
Пусть только Унгерн скажет властно и сурово
Своим полкам призывное «вперед»!*

(«Не в этом ли году», курсив наш. – Авт.)¹.

*...В мученьях окрепли. И в сердце святыней
Родная Россия была.
А если у смелых сердца не застыли, –
И Родина не умерла!*
(«Братьям в жизни и смерти». С. 5, курсив наш. – Авт.).

Видимо, поэтому Россия для нее – это «*костер несгораемый*»:

*И душою, и разумом знаем мы,
И детей своих этому учим,
Что Россия – костер несгораемый,
Дым над нею свинцовой тучей.*
(«Кутепов». С. 11, курсив наш. – Авт.).

Этиология столь яркой метафоры довольно сложна. Очевидно, что она связана с образами *несгораемой лампы*, *светильника* или же *неопалимой купины*, которые в христианской традиции символизируют святость веры и величие слова Божьего². При этом в народной поэтической традиции *костер* – символ страсти, любви, не имеющей границ и не знающей преград; но костер – это и знак опасности, чреватой пожарами. Как видно, М. Колосова раздвигает рамки религиозной символики образа, внося в его семантику и свое отношение к России, и понимание той разрушительной беды, которая ее постигла, и одновременно надежду на ее несокрушимость (*Дым над нею свинцовой тучей*).

¹ Цит. по: Колосова М. Господи, спаси Россию!.. С. 37. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

² Библейская энциклопедия. М., 1990. С. 630-631.

На протяжении всего сборника слово «Русь» по отношению к Родине употребляется гораздо чаще, чем «Россия». К этому наименованию примыкает и церковная лексика *литургия, чудотворная икона, крест, Покров, святыня*, а также старославянские формы окончаний прилагательных – *святыя, простыя*. В подобном лексико-семантическом ряду явственно прослеживается желание поэтессы обратиться к историческим корням, опыту прошлых свершений и побед Руси, обусловленных православными основаниями русского духа. Определенную роль здесь сыграло воспитание в православной семье, но, кроме того, надо учитывать и личный патриотизм поэтессы, и общее для русской эмиграции стремление искать духовные опоры в славном российском прошлом, мифологизировать саму «русскую идею».

Риторические восклицания делают слог напряженным, обрывистым:

Тускнеют, блекнут все химеры
Перед сиянием креста!
Я не сменю отцовской веры,
Она, как жизнь и смерть, проста!
(«Отступнику». С. 18).

В подобных фрагментах воедино сливаются чувство восхищения православной верой и желание утвердить ее. Лексико-образный ряд *сияние, крест, сменю, смерть, проста*, скрепленный звуковой цепочкой, ассоциативно связан со словом «святая», которое в контексте стиха становится синонимом слова «Россия». Одним из излюбленных колосовских приемов создания образности является *звуковая метафоризация*¹. В этом сборнике поэтессе удастся так искусно располагать «в лучшем порядке» самые привычные слова, что они и звучать начинают по-особенному – возникают новые, пронзительные смыслы. Для этого, безусловно, было необходимо глубокое, искреннее чувство и к Родине, и к православной вере. Часто подобный эффект возникает благодаря нагнетанию какого-либо одного звука, иногда – путем присущего народной поэзии тавтологического повтора:

Пошли нам, Господи, грешным, снова
Пробуждающий души грохот гроз!
Скажи нам, Господи, такое слово,
Чтобы мы задохнулись от слез.
(«Грохот гроз». С. 9).

¹ Под *звуковой метафорой* в данном случае мы понимаем художественный образ, который основан на семантическом сближении группы слов на основе ассоциаций по сходству, смежности или противопоставлению звуковой стороны языкового знака // Звуковая метафора в поэтическом тексте. СПб., 1996. С. 34.

В русской православной традиции такого рода обращения к Господу с просьбой не утешить, а наоборот, вдохновить на ратный подвиг, имеют свой визуализированный адресат – икону Спаса Ярого Ока, к которому в годину тяжелых испытаний не единожды припадали страждущие за Отечество. Присущие жанру молитвы страстность и экстатичность выражения чувства к Родине переплетаются в стихотворениях с яркой звуковой семантизацией.

Образ *Руси-России-Родины* у М. Колосовой тесно сплетен и с мотивом воспоминаний о самом светлом и чистом. Нередко синонимом к словам *Россия, Родина* аллюзивно становится слово *семья*. Тогда интимные воспоминания о детстве и юности вмещают в себя судьбу поколения:

Сумрак синий шире, шире!
Запад алый – это Русь!
Неулыбчивой Сибири
Из Китая улыбнусь...

Не вернуть душе покоя
Все же память не губи.
Вспоминай село родное,
Переплеск реки Оби.

Береги воспоминанье,
Не развей, не растопчи –
Нашей молодости ранней
Ало-желтые лучи.

(«Вспоминай!». С. 71).

Мечта всей жизни лирической героини – возвращение в Россию, только тогда будет «жизнь прожита не зря», только тогда она будет наполнена смыслом:

Пусть там люди другие...
Не порвется живая нить.
Я хочу уехать в Россию,
Чтобы там работать и жить.

Весь поэтический мир сборника пропущен сквозь призму женского сознания, женской психологии, хотя лирическая героиня и признается в том, что для нее «стала жизнь не женская, не девичья, – / По-мужски сурова и проста» («Бусы»). Женское начало в художественном пространстве сборника определяет и выражение лирического субъекта, и образа Матери-Родины, и персонифицированного образа «маленькой девушки русской», и собирательного образа тех русских девушек, «удел которых страшен», к которым лирическая героиня причисляет и себя.

И в жизни, и в поэзии М. Колосова являла наглядный пример страстного патриотизма современной девушки-эмигрантки. Написанные эмоциональным, энергичным слогом, стихотворения М. Колосовой должны были не только способствовать усилению национального самосознания, но и, на наш взгляд, формировать у женской части эмигрантской молодежи понимание своего особого предназначения в эмиграции. Поэтому не удивительно, что в те же годы, когда создавался сборник, ее лирическая героиня в стихотворении «Неотрывная» (1931) чувствует даже физическое (кровное) единение со всем русским народом:

Не пленница и не рабыня,
Но каждый час и каждый год –
Я от рожденья и доныне
Твоя – великий мой народ!

Русь, о тебе вдали тоскую,
Любовью кровною люблю,
*На веки вечные родную,
На веки вечные мою!*

И в грохоте чужих историй
Твоя История близка
*Твое-мое и наше горе,
Твоя-моя – одна тоска...*

(курсив наш. – Авт.)¹.

В идейно-образной системе этого произведения отражено не столько индивидуально-авторское, сколько всеобщее, стереотипное представление русских людей о своей нации как объединении не сограждан, но родственников – одной большой семье. Традиционен и сам мотив идентификации поэта с Родиной в ее феминном воплощении. Так, например, для Н. Некрасова Родина была Музой, Матерью, для А. Блока – еще и Невестой, Женой. Провозглашалась поэтами и идея общности (неразрывности) собственной судьбы и судьбы России: «О Русь моя, жизнь моя» (А. Блок).

К архетипическому образу Родины, обладающей в русском народном сознании женскими, материнскими чертами («Русь-матушка», «Мать-сыра земля», «родительница», «хлебородница»), прибегает и М. Колосова, но, делает это, не просто следуя поэтическим стереотипам. Как известно, славянский архетип Матери (который, кстати, существенно отличается от материнских образов, выведенных в работах К.Г. Юнга)² относится к *этнокультурным архетипам*, которые представляют собой константы нацио-

¹ Мы жили тогда на планете другой... Кн. 3. С. 59.

² Юнг К.Г. Психологические аспекты архетипа матери // Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. М.- К., С. 97.

нальной духовности и обеспечивают преемственность развития и единство этноса: «Актуализация этнокультурного архетипа включает коллективный опыт в новый исторический контекст. Юнг полагал, что актуализация архетипа есть обязательно "шаг в прошлое", возвращение к архаическим качествам духовности. Наверняка это так. *Однако усиление архетипического может быть и проекцией в будущее, ибо этнокультурные архетипы выражают не только опыт прошлого, но и чаяние будущего, мечту народа*» (курсив наш. – Авт.)¹.

Как истинная *национальная* поэтесса (которой, по мнению Э. Штейна, не было равной по силе и напряженности во всем дальневосточном зарубежье), М. Колосова выражала в этом произведении *всеобщую надежду русских изгнанников на территориальное соединение (возвращение) с Русью – землей «исконных братьев <...> чью в жилах чувствуем мы кровь»* (А. Паркау). На это указывает как сам образ Руси, о которой тоскуют *вдали*, так и использование окказионального образования «твоя-моя». Произносимое одним словом, оно подчеркивает духовную, конфессиональную близость русских изгнанников с родиной, невозможность отделить одно от другого. Но, написанное через дефис, это слово в то же время не дает забыть, что:

Провели черту и сказали: граница!
А по обе стороны – живые люди.
И близким в разлуке тоскливо снится,
Что встречи не будет...

(«Будет!»)².

Женственная Русь у М. Колосовой уподоблена образу русской женщины. Потому-то лирическая героиня чувствует себя не просто частью своей великой Родины и ее истории, а единым с нею целым. Несмотря на то, что поэтесса расширяет гендерные пределы своего лирического чувства, актуализируя общечеловеческое (сплетенное с христианским) понимание сути народной беды, пафос, заданный второй частью названия – «в жизни и смерти» и пронизывающий всю первую часть сборника, перекликается с *семейной обрядовой лирикой – плачем, причитанием, свадебной песней, молитвенными обращениями*. И это не случайно. Лирика, испокон века сопровождающая обряды перехода, включает в себе архетипические представления русского человека о закономерном ходе существования – рождении, любви, браке, старости, смерти, посмертном существовании. Отвечающие глубинным этнопсихологическим константам русского самосознания, жанры переходной обрядности создавались женщинами и девушками, так как «в них полнее всего отражаются именно их духовный мир, мысли, чувства и переживания»³.

¹ Забияко А.П. Славянский «архетип Матери» // Забияко А.П. Категория святости. Сравнительное исследование лингво-религиозных традиций. М., 1998. С. 121-133.

² Мы жили тогда на планете другой... Кн. 3. С. 58.

³ Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора. М., 1981. С. 25.

Потеря Родины, родителей, расставание с любимыми, утрата корней – вот каков был трагический итог послереволюционного десятилетия для всех русских, а для эмигрантов – особенно. Бедственное состояние послереволюционной России-Руси-Родины заставляет поэтессу обратиться в первую очередь к *причитанию* (плачу) – жанру традиционных элегических импровизаций, связанных преимущественно с похоронными, свадебными, рекрутскими обрядами.

Героиня Колосовой горько оплакивает всех тех, кто не просто стал заложником социальных катаклизмов, но отстаивал идеалы Белого движения. Идеализируя в духе житийной традиции, Колосова изображает их мучениками за святую Русь и оплакивает каждую жертву по отдельности. Создается новый иконостас русских святых, куда поэтесса помещает, в первую очередь, Николая Второго («Два государя»), а затем – адмирала Колчака («Все о том же...», «Не в этом ли году?»), генерала Кутепова («Кутепов»), трехреченских казачат («Казачат расстреляли»), барона Унгерна, Бориса Савинкова («Бунтари»), а также многих лично ей дорогих людей – «далекого Атамана» («Не сердце, а солнце»), «Владимира Р.» («Улыбка смертника») и совершенно не знакомых, но отдавших жизнь за Родину – «погибшего за Россию», «нелегального», «беглеца» и др. Как видно, данный агиографический список отражает и географические координаты тех событий, что стали источником лирических откровений.

В задачи поэтессы, очевидно, не входили ни стилизация, ни попытки ограничить свои переживания рамками архаического жанрового канона. Словно уподобляясь калике перехожему, чьим уделом было сохранение народной памяти и обращение к человеческой совести, М. Колосова активно сочетает обрядовую лирику с эпической фольклорной традицией – *исторической, балладной песней, былиной, духовным стихом* в синкретическом единстве.

Истоки национальной трагедии, положившей начало бесчисленным жертвам Гражданской войны, монархистски настроенная Колосова видит в низложении Николая Второго, а затем – в его чудовищном убийстве. В стихотворении «Два государя» трагическая смерть последнего русского императора осмысливается поэтессой в сплаве балладной похоронной песни, духовного стиха, исторической песни, наполняемыми житийными клише:

Вышел французский король Людовик
Навстречу Николаю Русскому царю.
«Брата моего встречу с любовью
И двери ему отворю».

Ласковы Апостола Петра очи,
Ключи от рая у пояса звенят.
Русский царь из черной ночи
Входит в пресветлый райский сад.

Лицо – северного снега бледнее,
Глаза – великой тоскою горят...
И даже Петр апостол, робея,
Отшатнулся от скорбных глаз Царя.
(«Два государя». С. 10).

«Повествование» в стихотворении ведется от третьего лица, повествователь внешне ничем себя не обнаруживает – это характерный признак баллады, которая сразу начинается с рассказа о событии¹. Сравним: *«Вышел французский король Людовик навстречу Николаю Русскому царю»* // *«Поехал наш князек Михайло он во царскую да во службу»*². Эпическим признаком баллады становится загробная встреча двух казненных народом государей. При этом, как и положено балладе, речь идет о событии, которое является продолжением предыдущего, но о нем (о казни) можно только догадываться. Выбирается лишь самый яркий эпизод: *«Одному в сердце вонзились пули. / У другого на плахе скатилась голова»*). Слог же стиха больше напоминает былинный, нежели балладный. На это указывает замедленный, размеренный тон 10-11 сложного 4-уд. акцентного стиха, придающего стихотворению торжественность и величественность.

Введение библейских образов – *райского сада, апостола Петра*, указание на явные черты святости у Николая (*«лицо – северного снега бледнее», «глаза – великой тоскою горят», «скорбные глаза»*) устанавливает переклички с духовным стихом, или, точнее, с его вариантом в старообрядческом изводе – *псалмой*³, жанром лиро-эпическим, в ограниченном объеме содержащем неофициальное толкование религиозных сюжетов.

Щемящую проникновенность стихотворению придает сочетание высокой лексики, присущей художественным описаниям иконописных лиц, трогательных выражений и простых синтаксических конструкций, свойственных «наивной» картине мира. Пронзительные интонации усиливаются за счет сопряжения жанровых клише с эмоциональной лексикой (*робея, старый друг, скорбные глаза, будто знакомый, будто старый друг*), анафорических повторов, а также нагнетанием умолчаний и недоговоренностей, подчеркиваемых многоточием, последнее из которых выступает финальным аккордом трагедии:

¹ Гаспаров М.Л. Баллада // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 69; Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 242.

² Аникин В.П. Русское устное народное творчество. М., 2001. С. 57.

³ *Псалма* – лирическое или лиро-эпическое песнопение, распространенное в среде старообрядцев, в науке псалмы получили название *младших стихов* в отличие от *старших, эпических стихов* // Селиванов Ф.М. Русские народные духовные стихи. М., 1995. С. 16.

А король Людовик смело подходит,
Будто знакомый, будто старый друг.
И приветствует царственного брата при входе
Целованием крестных мук...

Одному в сердце вонзились пули.
У другого на плахе скатилась голова.
Только в глаза друг другу взглянули
И поняли все... Зачем слова?

Так, в довольно сложном жанровом сочетании *баллады, былины, псалмы и лирического стихотворения* воплощается трагическая история русского народа, русской духовной традиции, помноженная на русское представление о святости¹ – все вместе это обретает расширительный трагический смысл. Каким стал путь развития Франции – читательской аудитории Колосовой было, конечно, известно, но вот что ожидает Россию?

Галерею святых мучеников за Россию продолжает генерал Кутепов, насильственным образом вывезенный тайно из Парижа агентами НКВД и расстрелянный на Лубянке. Стихотворение-*плач* начинается именно с этой сцены:

Издевались, наверное, над ним они?
Стойко вынес безумную пытку.
Незабвенный цветок его имени
На ковре нашей памяти выткан...

(«Кутепов». С. 11-12).

Держась агиографического канона, Колосова не углубляется в исторические реалии – обстоятельства личности Кутепова и его роли в Гражданской войне. Он – мученик уже потому, что был предан Белому движению и за это коварно убит большевиками:

И ничьи-то глаза не видели,
И ничьи не слышали уши,
Как в предверьи сумрачной гибели
Отдал мученик Богу душу.

Следующая плачевая форма (причитание) – «Казачат расстреляли» – посвящена бессмысленному и кровавому событию в Трехречье, пограничном районе Китая, где проживало множество русских поселенцев – крестьян и казаков. Осенью 1929 г. на территорию Трехречья ворвались из-за границы советские отряды, устроившие «форменную резню мирного на-

¹О русском понимании святости: Забияко А.П. Святые и падшие // Литературная учеба. 1998. Кн. 3. С. 174-194.

селения, в результате которой было полностью уничтожено несколько поселков и погибли сотни людей. В то время эта акция советских властей произвела большой резонанс и единодушное осуждение во всем цивилизованном мире, сейчас же об этом мало кто помнит» (М. Ивлев)¹. М. Колосова (вместе с А. Ачаиром) мгновенно откликнулась на это трагическое событие, напечатав свое стихотворение в «Рубеже», а затем поместила стихотворение в сборник. Горечью и состраданием полон слог поэтессы-плакальщицы:

Видно ты уснула, жалость человечья?!
Почему молчишь ты, не пойму никак.
Знаю, не была ты в эти дни в Трехречьи.
Там была жестокость – твой извечный враг.

Ах, беды не чаял беззащитный хутор...
Люди, не молчите, – камни закричат!
Там у пулемета расстреляли утром
Милых, круглолицых, бойких казачат...

(«Казачат расстреляли». С. 13).

Стихотворение «Казачат расстреляли» воспроизводит модель плача, которую мы могли наблюдать в «Двух государях» и «Кутепове»: рассказ-стенание о невинной жертве, проклятья в адрес мучителей, описание встречи душ невинно убиенных с Господом, печаль Господа об их страданиях (или же намек на то, что душа мучеников попадает в рай).

Плач по трехреченским казачатам переходит в повсеместное оплакивание многих жертв гражданской междоусобицы в стихотворении с характерным названием – «Причеты»:

Друг погиб в Трехречьи...
А который счетом?
Весть о нем встречаю
Горестным причетом...

(«Причеты». С. 17-18).

Причеты – один из жанровых подвигов причитания, непосредственно связанных с рекрутской и солдатской тематикой². *Рекрутская причета* – это плач по уходящему на военную службу мужу, любимому, брату, что фактически приравнивалось к их смерти. Гражданская война «рекрутировала» на свои поля не одну тысячу молодых русских жизней:

¹ Ивлев М. Марианна: от Алтая до чилийских Анд. Указ. изд.

² Кравцов Н.И., Лазутин С.Г. Устное народное поэтическое творчество. М., 1983. С. 168.

Над чужой печалью
Душу надрывая,
Я свои потери
Вновь пересчитаю...

В результате образы погибших близких приобретают обобщенный характер многочисленных жертв кровавой российской междоусобицы:

Ах, волос любимых
Золотые пряди
Ветер поразвевал
Где-то в Петрограде!

А в родное сердце
Вражеская пуля
Врезалась случайно
Где-то в Барнауле!

Лирическое «я» в причетах вырастает до символического образа Руси-женщины, оплакивающей своих друзей, любимых, отцов, братьев, чьи жизни были украдены революционным лихолетьем (*«А погибших близких / всех не перечислить»*). Наряду с архаическими формами устойчивых для причетов эпитетов – «горестные мысли», «золотые кудри» – в них вплетается образ, сочетающий традиционное определение врагов и их историческую конкретизацию: *злые мадьяры, вороги в Нарыме*. По всей видимости, под первым – полусказочным – именованием подразумеваются красные венгры под предводительством легендарного Бела Куна, бесчинствующие в те годы на Дальнем Востоке. Образ же *вороги в Нарыме*, хотя и построен по традиционной модели (ср., *басурманы, вороги* и т.д.), но еще более конкретен. Он обозначает своих же, русских, но – красных, и потому врагов, может быть, еще более жестоких.

Ритмически чуткая поэтесса обращается в «Причетах» к 3-ст. хорею, берущему начало своей семантики в лермонтовских «Горных вершинах». Генезис этого размера в русской поэтической традиции ко времени написания стихов развился в сторону *мрачного настроения, вызванного старостью, скудостью, голодом, горем, смертью*, сравним:

Мир закутан плотно
В сизый саван свой,
В тонкие полотна
Влаги дождевой.

(М. Волошин «Мир закутан плотно...», 1905).

Кто лежит в могиле
Слышит дивный звон.
Самых белых лилий
Чует запах он.

(Н. Гумилев «Утешение», 1918).

«Смерть, итоговая тема русского 3-ст. хорей, для поэтов начала XX в., была не только тихим бессилием или горьким отчаяньем – она была также священнодействием, приобщением к другому миру и воскресением в Боге», – подводит итог своим наблюдениям над одной из распространенных семантических окрасок 3-ст. хорей М.Л. Гаспаров¹. Он же подмечает, что хотя в каждой из семантических окрасок этого ореола (*тоска, любовь, смерть, бунт, возрождение*) присутствует тема *несчастной любви*, но при этом практически отсутствует *гражданская тематика*. Марианна Колосова обогатила семантический ореол рассматриваемого размера, не только привнесла в него новую – *гражданскую* – окраску, но и органично «скрестив» ее с *несчастливой женской долей* собирательного образа лирической героини.

Когда речь касается лично пережитого, лирика Колосовой сочетает фольклорную *балладность*² с ахматовской *новеллистичностью*:

В Иркутске, в сквере, около вокзала,
Я на скамье садовой ночевала,
Да не одну, а двадцать пять ночей...
Бежала я от предстоящей муки,
Фальшивый паспорт обжигал мне руки,
Глаза слепил блеск вражеских мечей.

(«Не в этом ли году?». С. 37).

Это способствует усилению лиризма – как правило, в чистом виде балладная структура выдерживается в стихотворениях до конца крайне редко. Балладный тип зачина кладется в основу запоминающегося начала, это становится поводом для выражения лирико-патетических призывов поэтессы и создания широкой панорамы национальной трагедии. Балладные обобщения органично сочетаются с бытовыми подробностями и хронологической конкретикой (*блеск вражеских мечей – Иркутск, сквер, вокзал, двадцать пять ночей*), что придает лирическому высказыванию еще большую пронзительность. *Бытовое* становится лишь неким толчком для страстных раздумий поэтессы о *надвременности* России.

¹ Гаспаров М.Л. Стих и смысл (Семантика 3-ст. хорей) // Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001. С. 237-268.

² Кравцов Н.И., Лазутин С.Г. Устное народное поэтическое творчество... С. 189-200.

На реальность и масштаб переживаемых Колосовой событий указывают топографические реалии (наименования городов, рек, стран, гор). «Я свои потери / вновь пересчитаю», – начинает героиня трагическую географию своих утрат в «Причетах» и продолжает ее в других стихотворениях:

*Сижусь, облокотясь на шаткий стол,
И слушаю рассказ неторопливый:
Про Петропавловск, про Tobол...
Я вижу берег синей Ангары,
Потом глухие улицы Читы...*
(«Все о том же». С. 35-36, курсив наш. – Авт.).

Словно с высоты птичьего полета, объемлет взор лирической героини российские просторы, охваченные бедой: *Петроград, Петропавловск, Вологда, Tobол, Соловки, Нарым, Барнаул, Чита, Хор* (станция под Хабаровском, где течет одноименная река), *Амурские воды, Трехречье* и т.д. При этом она словно заново проходит весь путь поражений Белой Армии. И для читающих стихотворение харбинцев российские реалии постепенно сужались, приближаясь к сибирским и дальневосточным пределам, напоминая о недавних военных событиях, о Ледяном походе, о том, что война не закончена, но надежды на победу постепенно умирают:

*И дальше слезные и бледные страницы:
Гензан... Гирин... Сумбурность Харбина.
Молящие измученные лица.
Спокойствия! Забвения! Вина!
Возврата больше нет назад...*
(там же, курсив наш. – Авт.).

В одноименном стихотворении возникает образ «неожиданной Руси» – Колосова уверена, что ни один европейский рецепт неприемлем для истории ее Родины:

*И эта неизвестность хороша!
И радуется, и болит душа...
Звенит сквозь слезы мой задорный смех:
Россия будет неожиданной для всех!*
(«Неожиданная Русь», 1929. С. 40-41).

Развитие патриотической патетики в сторону интимного драматизма и исповедальности определяет и авторское обращение к новым жанрам, вернее, – усилению новой жанровой доминанты в уже обозначенном синкретическом сплаве. Действительно, во многом полнота эмоционального порыва, одухотворяющая и интимизирующая страстность призывов героини, создается благодаря опоре на разнообразные *песенные жанры*, укорененные в русской культуре.

Одним из сквозных образов, объединяющих модификации разнообразных жанровых форм *лирических песен* в сборнике М. Колосовой, является *образ птицы*. Орнитологическая символика, метафорика, олицетворения в первую очередь характерны для поэтической номинации лирической героини – «*певчей птицы*», которая «*безгневно крылья понутив, / улыбалась чужой тоске*», но страстно хочет перелететь через границу и «*свить на родине гнездо*»:

Неужели для певчей птицы
Надо визу, штамп и печать?
И солдаты там на границе
Могут птице крылья связать?

Я тихонько жалуюсь Богу:
(Людам жаловаться горда!)
Даже птицу обидеть могут,
Даже птице нельзя туда.

(«И птице нельзя?». С. 66).

В стихотворении «*Лебединые перья*» переживания лирической героини сливаются с трагедией всех молодых россиян, ставших поневоле изгнанниками. Русские юноши и девушки уподобляются погибающим на чужбине *лебедям*:

Смотрит в зори печальными взорами
Лебединая светлая рать.
Тяжело...над чужими озерами
Лебединые перья ронять.

(«Лебединые перья». С. 72).

Лебедь – образ русской семейной обрядовой лирики. Прежде всего это – символ брака, супружеской верности. Кроме того, в общехристианской традиции «поющий лебедь – символ Спасителя, издающего предсмертный возглас на кресте»¹. В мифологии разных народов широко также распространены сказки о девушках (лебедях) из сверхъестественного мира, которые могут сбрасывать свое оперение. Образ лебедя связывается в европейской традиции и с рыцарским образом, верным служением. Кроме того, считается, что в случае нападения лебеди могут вступать в битву даже с орлами². В сочетании всех этих смыслов и рождается, по всей видимости, образ русских лебедей-ратников. Аналогичный пример реализации орнитологической символики в художественном пространстве сборника – стихотворение «*Русский соловей*»:

¹ Лебедь // Бидерманн Г. Энциклопедия символов... С. 144-145.

² Там же.

Голубой построю мост
И спрошу у желтых звезд:
Где же *грустный соловей*
Русских сумеречных дней?

(С. 42, курсив наш. – Авт.).

В этом стихотворении, написанном традиционным для народной песенности размером (4X), устойчивый для народной лирической песни образ-символ *соловей* вплетен в привычный поэтический контекст (*зорька, солнце, душа, загляденье и краса, ночь темна, рассвет далек*). При этом пространственные координаты стихотворения более соответствуют яркому миру русской сказки (*голубой мост, горы и леса, желтые звезды*). Композиционная и образная основа стихотворения-монолога соответствует традиционной структуре свадебной песни, где печаль «молодки» о прошедшей юности, об утраченном возлюбленном является основой содержания:

Уж ты, сад ли мой зеленый,
Сад, зеленый виноград!
Отчего, садик, подсох?
Отчего, садик, приплек?
Отчего в тебе, мой садик,
Ни травушка не растет,
Соловьюшко не поет¹.

В тексте Колосовой устойчивые образы народной лирики становятся олицетворенной картиной всего, что было и остается дорого лирическому субъекту и к чему устремлена его душа. Традиционно-поэтические обращения «молодки» к соловью с рассказами о том, как ей «жить тошнехонько», в стихотворении Колосовой трансформируются в обращения лирической героини-узницы. «*Ты воспой, соловьюшко, жалобнехонько!*» – вызывает фольклорная молодка; «*Где ты, грустный соловей // Русских сумеречных дней?*» – вопрошает отчаявшаяся героиня Марианны Колосовой.

Орнитологические образы устного народного творчества оживают в стихотворениях поэтессы, сливаясь с образом лирической героини и становясь собирательным образом смятенных детей России – птенцов, потерявших свои гнезда. Так, стихотворение «Отец» является проникновенным обращением отца к своей *дочери* с того света:

Птица моя подстреленная,
Ласковый мой зверок...
Тропинка, тобой потерянная,
Ждет шороха твоих ног.

(«Отец». С. 68, курсив наш. – Авт.).

¹Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора... С. 69.

По своей композиционной структуре это – рекрутская причета (*плач матери по сыну, уходящему в солдаты*), которая сочетается с отцовским наказом будущему воину, сравним:

Пташечка моя любименькая!
Соловьюшка серенький, щебетунчик мой!
Ты ж говоришь, как соловей щебечет.
Ты ж хотел быть таточке переменочкой...
<...>
Откуда я буду тебя высматривати,
Откуда буду дожидатися¹.

Жанровая основа обращения к *воину* наполнена глубоким отцовским чувством к потерянной *дочери*. «*Моя нежная*», «*детка моя бездомная*», – ласково обращается отец к дочери, одновременно уверяя в том, что ее «*стремя поддержит темная / старческая ладонь*».

В последнем катрене отец предупреждает саму дочь и других детей:

Вечно – с земли ли, с неба ли
Будут глаза следить,
Чтоб мои дети не были
Тем, чем не надо быть...

В заключительных строках образ отца приобретает уже расширительное сакрализованное значение, и стихотворение от интимной исповедальности переходит к обобщенной назидательности.

Погруженного в стихию русской традиции читателя интригуют французские «коннотации» в сборнике, которые не заканчиваются стихотворением «Два государя». Их продолжает образ Жанны Д'Арк, весьма близкий художественному мироощущению поэтессы на протяжении всего ее творчества. Обращаясь к собирательному образу русских женщин-страдалиц и восхищаясь силой их личности, в стихотворении «За Родину» (1930) М. Колосова поставила их в один ряд с легендарной героиней французской и мировой истории:

Есть девушки, удел которых страшен...
Рыдать о них? Молиться ли за них?
Из-за высоких стен тюремных башен
Не виден непосильный подвиг их.
<...>

¹ Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора... С. 67.

За свой народ, себя на муки обрекая,
Идут... Их шаг мужских шагов быстрей...
Такая девушка, – вот именно, такая,
За Францию погибла на костре!

(«За Родину». С. 62).

Позднее, уже в 1935 г. поэтесса решила вновь обратиться к этой легендарной фигуре, уже в качестве центрального персонажа произведения. И если в стихотворении «За Родину» образ Жанны Д`Арк возникал из перифразы и поэтесса выделяла только один (последний) эпизод в истории этой девушки (мученическую кончину), то в новом произведении этот образ приобретает объем и многомерность. М. Колосова воспеваает недюжинные способности и героический подвиг девы-воительницы, сражавшейся за свободу родной страны и навсегда вписавшей свое имя в летопись истории:

Пастушка из безвестного села
Вдруг славу полководца обрела!..
«За Францию!..» Войска родной земли
Воспрянули. Поверили. Пошли.

<...>

Воительница! Вождь народных сил!..
Ее на подвиг Бог благословил!
От девичьей недрогнувшей руки
Бежали иноземные полки!

Забыв о женском лозунге: «люблю», –
Корону подарила Королю...
Не сказка, не легенда и не миф, –
Она жила. Души ее порыв,

Победа и трагический конец
Создали ей немеркнущий венец.
Мы будем помнить о тебе века,
Недрогнувшая девичья рука!

(«Жанна Д`Арк»)¹.

Обращаясь к конкретному женскому образу и известному историческому событию, М. Колосова выразила собственные представления об истинном патриотизме и роли женщины в судьбе страны. Возможно, поэтесса опиралась на личное восприятие громкого подвига знаменитой фран-

¹ Рубеж. 1935. № 47. С. 5.

цуженки. Однако в целом образ *девы-воительницы* глубоко укоренен в архаических основах русской культуры. Древние мифологические представления об особой сакральной силе *девы* в русском сознании были спроецированы на культ Богородицы, непорочной девы, покровительницы и защитницы русской земли. «В своем подвиге заступничества Богородица в русской православной традиции становится и воительницей. Достаточно вспомнить знаменитую икону "Битва новгородцев с суздальцами", где на стороне каждого из войск выступает свой образ Богородицы»¹. Кроме того, образы Жанны Д'Арк и Богородицы соотносимы в качестве архетипических моделей *святости, праведничества*. Исследователи русской святости отмечали, что в нашем этническом сознании подвижничество неотделимо от жертвы, а героизм стоит выше одоления (А.М. Панченко).

Возможно, образ исступленной Жанны притягивал Колосову и по другим причинам. Орлеанская дева, будучи истово верующей, могла впадать в экстатические состояния и обладала особым даром предвидения. В русской культуре такие способности связываются с образом юродивых, одержимых, особо близких Богу людей и наделенных народным сознанием полномочиями изрекать правду. Личность самой М. Колосовой, полунищей, голодной, неприкаянной, способной порой доходить до исступления в поведении и оценках людей, но ради любви к Отчизне на все готовой, была во многом соприродна Жанне Д'Арк – великой французской юродивой, от всего отказавшейся ради свободы Родины и вошедшей в мировую историю.

С развитием сюжета сборника в нем усиливается лирическое начало и обнаруживаются более явные переключки с народной любовной лирикой, легшей в основу более поздних народных и литературных форм русского *романса*. Любопытно, что пик активного обращения русской литературы к подобным демократическим формам наблюдался в середине XIX столетия, когда в русской общественной мысли шли дискуссии о народности. Затем, уже в начале «всеядного» XX в. авторами новых романсов становятся И. Бунин, С. Есенин, М. Цветаева, Б. Пастернак, Н. Заболоцкий. Тексты этих поэтов характеризовались самыми разными стилистическими полюсами – от романтической изысканности до открытости народной стихии. Однако указанные семантические полюса замыкались в рамках лирики чувства, лирики страсти.

Из всех растворенных в пространстве сборника песенных жанров *жанр романса* оказался наиболее современен для Марианны Колосовой, а также более привычен для читателей тех лет. Как пишет исследователь жанровых истоков русского романса В. Рабинович, «история русского романса – живая история, и потому вправе рассчитывать на будущее. Жи-

¹ Шахнович М. Образ «Девы-воительницы»... С. 246-249.

вость этой истории сродни жанру: история, как и сам романс, живет на границах, в незавершенности становления. Но именно так и живет тот, кто слушает романс – свою-чужую лирическую судьбу»¹. М. Колосова смело впускает в романсную ткань народную поэтическую стихию, создавая пограничные литературные жанры, обогащая лирическую образность фольклорными клише и, наоборот, создавая *диалогические отношения* между литературными и фольклорными формами.

Наиболее интересными в этом смысле являются стихотворения, в основе которых лежит рамочная композиция. «Рамой» становится сугубо *лирический зачин*, обрамляющий *романсную* форму, в которой любовная история перерастает в гражданское откровение:

Нанизываю бусы прошлых дней
На черную нитку памяти...

(«Бусы...». С. 58-59);

В сумраке сердца моего
Горит звезда одиночества...

(«Бог велит». С. 67).

Начальные двустилишия, пронизанные метафорической образностью и написанные белым стихом, задают исповедальный тон стихотворению. В нем лирическая героиня словно начинает приоткрывать свою одинокую, тоскующую душу. А далее поэтический зачин вступает в диалог с динамично развивающимся романсным сюжетом, в котором, в свою очередь, диалогически перекликаются клише *романса-элегии и плачевых форм*:

**Вспоминать как будто бы и не о чем,
Только, видно, час такой настал...**
*Молодость моя была не девичья,
По-мужски сурова и проста.*

**Прошлого кусты чуть-чуть раздвину я,
Вспомню все без жалости и слез.
Правда, были ночи соловьиные, –
Соловьев-то слушать не пришлось.**

(«Бусы...»).

**Я все тоскую о любви,
А кто-то говорит:**
*«Не так, как хочется, живи,
А так, как Бог велит!»*

¹ Рабинович В. «Красивое страданье» (Заметки о русском романсе) // Русский романс. М., 1987. С. 3-45.

*И надо мной грохочет гром!
И гонит жизнь меня...
И я кричу: а где мой дом,
А где моя семья?*

(«Бог велит...»)¹.

Зачины повторяются неточными финальными рефренами, усиливая трагедийность звучания стихотворений:

*Рассыпьте, бусы прошлых дней,
С разорванной нитки памяти...
<...>
А в сумраке сердца моего
Горит звезда одиночества...*

Надо заметить, что переосмысление Колосовой различных модификаций романсных форм содержательно обусловлено. Начало такой поэтической практике было положено поэтессой в упомянутом стихотворении «Военком» (1929). Примечательно, что оно не было включено поэтессой в сборник «Господи, спаси Россию!». По всей видимости, жанровая специфика «песенки не-Вертинского» как *игровое, иронико-драматическое* переосмысление ариетки, обнажающее двусмысленность салонных романсных форм, не вписывалась в художественное пространство книги, целиком посвященной России, ее детям, оказавшимся в изгнании и устремивших все свои силы на спасение Родины.

В сборнике «Господи, спаси Россию!» структура «жестокоего романса» используется в стихотворении «По патрончику – за кровиночку», но здесь она уже не просто иронически переосмыслена. Колосова доводит ее до крайней степени прямолинейности «слова черного да зловещего», которым «садивчески утешает» (Ю. Крузенштерн-Петерец) новоявленных мстителей². Двухударный дольник имитирует ритм танца «жестоким любовью» – *танго*, однако любовная тема начисто вытеснена темой ненависти к убийцам близких и родных, а лирическая героиня предстает в роли безжалостной подстрекательницы на расправу:

*Складка горечи возле сжатых губ...
Неужели цель не намечена?
Заострите глаз, отточите зуб,
И сказать мне вам больше нечего...*

(«По патрончику – за кровиночку». С. 25-26).

¹ Жирным выделены элементы романсной элегии, курсивом – плачевые формы. – *Авт.*

² Крузенштерн-Петерец Ю. Чураевский питомник... С. 57.

Мы видим, что в художественном пространстве одной поэтической книги М. Колосова задействована самые разные жанровые модели «русской песни» в ее диахроническом развитии – от обрядовой (похоронной, свадебной), лирической (страданий, корительной) до ее олитературенных, песенно-романсных форм (романса-баллады, разбойничьей, молодецкой песни, романса-элегии).

Нераздельное сосуществование в пространстве сборника жанровых модификаций народной обрядовой, эпической и лирической поэзии, по всей видимости, становится проявлением в действии того закона «пластической силы», о котором говорил А.Н. Веселовский. Именно этот закон возникновения фольклорных явлений, рождаемых «единственно тою силою фантазии, которая творит ради самого творчества», позволяет самостоятельно проявляться в творчестве Колосовой жанровой памяти¹. В годину тяжких испытаний, находясь в вынужденной эмиграции, для выражения сокровенных чувств и чаяний поэтесса обращается к *народным истокам* русского романса, прошедшего длительный путь развития из народной лирики. Марианна Колосова словно пытается запечатлеть в индивидуально-поэтическом «генезисе» русской лирической песни саму историю России. Потому «плачевый» характер сборника отнюдь не способствовал тому, что Колосова стала бы еще одной из тех представителей «многочисленных авторов», о которых писал И. Голенищев-Кутузов: «почти без исключения неудачливые "певцы народной скорби"», которые «предают тиснению в Гельсингфорсе и Белграде, в Нью-Йорке и Шанхае надгробные рыдания по России»².

Этот сборник, по всей видимости, стал вершиной колосовского творчества. Не случайно Ю. Крузенштерн-Петерец с известной долей присущей ей критичности пишет, что М. Колосова очень быстро исписалась. Следующий сборник «На звон мечей» уже трудно рассматривать как единое художественное целое, как новый этап в творчестве поэтессы. Обратим внимание на другое: в «Господи, спаси Россию!» Колосова очень близка к лирической рефлексии М. Цветаевой времен «Лебединого стана». Сопоставляя художественную образность, композиционное строение этих книг, названия отдельных стихотворений, можно обнаружить несомненное сходство в обращении поэтесс к фольклору, к народно-песенной стихии и синтезированию этих приемов со страстной гражданственностью, даже брутальностью. Соблазн упрекнуть харбинскую поэтессу в заимствовании находок М. Цветаевой очень велик. Однако известно, что цикл М. Цветаевой, законченный в 1921 г., не мог быть известен М. Колосовой,

¹ Веселовский А.Н. Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса // Веселовский А.Н. Собрание сочинений Л.; М. 1938. Т. 16. С. 16.

² Голенищев-Кутузов И.Н. Арсений Несмелов // Русский Харбин... С. 109-111.

так как был опубликован лишь в 1958 г. в Мюнхене. А единичные публикации 6-8 стихотворений из этого цикла, осуществленные в 20-е гг. в разных газетах и журналах, не могут стать убедительным материалом для сопоставления лирики столь далеких географически поэтесс.

Любопытно, что через пять лет другая русская поэтесса, под спудом тотальной слежки и постоянной угрозы самой попасть в застенки НКВД, приступит к написанию пронзительной летописи национальной трагедии, когда:

Звезды смерти стояли над нами.

И безвинная корчилась Русь

Под кровавыми сапогами

И под шинами черных Марусь.

(А. Ахматова «Реквием»)¹.

В отличие от харбинской изгнанницы, Анна Андреевна Ахматова, как известно, осознанно выбрала собственную судьбу, заявив: *«не с теми я, кто бросил землю»*. Однако разделив со своим народом всю «боль поражений и обид», пережив расстрел Гумилева, материнскую муку ареста сына, она также обратится к русской песенной традиции, а именно – к ее плачевым формам и молитвам. «Реквием» Ахматовой – это не просто плач единой женщины по своим близким, это – *народный реквием* «не только в том смысле, что он отразил и выразил великую народную трагедию, но и по своей поэтической форме, близкой к народной причети»². «Сотканный» из простых, «подслушанных», как пишет Ахматова, слов, он с большой поэтической и гражданской силой выразил свое время и страдающую душу народа.

Параллели между творчеством сегодня почти забытой, похороненной где-то в Южной Америке харбинской поэтессы Марианны Колосовой и признанных классиков русской литературы Анны Ахматовой и Марины Цветаевой возникают не случайно. Дело не просто в близости // дальности художественных решений, и уж тем более не в соизмеримости // несоизмеримости поэтических дарований. Речь идет о типологии художественного мышления, когда по обе стороны границы страдающие женщины, пронзительные поэты, обращаясь к глубинным истокам русской поэтической традиции, пытаются выразить тяжесть народной муки.

¹ Ахматова А. Я – голос ваш... М., 1989. С. 156-161.

² Павловский А. Анна Ахматова. Жизнь и творчество. М., 1991. С. 63.

Глава 3. «Лирическая романтика, к сожалению...»: Алексей Ачаир (1896-1960)

Свое детство будущий поэт Алексей Ачаир, а тогда еще – Алеша Грызов провел в тихом провинциальном городе Омске, был воспитан в военном духе в семье сибирских казаков. «В девять лет он лишился матери, эта утрата отразилась впоследствии в стихах. Именно тогда он начал писать. Отец, Алексей Георгиевич, был человеком военным – полковником Сибирского казачьего войска – и занятия сына ему казались несерьезными. Поэтому он отдал Алешу в кадетский корпус»¹ в Омске (1907-1914). Октябрь застаёт Алексея Грызова уже в Москве студентом Петровско-Разумовской сельскохозяйственной академии, закончить которую юноше так и не пришлось. С 1918 г. Ачаир участвует в Белом движении – вначале рядовым в партизанском отряде атамана Красильникова, затем в звании хорунжего в Сибирском казачьем войске и в армии адмирала Колчака².

Половину сведений об Ачаире можно получить только из его личного дела, заведенного в Бюро российских эмигрантов в Маньчжурии, где он был обязан фиксировать сведения о себе, своей семье, своих занятиях в различных анкетных вариациях. Между стандартными строками автобиографии – драматические перипетии, определившие судьбу сибирского белого казачества в послереволюционные годы.

«Нежный, тихий, интеллигентный человек, яркая индивидуальность, явно не «казачий поэт», – аттестовала Ачаира лично знавшая его выпускница гимназии ХСМЛ Е.П. Таскина³. «Его официальная биография – из тех, за которой не видно живого человека... Что следует добавить, чтобы образ этого Поэта и Человека стал осязательнее и зримее? Думаю, для этого нужно написать книгу», – так резюмировал свои заметки об А. Ачаире В.Г. Мелихов⁴.

Поэтический пафос, определяемый им как «лирическая романтика»⁵, питался не только природным лиризмом души, но настроениями и чаяниями, что пронизывали все сферы культурной жизни России эпохи «серебряного» века. Приобщение Алексея Ачаира к этой великой культуре было несколько запоздалым, постигаемым во многом интуитивно и опосредованным временем и жизненными обстоятельствами. По всей видимости, и тяга к ремифологизации, пронизывающая все стороны художественной практи-

¹ Глухих Д. Алексей Ачаир: «В строках, набросанных небрежно...» // Рубеж. 1998. № 3. С. 29-31.

² ГАХК. Фонд 830. Оп. 3. Дело А.А. Грызова. Л. 15.

³ Таскина Е.П. Интервью А.А. Забияко. Москва. Октябрь 2003 г. // Личный архив А.А. Забияко.

⁴ Мелихов В.Г. Белый Харбин... С. 163.

⁵ Сентянина Е. Харбинские писатели и поэты // Рубеж. 1940. № 24. С. 5.

ки «серебряного века» и сопрягаемая с житнетворчеством, была также не «благоприобретенной», а имманентно присущей поэтическому сознанию. Это особым образом повлияло на создание Ачаиром собственного художественного образа.

За 20 лет Ачаир издал пять поэтических сборников: «Первая» (1925), «Лаконизмы» (1937), «Полынь и солнце» (1938), «Тропы» (1939), «Под золотым небом» (1943). По сравнению со своими ровесниками и младшими собратьями по перу, он оказался довольно плодовитым поэтом. Помимо сборников, его стихи публиковались в разных харбинских журналах и газетах («Заря», «Русское слово», «Гун Бао», «Ласточка» и т.д.), мало того – почти каждый выпуск «Рубежа», особенно в 1935-1941 гг., открывался новым стихотворением Ачаира. «Его муза была щедрой. Он писал чуть ли не по стихотворению в день», – вспоминала хорошо знавшая поэта Н. Резникова¹. Конечно, не все произведения Ачаира становились творческой удачей. Его «плодовитость» имела и обратную сторону.

Порою образы, являющиеся знаковыми для литературы 10-х гг. XX в., но позднее приобретшие в лучшем случае налет традиционности, в худшем – «обветшалости» (М. Зощенко), просто досаждают в лирике Ачаира. И тогда кажется, что время для поэта повернулось вспять, и в его системе образов произошла некая «консервация» смысла, даже с попытками реанимирования уже стертой новизны: «сверкающая лазурь», «черный час», «образ ясный», «нежный лик», «звук голубиный», «голубая душа», «фиолетово-задумчив небосвод» и т.д. Досадливое ощущение вызывают иногда и сентиментальные «ахи», обилие восклицательных знаков, создающие чрезмерную патетику, «многозначность», по замечанию Е. Витковского².

Столь активное обращение Ачаира к поэтическому словарю «серебряного века» обусловлено, по всей видимости, не тем, что поэт желает предъявить читателю эти «условные знаки художественности», тем самым подчеркнув связь с традицией. Устаревший к тому времени поэтический язык и сентиментальные интонации были ему внутренне близки, – по крайней мере, той части его поэтического «я», где он представал как салонный мелодекламатор, завсегдатай литературных гостиных. Кроме того, «элегическое» восприятие действительности было, по всей видимости, способом *поэтического бытия* довольно деятельного и хорошо организованного чиновника ХСМЛ. В некоторых стихотворениях Ачаира представлен настоящий «сплав» из стилей самых разных поэтов ушедшей в прошлое эпохи русского модернизма. Например, так хорошо узнаваемые ахматовские «ноты» в «Розовом вальсе» (1937):

¹ Резникова Н. В русском Харбине... С. 391.

² Витковский Е.В. Формула бессмертия... С. 6.

Сегодня Вы в розовом платье,
и розовый жемчуг на Вас.
Как странно похож на объятья
мечтательный розовый вальс.

(курсив наш. – Авт.)¹.

Они соседствуют с аллюзиями на блоковскую и есенинскую колористику (*лазурная, стылая высь* и всепронизывающий *розовый* цвет). «Северянинские» ноты, смешанные с романсными мотивами Вертинского, ощущаются в параллельных синтаксических конструкциях с повторяющимся обращением на «Вы»: «Ваш капор из белого меха, / а жизнь из таинственных слов», «Сегодня Вы в розовом платье, / и розовый жемчуг на Вас». Казалось бы, в этой области своего творчества Ачаир либо следует канонам освоенных жанров (элегии, романса), либо, обращаясь к эстетствующей манере 10-х гг., конструирует по поэтическим образцам не пережитые реально в прошлом, но художественно прочувствованные и гипотетически возможные ситуации и впечатления. Однако в том-то и дело, что «розовые балы», «белые балы» (одноименное стихотворение В. Перелешина) были реальностью для харбинцев, организуемой, в частности, тем же ХСМЛ при активном участии А. Ачаира. «Там все было в розовом свете!..» «Пышный бал Христианского Союза Молодых Людей в Харбине», – под таким названием опубликована в «Рубеже» 1940 г. статья об этом «красивом празднике весны», одном из «лучших балов сезона»², – читаем далее.

Выходит, Ачаир не просто стилизовал поэтические мечты о «серебряном веке» – по этим высоким образцам он моделировал деятельность своей организации и – свою жизнь³. При этом поэтическое сознание Ачаира создает картину, мало соответствующую браурному тону упомянутой заметки. В его откровениях *розовый вальс, розовое платье и розовый жемчуг* героини – лишь повод для грустных лирических раздумий о жизни, об иной поре, когда:

Закат был *оранжево-розов*.
Тугие лежали снега.
Холодные чайные розы
во льду отражала река.

¹ Цит. по: Ачаир А. Стихотворения: В 2 т. Сан-Франциско, 2004. С. 67. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

² «Особую прелесть блестяще прошедшему 9 мая «Розовому балу» придали художественные замыслы А.Е. Степанова, преобразившего зал Союза в сказочное царство Востока. Сочетание ярких, солнечных декораций с оригинальными световыми эффектами <...> создавало волшебную картину». «В изящных туалетах дам преобладал розовый цвет, – в стиль бала» (Аргус. Там все было в розовом свете!..) // Рубеж. 1937. № 21. С. 17.

³ Кстати, благотворительная сторона подобных мероприятий также была востребована харбинцами: «Помимо большого художественного успеха, материальные результаты бала оказались также прекрасными», – сообщалось в самом конце заметки.

Оранжево-розовый закат символизирует надежды и ожидания молодости, которые не сбылись. Не случайно стихотворение имеет два временных плана – лирический герой вспоминает о прошлом, понимая, что «юность ушла в зеркала», «на взмыленной тройке промчала / сверкнувшая звездами жизнь». Образ «тройки», преодолевший предметное значение, В.М. Жирмунский называл открытием блоковской поэтики: «Мы говорим в разговорном языке: счастье прошло, *пронеслось*, или жизнь *промчалась*. Блок подновляет старую метафору, создавая образ *тройки*, уносящей счастье:

Земное счастье запоздало
На тройке бешеной своей!»¹.

Розовый вальс становится прощальным танцем любви для героев стихотворения – вот откуда в нем блоковские и ахматовские ноты, замешанные на северянинско-вертинских мотивах и помноженные на перифраз есенинского «розового коня».

Интонации лирики ушедшей эпохи в творчестве зрелого Ачаира становятся поэтической попыткой спасти уходящие чувства. Они способствуют преобразению реальности в полном соответствии с мифопоэтикой «серебряного века», в частности «поэзами» И. Северянина:

Это было бы жестоко не увидеть вас сегодня
у шумящего потока, у серебряной реки.
Потому что одиноко провели бы этот вечер;
потому что мыслей много – у тоски.

(«Любовь». С. 41).

Поэт не обращается к вычурным словоформам и надуманной эротизации, присущим И. Северянину. Но его чувство, действительно, соприродно откровениям «короля поэтов». Данное впечатление начинается с «формального» показателя – холостой рифмы в нечетных стихах Я8:8:8:6. Эффект «северянинской недоговоренности» подкрепляется любопытной структурой высказывания, имитирующей «шумящий поток серебряной реки». Enjambments становится структурообразующим принципом организации стиха. Это приводит к тому, что выражение чувств («Не сказать Вам, что напрасны – и сомненья и тревоги») вдруг прерывается описанием лирического пейзажа («Вечер нежен. Небо ясно...»), а затем вновь возвращается к прерванной фразе («что печаль и грусть смешны»). Во второй части

¹ Жирмунский В.М. Метафора в поэтике русских символистов // Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии... С. 188.

катрена происходит то же самое, только обратно пропорционально («и что розы – так прекрасны и пышны»). Возникающая корреляция фраз *печаль и грусть смешны // розы – так прекрасны и пышны* утверждает самооценку сиюминутных порывов и восторгов, опровергающих предельно (тавтологически выражаемые) экзистенциальные *сомнения и тревоги, печаль и грусть*.

В отмеченной гипертрофированной сентиментальности есть нечто и от ариеток Вертинского, что само по себе вполне логично. Известно, что Вертинский во многом опирался на поэтику Северянина, порою привнося в ее «жантильность» трагические интонации. Помимо установки на мелодекламацию, во многих стихах А. Ачаира проявляются стилистика, поэтический синтаксис, ритмический рисунок, а главное, столь узнаваемые мотивы А. Вертинского, которые порою достигают трафаретности, например:

Вы ребенок еще; вы хотите романтики;
Ваши щеки не знают румян;
Ваши игры в серсо и наивные фантики,
А на платье у вас, точно бабочки, бантики, –
Одуванчик румяных полян!

(«Кельнерша», 1937. С. 231).

И невооруженным глазом заметно, что в стихотворении Ачаира, не смущающегося рифмовать «романтики» с «фантики», «бабочки» с «бантики» и т.д., востребованы с лихвой столь любимые Вертинским тематический мелодраматизм и театрализованность поэтической атрибутики¹. Можно было бы предположить, что Ачаир (как и уже упомянутое стихотворение А. Паркау в аналогичном стихотворении «Кельнерше») опирался в своих раздумьях о напрасно растрачиваемой на чужбине молодости на песенку Вертинского «Дансинг-герл». Однако первооткрывателем данной темы Вертинского назвать трудно.

Стихотворение Ачаира – и по времени написания, и по общей нейтральности затрагиваемой темы, ближе к песенке Вертинского «Джимми», основой которой стало одноименное стихотворение В. Инбер. Только у Инбер «он» – мальчик при буфете, а «она» у Ачаира, как и следует из названия, – кельнерша. Мальчишку «обижает метр за выпитый коктейль», «бьет повар за пропавшие бисквиты», но ведь жизнь юной барышни не лучше: «сегодня опять после водки касаются / посетители голой руки; / управляющий зол, – как пантера бросается ...». Обоих героев посещают сходные мечты о житейском реванше – у В. Инбер:

¹ Забияко А.А. Тропа судьбы Алексея Ачаира. Указ. изд.

Я знаю, Джимми, если б были Вы пиратом,
Вы б их повесили однажды на рассвете
На первой мачте Вашего фрегата...

У Ачаира:

О, как часто, склонясь над хрипящей виктролою,
Вы хотели б убить эту жадную, голую
Жизнь поджарок и мокрых котлет!

Не будем останавливаться подробно на композиционных параллелях, на аналогии заключительных сентенций: «Но вот звонок, и вас зовут куда-то... / Прощайте, Джимми, – сказок нет на свете!» и «Но, – увы, – ваша жизнь – не наивные фантики, / одуванчик с помятых полян!» Возможно, сквозь призму текстуальных сопоставлений стихотворение Ачаира «Кельнерша» трудно назвать творческой удачей, тем более – лирическим открытием. Правда, не просто отыскать в нем и явные технические изъязны.

Знал ли Ачаир, что стихотворение написано не Вертинским, а Верой Инбер? Дело, конечно, не в том, на чей именно текст опирался Алексей Ачаир, а в том, что ему на самом деле был соприроден поэтический мир Вертинского. И не столько художественными приемами и даже мелодекламаторской практикой, сколько глубинным романтизмом, восторженной сентиментальностью. Ведь отмечаемая критиками «слащавость» песенок Вертинского – не столько атрибуты его сценического образа, сколько, по всей видимости, одна из граней его душевного настроения.

В Харбине «печальный Пьеро русской эмиграции» нашел родственную лирическую натуру. А. Ачаир действительно был «лирическим романтиком» (правда, с личной приставкой: «к сожалению...»), нежно привязанным к юной жене Галли и сыну Ромилу, которым посвятил не одно стихотворение («Ты понежнела, девочка моя...», «Рождество», «Моему сыну» и т.д.). Он даже придумал девочку Галю, о которой и писал в детском журнале «Ласточка»¹. Кроме семейных привязанностей, Ачаир заботливо опекал и своих юных собратьев-поэтов, более того, именно его мягкость и в некотором смысле наивность позволили одержать верх «сепаратистским» настроениям в выпестованной им же «Чураевке». Конечно, ачаи́ровская склонность к романтизации действительности сопрягалась с «соборными» настроениями и существенно отличалась от эгоцентрической романтической установки А. Вертинского.

¹ Ачаир А. В день рождения Гали // Ласточка. 1930. № 5.

Любопытно, что рефлексия образа маэстро Вертинского, его поведения, возможных переживаний претерпевала в сознании Ачаира своеобразную эволюцию, превращаясь в самостоятельную «тему для стиха». Стихотворение «Провинциальный маэстро» (1937), не обнаруживая явных намеков, тем не менее содержит «провертинские» коннотации:

Я держусь, как маэстро
на гастролях в уездном
захудалом местечке
среди восторженных дам.

Мне совсем здесь не место,
хоть приятно и лестно, —
как коню без уздечки,
проскакать по лугам... (С. 92).

Словесные изыски на стыке возвышенного и тривиального (*робко-прекрасны* по отношению к героине, ее *сердечко в оправе из цветного стекла* и т. д.) близки к излюбленным приемам Вертинского. Ритмический же рисунок 2 Ан стихотворения навеивает настойчивые воспоминания о северянинской музе (например, стихотворение «О, моя дорогая...»).

Только вот настроения Маэстро далеки от эпатирующего лирического «я» «короля поэтов» и образа избалованного кутилы Вертинского — ачаировский герой представляется постаревшим, уставшим, иронизирующим над собой и своей поклонницей. Лексический уровень стихотворения явно разделен на два семантических поля: относящееся к Нему и к Ней. Все, что осталось герою, — это возможность почувствовать себя Маэстро рядом с простодушной, наивной провинциалкой. Именно эта грустная самоирония придает щемящие интонации признанию героя стихотворения, говорит о развитии лирической темы, связанной с рефлексией собственного поэтического образа и раздумьями о судьбе «маэстро» всех родов. Особый тип рифмовки коррелирующих катренов аабС аабС и становится способом создания иронического модуса:

Но смиряя смущенье,
подчиняясь соблазну,
что, быть может, вы правы:
я — талант, я — скала, —

я плыву по теченью,
и как робко-прекрасны
вы с сердечком в оправе
из простого стекла.

Очевидно, увлечение Ачаира Вертинским не было секретом для его окружения. Не случайно основой едкой эпиграммы, написанной молодыми чураевцами на своего старшего собрата по случаю женитьбы Ачаира на красавице Галине Добротворской, послужила дореволюционная визитная карточка Вертинского – его сенсационная, многократно варьировавшаяся эпитафия Вере Холодной «Ваши пальцы пахнут ладаном...». Автором насмешливого опуса, по одним сведениям, был вышеупомянутый пересмешник Николай Петерец¹, по другим – харбинский Козьма Прутков (Г. Градин, Н. Петерец, Н. Щеголев и др.)².

«Злой гений» Ачаира и, по мнению многих, разрушитель «Чураевки» Н. Петерец (или коллективный автор – по предположению М. Волина) весьма остроумно ангажировал вертинскую тему «смерти-избавительницы». В своем «свадебном подарке» Петерец не только осмеял провертинские мотивы лирики Ачаира, но и подверг сомнению целесообразность его поэтических штудий вообще:

Ваши пальцы пахнут ладаном,
Вы совсем скелет на вид.
Не жениться было б надо Вам,
а уйти в сибирский скит.
Собирать сухие веточки,
ворошить седые мхи,
на коре чертить заметочки,
позабыть стихи...³

Оставляя в стороне безапелляционность выносимого приговора и некорректность личных намеков, нужно отметить, что Петерец ловко разыграл некоторую сомнительность (вполне понятную для не нюхавшей пороха «молодой поросли») метаморфозы потомственного казака Грызова в утонченного «лирического романтика» Ачаира.

Как ни странно, в этой же пародии, наряду с довольно «старомодной» привязанностью к мелодраматическим вертинско-северянинским интонациям и, очевидно, вопреки воле насмешников, была подмечена и другая сторона лирического «я» Ачаира – близость к природному началу, дарованная ему сибирским детством и укрепленная долгими таежными переходами.

¹ Слободчиков В.А. Чураевка... С. 82; Волин М. Воспоминания... С. 24.

² Перелешин В. Два полустанка (фрагменты)... С. 115-116.

³ Цит. по: Слободчиков В.А. Указ. соч. С. 80.

В одном из рассказов Ачаир воссоздает обстоятельства одного такого путешествия, своими тяготами вызвавшие полумифические, полумистические видения у героя повествования:

«Когда земля поворачивалась к солнцу долготой Байкала и северной реки Амалат, когда в голубовато-сиреневой дымке закатных туч вставали картины далекого прошлого царственно-таинственного якутского народа, как бы отраженные в небесном зеркале, запечатлевшем столетия –

– я с окровавленными ногами, в оленьей шкуре, усталый, голодный, худой, как обожженная пожаром лиственница, – содрогнулся от боли: наступил ногой на острый камень. А на ноге, вместо подошвы бродня, был привязан прорванный теперь кусок бересты. Нога кровоточила, береста была окрашена кровью, которая когда-то бывала в моем лице, которая румянцем играла на щеках и окрашивала детские губы меня ребенка. <...> Я – полузверь, полудикарь, затравленный и ободранный, изнемогающий от голода, пробирался на Камчатку с моим другом, уссурийским казаком. Приятель мой отстал от меня на несколько часов пути, чтобы поохотиться на какого-нибудь зверя или птицу. Мы не ели уже три недели, питаюсь сырыми грибами и голубицей. Винтовки у нас было две, но патронов – только одна обойма, не расстрелянная еще Виктором, который берег ее пуще золота»¹.

Живописная рельефность картин, а главное – натуралистическая убедительность физических ощущений персонажа создаются благодаря богатому жизненному опыту самого автора. Ведь Ачаир еще «в студенческие годы с ботанической экспедицией совершил путешествие по Горному Алтаю»², «вехами на пути его жизни мелькали Туркестан, Кавказ, Сибирь, Поволжье, Москва, Алтай, Якутская область, Владивосток, Корея, Шанхай, Гонконг, Филиппинские острова, Китай, Харбин»³.

Неслучайно экспозиция рассказа пронизана лирическими конструкциями, обнажающими поэтический талант автобиографического рассказчика. Последующая встреча с мистическим всадником и единоборство с ним, соотнесенные с жизненными реалиями и «достоверностью» личного повествования, мифологизирует облик автобиографического рассказчика:

«Позади меня что-то зашипело, и, обернувшись, я увидел на западе черно-красные крылья приблизившегося вплотную всадника. Его глаза, как светящиеся в темноте гнилушки, были устремлены на меня, и лапа (да, иначе я не мог бы назвать его руку) – протянулась ко мне, оцарапала мою шею и за плечо с резкой и грубой силой рванула меня назад.

– Назад! – прошипел разъяренно хриплый голос...

¹ Ачаир А. Тайна северной тайги // Рубеж. 1937. № 23. С. 1-6.

² Глухих Д. Алексей Ачаир... С. 29-31.

³ Сентянина Е. Харбинские писатели и поэты... С. 5.

О, нет, когда мне говорят: "назад", – меня назад идти не заставишь. Я могу идти назад только по доброй воле или для того, чтобы, обойдя противника, вскочить ему на хребет... Черта с два назад! Я должен теперь узнать, что за тем камнем, – теперь уже очевидно для меня стало, – надгробным камнем, закрывающим вход в склеп, а быть может, в сокровенную пещеру таежного духа...

И, изловчившись, я прорвался в пустоту черного каменного гроба»¹.

У *такого* Ачаира из его собственного мифа – совсем иная стезя, и сам он ближе пресловутому «Иннокентию Буранову»², которому, может быть, и пристало бы «уйти в сибирский скит...». Потому что *этому* Ачаиру – знакомы потаенные охотничьи тропы:

Здесь – охота мое ремесло.
Я слежу за косматым гураном
и шепчу суеверно число,
что дано мне тунгусским шаманом...

(«Снова в путь», 1926. С. 74).

С ним не страшно ни в тайге, ни в засаде, ни в любой другой опасной ситуации, потому что ему – «проще в лесу» (название одноименного стихотворения. – *Авт.*). Там он, по собственному признанию:

...жил за затворенной дверью,
и мир был со мною вдвоем.
Вокруг прирученные звери
бродили и ночью, как днем.

(«Встреча», 1932. С. 85).

В другом стихотворении – «Ночью в тайге» – взаимоотношения лирического героя с природой действительно «одомашнены». На первый взгляд, окружающая лирического героя обстановка напоминает мифопоэтические реалии рассказа «Тайна северной тайги»:

В зелено-бурой чаще
изодран я и наг.
Миражи глаз манящих
зовут меня: Приляг!

¹ Ачаир А. Тайна северной тайги. Указ. изд. Этот рассказ дает любопытную почву для сравнительного анализа его авантюрной фабулы и мифопоэтики с рассказом А. Хейдока «Призрак Алексея Бельского» (1929). В обоих произведениях герои вступают в поединок с тайгой, встреча и единоборство с мифологическими и мистическими существами становится поворотным моментом в судьбе главных героев. Весьма показательно, что топосами разворачиваемых событий становятся священные места восточных народов – языческий склеп у Ачаира и буддийская кумирня у Хейдока.

² См.: Часть первая. Глава 4.

*В родной тайге ты – дома,
у впадины речной
под кровлей бурелома
ты – словно зверь ручной.*

(«Ночью в тайге», 1939. С. 247).

И здесь природные силы одухотворяются, вступают во взаимодействие с героем:

*Кружат ночные птицы,
но будут не они,
а духи будут биться
за твой покой. Усни!*

В мифопоэтическом лирическом сознании образ тайги антропоморфизуется, приобретают черты женского хтонического существа, заманивающего путника своей опасной сексуальностью:

*Ты стонешь, ты изранен,
а губы шепчут: спим!
Ты пленник. Ты желанен,
ласкаем и любим.*

А таежные реалии становятся поэтическим эквивалентом полуматеринских – полуэротических ласк:

*Звереныш одинокий,
идуший на восток, –
вложи босые ноги
в нагретый днем песок*

*и обними рукою
пушистый мягкий мох.
В мечтании покоя
пусть будет детский вздох.*

Реальный и мифопоэтический уровни восприятия тесно переплетаются. Так, натуралистическая образность, ритмический рисунок бодрого трехстопного ямба, с одной стороны, сильно «прозаизируют» ситуацию, с другой же, – придают мифологическим образам равную степень достоверности:

Кабан пришел, похрюкал
и воздух пососал,
исполненное брюхо
о камень почесал.

И в глубине таежной
стегнуло, словно плеть, —
там лапой на валежник
ступил ногой медведь.

Как видно, лирический герой Ачаира, действительно, в тайге — как дома. Двойственная природа таежной стихии воспринимается им органично, он здесь — «свой», «звереныш». Лирический герой сам уподобляется полумифическому существу, понимающему язык тайги, принимающему ее ласки. Для него не страшна ночь в тайге, наоборот, она заряжает его жизненной энергией:

А ночь все глуше, глуше,
беззвучна, неслышна,
а сон все глубже, глубже,
как черный мрак со дна.

В заснувшей дикой чаще
жизнь свита, точно жгут.
А дали глаз манящих
— бегут, бегут, бегут...

Эффект зачарованности передается ритмическим перебоем в полноударном ЯЗ (*беззвучна, неслышна*), а также суггестивным нагнетанием чередующихся *ч-ш-с-ж*, словно воссоздающих шепот колдующей ночной тайги, под который мирно засыпает герой стихотворения.

В этой части своего мифа Ачаир сильно напоминает путешественника-конкистадора Николая Гумилева. «Гумилевская» тема в творчестве А. Ачаира — предмет отдельного исследования¹. Можно даже определить уровень «присутствия» Гумилева в тексте Ачаира через цитации, эпиграфы, а также стилизации (например, «Я видел львят, играющих в саду...», «Тропы» и т.д.). Ачаиру — бывшему воину, охотнику, путешественнику — Гумилев как никто должен был быть духовно близок. Но главное, что позволяет судить о схождениях никогда не встречавшихся поэтов — это не только практически реализуемая модернистская «идея пути», но и постоянная, радостная к нему *готовность*:

¹ Штейн Э. Николай Гумилев и поэты русского Китая // Рубеж. 1998. № 3. С. 35-36.

Снова в путь! Починил торбаса –
и ступаю легко и сторожко.
Вдоль тропы пробегают глаза.
В глубь тайги убегает дорожка...

(«Снова в путь», 1926. С. 74).

«Легкость поступи» путешествующего героя ощущается в каждом уместно подобранном слове, в их ладной рифмовке, а «сила шага», его энергичный темп задаются симметрией звукосочетаний (*снова в путь – и ступаю легко, вдоль тропы – в глубь тайги* и т.д.). Явственно слышится в этих строках откровенная радость человека, попавшего в привычную стихию, где ему легко дышится. Даже многие названия стихотворений поэта выявляют один из его магистральных тематических ориентиров и императивов: «Дорога к дому», «Снова в путь», «Коней седлали», «Он водил Добровольного флота...», «Скорей» и т.д.

Ясно, что и география путешествий харбинского поэта вполне могла бы соперничать с картами странствий петербургского любителя экзотики. Гумилевской жажде приключений Ачаир придал новое звучание, присовокупив свой личный опыт казацких походов, таежных блужданий, и главное – трагедию изгнания. Ведь он – путешественник не только велением сердца, но и волею рока. Эти новые штрихи появятся уже в первом сборнике Ачаира, в хрестоматийном для исследователей харбинской культуры стихотворении:

...Наш казак у восточного берега
Упирался в Дежневский пролив.

Легче птиц и оленей проворнее,
Рассыпаясь по тысячам мест,
Доходил до границ Калифорнии
Одинокий казачий разъезд...

И теперь, когда черные веянья
Разметали в щепы корабли, –
Снова двинулись в страны рассеянья
Мы от милой чумазой земли...

(«По странам рассеяния», 1925. С. 32).

В этом же сборнике подчеркнет Ачаир избраннический характер неумных натур, которые:

Другим, слепым, – прокладывают след.
Другим, немым, – слагают песнопенья...
Проводников в туманном мире нет –
Есть: предначертанность и предопределение.
(«Тропа Судьбы», 1925. С. 27).

В стихах первого сборника извечная «охота к перемене мест» хоть как-то оправдывала тяжелую участь изгнанничества. Ачаир непосредственно связывает с модернистской идеей пути судьбу русского казачества. Именно этим объясняет Ю. Крузенштерн-Петерец то качество лирики Ачаира, которое можно определить термином уже Л. Гумилева – пассионарность: «Это был человек большой внутренней силы. В то время как другие поэты погибали от недостатка воздуха, оттого, что нет России, Ачаир жил Россией и для России. Быть может, тут сказалась здоровая кровь – он был сибирский казак»¹. Слова мемуаристки словно повторяют оценку, данную Ачаиру еще в 30-е гг.: «Алексей Ачаир – сибирский казак. В нем чувствуется крепкая, здоровая порода, которой не могли сломить долгие годы лишений и скитаний»².

Оставляя пока в стороне второй сборник «Лаконизмы», стоящий в творчестве Ачаира наособицу, обратимся к третьему сборнику «Полынь и солнце» (1938). Он был предварен лаконичным эпиграфом: «Стремя к стремени, сердце к сердцу». Более половины из 28 стихотворений этого сборника были посвящены сибирскому казачеству, о чем свидетельствуют даже названия: «Сибирь», «Казак», «Родные травы», «Былинушка», «Атаман на страже», «На моей земле», «Старый казак», «Деды», «Реки казачьи» и др. По-видимому, содержание именно этого сборника и дало основание к суждению: «Россия, Сибирь, судьба сибирского казачества – основные мотивы поэзии Ачаира. Они проходят красной нитью сквозь все его стихотворения, наполненные болью и тоской по Родине, несмотря на то, что она выгнала своих сыновей на чужбину»³. Такая тематическая настроенность, – к слову сказать, – далеко не исчерпывающая лирических ориентиров Ачаира, – послужила весьма устойчивому определению его как «казачьего поэта» (Е. Витковский). Однако что подразумевается под эпитетом «казачий», с сугубо филологических (а не личностных) позиций понять трудно.

Между тем «казачья» тема, представленная у Ачаира довольно разнообразно, реализует многогранность поэтического сознания самого Ачаира. В первую очередь она неотделима от общих для беженской лирики нос-

¹ Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1998. № 5. С. 43.

² Перфильев А. А. Ачаир. Тропы [рец.] // Для Вас. Харбин. 1939. № 9. С. 28-29.

³ Кодзис Б. Литературные центры русского зарубежья 1918-1933. Мюнхен, 2002. С. 218.

тальгических мотивов. Как верно подмечено, для Ачаира, сына сибирского казака, чувство Родины было связано «не с центральной полосой России, не с Москвией, а с Сибирью, которую он воспринимал как своеобразный регион... Известно, что Ачаир был связан с Сибирской областной думой, которая после поражения белых в Приморье продолжала действовать в Харбине и Шанхае. Ему, как и членам этого учреждения, была близка идея автономной Сибири, которая возникла бы в случае свержения большевиков»¹.

Не случайно лирический субъект стихотворений проявляется в самых разных формах: ролевого героя (старого казака), автора-повествователя и лирического «я», максимально сближая индивидуальную судьбу поэта с судьбами и переживаниями разных его собратьев-казаков и в то же время обозначая определенную дистанцию культурных сознаний. Например, в стихотворении «Старый казак» реализуется весьма любопытная форма лирического высказывания – посыл к ней задан эпическим зачином:

Шумит река. Темнеют выси гор.
Тебе знаком их силуэт узорный.
На родине вот также высоко
Иной аул. Ведь там татарки горной

Тебя ласкала нежная рука...
Там дикий вихрь покрыл ущелья градом.
В тумане выси гор. Шумит река.
Долины манят спелым виноградом...

Ведь там ты понял, – бесконечна ширь
Твоей земли, отчизны величавой.
Ты рос, ты возмужал, счастливо жил
В стране отцов, в стране побед и славы...

(«Казак», 1937. С. 228).

Поначалу подобная форма авторской субъектности, конечно, может быть интерпретирована как совмещение биографического «я» и некоего собирательного начала, близкого всем казакам-эмигрантам. Налицо и совпадение географических координат, и бытовых реалий личной биографии Ачаира. «Ты» в этом случае вполне может быть заменено лирическим «я» (ср. блоковское «Ты жил один, друзей ты не искал / и не искал единоверцев...»), характеризующимся большей степенью обобщенности:

¹ Кодзис Б. Литературные центры русского зарубежья... С. 219.

Отец-казак уехал на войну...
Ты не забыл, ты помнишь это время:
Отец, благословляющий жену,
Она, целующая робко стремя.

Теперь ты сам – воспоминанье тех,
кого любил и кто тебя лелеял.
А жизнь твоя, от боевых утех, –
как твой лампас, рубинов гор алее.

Герой этой части стихотворения, – действительно, некое собирательное «я», выражающее переживания многих рассеянных по свету казаков-белопоходников. Однако на диалогичность формы лирического высказывания настраивает в первую очередь сама вопросно-ответная организация последующего текста с графическим обособлением реплик:

Но в памяти – в снегах Алтын-Эмель,
хоть он совсем от этих мест не близко.
– Да, не видать родной земли отсель,
из Сингапура или Сан-Франциско.

– Но разве здесь не все ль тебе равно?.. –
Ходили казаки до Калифорний!
– Бывало время, да прошло давно...
В родном краю все было бы просторней.

Против формы возможного «внутреннего» монолога (по типу уже цитированного блоковского) «возражает» лексический уровень организации речевых высказываний. Обращение к казаку выражено традиционным поэтическим языком с использованием эпитетов (*нежная рука, силуэт узорный, отчизны величавой и т.д.*), метафор (*дикий вихрь*), высокой лексики (*кто тебя лелеял*), что выдает в обращающемся человека образованного и наделенного даром художественного видения. Реплики старого казака, напротив, не мудрены, содержат просторечные формы выражения и разговорные грамматические формы («*да, не видать родной земли отсель*», «*в родном краю все было бы просторней*»), но при этом характеризуют натуру сильную, способную на глубокие чувства, но по-казацки сдержанную:

– И здесь живешь и куришь табачок.
И с ребятишками ведешь беседы.
Смотри, меньшей – вихрастый казачок –
Казачью люльку притащил до деда...

Но что с тобой? Никак вздохнул тайком?
Смахнул слезу... В глазах горит тревога...
– Нет, ничего, – закашлялся немного, –
знать, поперхнулся здешним табачком.

Тематически стихотворение связано с другим – «На моей земле» (1933). Оно также содержит ностальгические воспоминания о тех местах, где:

Как пернатые цеппелины
черных с проседью облаков
вдоль хребтов пролегли долины
семиреченских казаков.

По уступам скал жмутся избы –
гнезда – сакли суровых мест.
И меж изб лиловеют искры,
точно птицы, ища насест.

Но высказывание в этом стихотворении принадлежит уже собственно лирическому «я», с присущей этой форме авторской субъектности исповедальной интимностью:

Где, любуясь, готов был звать я
братом мне золотой Памир,
там Никдали и Сарасвати
снова свой воскрешают миф.

Где цвели, пламенея, вишни,
где душа – как снега, чиста, –
там снегов и цветов неслышней
поступь женская и уста... (С. 116).

Лирический субъект стихотворения «На моей земле», будучи лично знакомым с жизнью семиреченских казаков, пропускает юношеские воспоминания сквозь книжный опыт, наполняя ностальгические мотивы не только географическими реалиями (Памир, Алматы), региональными подробностями быта (жмутся сакли), но и мифологией населяющих эти края народов. Вероятно, теонимы *Никдали* и *Сарасвати*¹, обозначающие персонажей центрального индуистского мифа, не были знакомы Ачаиру с детства, но он вплетает их в систему координат собственной мифологии уже с высоты приобретенных знаний.

¹ Сарасвати // Мифы народов мира. Т. 2. С. 409.

Особую художественную подготовленность лирического субъекта этого стихотворения выдает и его ритмическая усложненность (3 уд. дольник на фоне нейтрального 5-ст. ямба первого), и высокая поэтическая лексика ярких пейзажных зарисовок, и глубокий метафоризм (по сравнению с бытовизмом и просторечностью жанровой сценки в «Старом казаке»).

Однако какой бы тип лирического субъекта не был избран поэтом, в разных жанровых формах лирических воспоминаний Ачаира возникает особый образ родной земли, соединяющий исконно русские реалии, а также представления и нравы населяющих сибирские земли самых разных этнокультурных племен (мусульман, индуистов, буддистов). При этом «ностальгические мотивы у Ачаира звучат спокойно, без надрыва, с легким налетом иронии и горечи. В его стихотворениях нет отчаяния, как нет и чрезмерного оптимизма»¹.

Известное определение Ачаира формулой «поэт-музыкант» (О. Тельтофт), логически вытекающее из установки его лирики на музыкальность, В.В. Агеносов дополняет фразой «поэт-живописец»². Действительно – палитра его стихотворений многокрасочна:

*Оранжевым, розовым, желтым, багряным –
деревья огнем расцвели.*

*А ветер порхает, прохладный и пряный,
над миром уставшей земли.*

*Люблю тебя в утро прохлады душистой.
Ты так же, как утро, свежа.
Как небо, как воздух, прозрачный и чистый –
твоя голубая душа.*

(«Утро в сентябре», 1935. С. 75,
курсив здесь и далее наш. – Авт.).

*Невидимкой по кручам
Растеклась синева.
– Слушать надо бы лучше
голубые слова...*

(«Прохожий», 1928. С. 79).

Цветопись Ачаира заслуживает особого внимания. Как верно подмечено, «излюбленные краски цветовой палитры Ачаира – голубая и синяя, выступающие в разнообразных оттенках и значениях («голубые глаза»,

¹ Кодзис Б.С. Литературные центры русского зарубежья... С. 219.

² Агеносов В.В. Литература русского зарубежья... С. 58.

«голубые слова», «ветер синеокий», «воздух синий поет и звенит», «растеклась синева», «лазурная, стылая высь» и др.)»¹. Добавим сюда «голубую душу», «голубокрылых птах», «осень голубую», «синий плат» и т.д. И даже «голубиная высь», невзирая на свою не-цветовую семантику, в общем контексте цветовой поэтики Ачаира окрашивается голубым цветом, «пробуждая» в себе дремлющие этимологические смыслы.

В отличие от символистского понимания цвета как выражения неких трансцендентных начал и от постсимволистского развенчания цветовой криптограмматичности цветовая образность Ачаира чаще обращена к реальности. И эта реальность имеет свою географическую определенность. Как считает Б. Кодзис, излюбленные цветовые образы Ачаира «служат, в первую очередь, обозначению пространственных координат, подчеркивают необъятность, безграничность русских просторов»².

Примечательно, что при оценке творчества Ачаира современные ему критики отмечали «северянинские» мотивы его лирики, то есть то, что, очевидно, отражало сентиментальный настрой души поэта. Как уже говорилось, сегодняшние харбиноведы (В. Крейд, Е. Витковский), наоборот, закрепили за Ачаиром ярлык «казачьего поэта», чем, по-видимому, хотели подчеркнуть архаичность тематики его поэзии. Как видно, разные эпохи актуализировали довольно противоречивые художественные ориентиры поэта. Но помимо патриотического пафоса и романтической иронии, лирика Ачаира включала и цветаевскую ритмическую порывистость, и вертинскую романсность, и ахматовскую новеллистичность, и гумилевскую жажду странствий, и есенинскую тоску. Именно таким художественным сплавом определяется целостность поэтической картины мира Ачаира.

Многогранность его представлений о жизненном пути и человеческой судьбе неожиданно открывает стихотворение, написанное еще в 1929 г. – «Мелькает снег»:

Быть бы мне матросом, – не поэтом!..
Где-нибудь я б плавал да грустил
По красавице, что кинул прошлым летом,
Не сказав поспешного «прости!»

По рекам, по бесконечным шлюзам
Хлюпало б с порога на порог
Утлое суденышко медузой, –
Лучше бы и выдумать не мог...

¹ Кодзис Б. Литературные центры русского зарубежья... С. 219.

² Там же. С. 220.

Пил бы водку с изморози сонной
И вставал у мачты, на ветру, –
Ночевать с мечтой неутоленной,
Заводить с ней грубую игру.

Целовался б с бабами на барках
И носил бы якорь на кресте, –
Чтоб судьба непрошенным подарком
Не спихнула рыбищам в воде!..

И читал бы... по складам, устало...
При огарке сальном, в полутьме –
Про ца-ре-вну, что не пе-ре-стала
О-жи-дать царевича в тюрьме.

Эх, и жизнь была б! Не жизнь моя – раздолье!..
Вся б в драконах – жилаась рука.
И в бреду хмельного своеволья
Ныла б в трюме черная тоска!..

Создал Бог матросом... А поэтом
Стал потом, не видя светлых рек...
И иду запорошенным следом,
И слепит глаза, мелькая, острый снег (С. 273-274).

Мотив нереализованной мечты, обозначенный в стихотворении, создает совсем иной облик лирического «я» «казачьего поэта». Метрический рисунок стихотворения обладает большим реминисцентным потенциалом. В русской литературе XIX-XX вв. семантический ореол Х5 довольно обширен – от М. Лермонтова («Выхожу один я на дорогу...»), А. Фета, Я. Полонского до Н. Некрасова, А. К. Толстого и И. Бунина¹. Устойчивыми темами, сопутствующими этому метру, считаются темы Пути и Жизни, взаимодействующие в различных вариациях с темами Ночи и Любви.

Весь этот тематический комплекс присутствует в стихотворении, правда, реализуясь в сослагательном наклонении и приобретая специфический «матросский» колорит. Герой стихотворения – поэт – сожалеет о своей несбывшейся судьбе: стать матросом. В легкой гедонистической манере расписывая прелести матросской жизни, развивает поэт традиционные поэтические метафоры *жизнь-река*, *судьба-корабль*, *крест-якорь*, *судьба-тропа* и т.д. При этом привычный для данного метра мотив реальной *дороги* («кремнистый путь»), по которой идет человек *ночью* («*выхожу один я*

¹ Гаспаров М.Л. «Выхожу один я на дорогу...» // Гаспаров М.Л. Метр и смысл <...>. М., 2000. С. 238-266.

на дорогу»), возникает лишь в конце («так иду запорошенным следом»). Но мы понимаем, что это и была завязка стихотворения, написанного эпическим 5-ст. хореем. До этого речь шла о мечтаемых *речных* путях, по которым «где-нибудь я б плавал да грустил» и где бы «хлюпало б с порога на порог/ утлое суденышко медузой» и т.д.

Человек, которого «создал Бог матросом...А поэтом / стал потом, не видя светлых рек», идя по заснеженным улицам, проектирует все преимущества уже невозможной для себя судьбы. Конечно, *дорога* здесь, помимо прямого значения, – образ символический. Выбранная тропа – поэтический путь, тернистый, запорошенный мелькающим снегом жизненных бурь – предстает как вынужденная антитеза простой и ясной жизни, которую «не увидел» поэт.

Жизнь матроса описана столь ярко и соблазнительно, что становится очевидно – она была бы прожита не хуже, а даже лучше и интереснее («*Лучше бы и выдумать не мог!*»). Чего только стоят напрямую соотнесенные *мачта* и *мечта*, *бабы*, *барки* и *судьба*! В целом же вместо «скорбной, минорной семантики размера» (М.Л. Гаспаров) стихотворение возвращает своему метру оптимистический, даже не «поцелуйный» (который был присущ еще немецким образцам 5-ст. хорей), а залихватский тон. «Ухарские» интонации задаются и особым образным строем, в котором сочетается привычная романтическая лексика (*неутоленная мечта*, *черная тоска*) и не характерные для поэтики Ачаира обороты и выражения, в свою очередь обозначающие никогда не совершаемые им действия («*красавица, что кинул прошлым летом*», «*пил бы водку с изморози сонной*», «*целовался б с бабами на барках*», «*вся б в драконах – жилилась рука*», «*в бреду хмельного своеволия*»).

Своей центральной антитезой *жизнь-раздолье // жизнь моя* (не сбывшаяся *матросская жизнь // сегодняшняя жизнь поэта*) стихотворение более ассоциируется с известными есенинскими 5-ст. хорейми («Никогда я не был на Босфоре...», «Не жалею, не зову, не плачу...»). В целом же оптимистический настрой лирического героя, неожиданные для «лирического романтика» фривольные мечты и самоиронические ноты позволяют говорить и о новом осмыслении Ачаиром собственного поэтического образа в пределах довольно устойчивой метрической семантики. Важно подчеркнуть, что эти интонации появляются у Ачаира еще в 1929 г., когда его «лучшие песни» еще не были спеты (Л. Андерсен). Лирический герой Алексея Ачаира постепенно прояснил для себя, какие следы укажут ему путь на его *Троне Судьбы*.

В одном из самых часто цитируемых стихотворений Ачаира – «Устремленность», вошедшем в четвертый том лирики, – *устремленность*, *тяга к воле* определяются уже как онтологические ценности, которые были присущи нашим далеким предкам. Их ощущает в себе лирический герой Ачаира и они движители всего, невзирая на «черные веянья» судьбы:

И этой же *волею* пьяны,
струи казаки волокли...
И так же идут со стоянок
в открытую синь корабли...

Устремленность как черта характера, подмеченная самим Ачаиром, становится самостоятельной поэтической темой многих его стихов:

...Изнеженность? выгода? – плесень!
Болото без края и дна!
Есть много ликующих песен,
но песня свободы – одна.

К экватору! К солнцу! На полюс!
И счастье одно лишь: вдали.
Упорная, ясная воля –
к победе над властью земли.

(«Устремленность», 1932. С. 77).

Этот инвариантный мотив становится поводом и для ностальгических медитаций, и жанровых экспериментов, и историософских поэтических деклараций. В своей многоликости поэт был востребован читающей публикой Харбина, это о нем писали: «Легко, широкой струей, не знающей порогов, льется вдохновение Ачаира. Он быстро вдохновляется, подчас незаметными мелочами. Для всякого – пустяк, а для Алексея Ачаира – событие, толчок, способный всколыхнуть душу до потаенных глубин. Его творчество стихийно, бурно» (Е. Сентянина).

Тропа – концептуальный метатроп художественного мира Ачаира¹. Лирический герой поэта занят непрекращающимся поиском этих «верных троп». И хотя сам образ *тропы* органично входит в семантическое поле общемодернистского мотива *пути* (*путь, дорога, тропа*)², все же тема *жизнь – путь – тропа* реализуется у Ачаира глубоко индивидуально.

В своем первом сборнике поэт был еще склонен к символистской трактовке этой темы: «Наш Путь – к Огням!» («Звено», 1925). Но он быстро наполнил расхожий образ новыми смыслами. *Тропа* Ачаира – это не символ блоковской идеи «пути» как внутреннего развития, «вочеловечения» или сологубовского *пути всего человечества* («Пилигрим») и т.д. Сравним: «И на *троне* пред бесконечным морем / Расстаться ль нам?» («Звено», 1925), «Проводников в туманном мире нет: / *Тропу Судьбы* на-

¹ О теории метатропов в индивидуальной картине мира поэтов: Фатеева Н.А. Семантические преобразования в поэзии и прозе одного автора и в системе поэтического языка. Очерки истории языка русской поэзии XX века. М., 1995.

² Максимов Д.Е. Поэзия и проза А. Блока. Л., 1981; Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX в. М., 1986.

щупывает посох» («Тропа Судьбы», 1925), «Вдоль *тропы* пробегают глаза, / В глубь тайги убегает дорожка» («Снова в путь», 1936). Можно заметить, что лексема *тропа* близка Ачаиру-путешественнику, Ачаиру-охотнику в первую очередь в прямом значении: «узкая», «протоптанная, торная дорожка», а также «лаз животного, зверя»¹. Но кроме того, он не забывает и о переносном значении выражения «идти своей тропой», то есть *своим путем, своей стезей*². Его *тропа* – это такая дорога, которая известна немногим, доступна только тем, кто имеет особое чутье, умеет не сбиться со следа: «Так иду запорошенным следом...» («Мелькает снег...», 1929).

Но и на этом ачаиrowsкое понимание *тропы* не останавливается. Разочарование в тщетном поиске *верных троп* («Тропы», 1937) напоминает нам о ментальности «срединного пути», определяющей китайскую психологию культуры³. Не случайно Ли Иннань, обращая внимание на ачаиrowsкое восприятие жизни как Тропы Судьбы («Проводников в туманном мире нет / – есть предначертанность и предопределение»), подчеркивает: «И это тоже очень свойственно фаталистическому взгляду на Судьбу, укорененному в душе китайцев»⁴. Понимание жизни как *Тропы Судьбы* напрямую соотносится с понятием Дао «Пути». Важнейшим из связанных с ним представлений является принцип «недеяния», то есть ненарушения естественного порядка и невмешательства в природу вещей (подчинение естественному ходу событий)⁵. Вряд ли приемлемо оно для лирического субъекта Ачаира:

Мне легче умереть, чем жить слепым во мраке,
идя на поводу слепых поводырей.
Окованных дверей я осязаю знаки;
мне говорят, что тут – заслоны алтарей.

(«Слепой», 1935. С. 76).

Свое понимание идеи *Тропы судьбы* и в целом *Пути*, синтезирующее две ментальные установки, харбинский поэт постарается развить в сборнике, который издаст только спустя двенадцать лет после своей книги «Первая». В 1937 г. после довольно долгого молчания Ачаир издает свой второй сборник «Лаконизмы», о котором упоминалось выше. По справедливым замечаниям харбиноведов, в его «пятикнижии» эта книга стоит «особняком»⁶. В малочисленных исследованиях, так или иначе касающихся твор-

¹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. М., 1991. С. 434.

² Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1999. С. 813.

³ Тань Аошуан. Ментальность срединного пути // Логический анализ языка: Языки этики. М., 2000. С. С. 46-54.

⁴ Ли Иннань. Образ Китая в русской поэзии Харбина... С. 278.

⁵ Тань Аошуан. Модель этического идеала конфуцианцев // Логический анализ языка... С. 96-107.

⁶ Глухих Д. Алексей Ачаир. Указ изд.; Таскина Е.П. Ачаир А. Указ. изд.

чества поэта, стихотворениям данного сборника практически не уделяется внимания, не входят они и в известные антологии лирики русского зарубежья. Что стало тому причиной?

Новая книга поэта включала 52 стихотворения так называемой сверхкраткой формы, каждое из которых представляло лаконичное выражение либо философского суждения, либо некоей *духовной* максимы. Даже по внешнему виду, — очевидно, по инициативе самого автора — книга представляла «четкий лаконизм»¹: формат карманного блокнота, на каждой странице которого было размещено по два стихотворения, тематически связанных. Стоит предположить, что эта тоненькая и компактная книжечка задумывалась автором как постоянный спутник приобретшего ее читателя.

Понятно, что даже в контексте отечественной традиции Ачаир не был новатором в малом жанре. У него были великие предшественники и учителя. Обращение поэтов к сверхкратким формам (в частности, к четверостишиям) непосредственно связывается с общим лаконизмом поэтического мышления и тяготением к афористичности. Яркий пример тому — стихи позднего Жуковского и Тютчева, эпиграммы Пушкина, четверостишия О. Мандельштама и т.д., ставшие топосами отечественного литературоцентристского сознания². По мнению М.Л. Гаспарова и С.И. Кормилова, тяга к сверхкраткой форме явилась исключительно следствием «стилистических тенденций поздней Ахматовой: во-первых, к дидактической сентенциозности, во-вторых, к зашифрованной недоговоренности»³.

Не те ли самые причины побудили обратиться к «лаконизмам» и харбинского поэта Алексея Ачаира? За двенадцать лет поэт преодолевает несколько ступеней человеческого самоопределения: не только женится на оперной певице, красавице Галли Добротворской, но и становится отцом; за его плечами — работа в ХСМЛ, создание «Чураевки» и ее драматический распад, отъезд большинства чураевцев в Шанхай. Ачаир весьма преуспевает в служебной карьере в должности секретаря ХСМЛ. Стихи же публикуются им в основном в «Рубеже» и «Молодой Чураевке», — правда, почти в каждом номере.

Для Ачаира тех лет в целом не характерен минимализм лирического жанра — средний стиховой объем стихотворений 7-9 строф. Многие из них впоследствии войдут в сборники «Тропы», «Полюнь и солнце», «Под золотым небом» — независимо от хронологии, а подчиняясь исключительно тематическому заданию. Лаконизмы же — за исключением трех стихотворений — до выхода в свет сборника не появлялись в периодике поодиночке. С.И. Кормилов подчеркивает, насколько важно оценивать подобные формы

¹ А-с. Ачаир А. Лаконизмы [рец.] // Рубеж. 1937.

² Кормилов С.И. Одиночные четверостишия Ахматовой // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика. М., 2001. С. 275-285; Федотов О.И. Катрены охватной рифмовки в стихотворениях О. Мандельштама 1908-1909 гг. // Там же. С. 285-300.

³ Кормилов С.И. Указ. соч. С. 282-283.

стихов в соотнесенности их со сборниками или циклами стихов: «В цикле стихотворение менее самостоятельно, но приобретает дополнительные значения. Четверостишия по-разному выглядят в циклах четверостиший и других циклах»¹. Соответственно, объединение столь большого количества стихотворений малого жанра в единый сборник свидетельствовало об особой художественной установке автора. Весьма показательно и то, что после выхода в свет «Лаконизмов» Ачаир не обращался уже более к сверхкратким формам вообще. Стало быть, все двенадцать лет лаконизмы копились подспудно, а само их появление можно рассматривать как художественный акт завершения определенного жизненного цикла.

О чем думал Ачаир все те годы, когда складывался его цикл? Вспомним, что в 1934 г. «Чураевка», выпестованная Ачаиром, окончательно распалась. По всей видимости, этот раскол стал нелегким для него испытанием. Ничего не известно нам и о подлинных отношениях в семье поэта в те годы. По осторожным замечаниям бывших чураевцев (например, В.А. Слободчикова), харбинская оперная прима Галли Добротворская была не совсем удачной партией своему супругу². Возможно, уже в середине 30-х в их отношениях назревает кризис. Е.П. Таскина, лично знавшая Ачаира в Харбине, также предполагает, что в 40-х гг. Алексей Алексеевич, по всей видимости, был не очень счастлив в семейной жизни³.

Не будучи документально подтвержденными, эти суждения останутся только на уровне догадок. Однако лучшими свидетелями переживаний поэта и его раздумий о жизни становятся произведения. *Жизнь и смерть, старость, старуха, старый ангел, морицины, воспоминанье, поздно, катафалк* – вот образы лирики тех лет, свидетельствующие о явном геронтологическом уклоне его художественной рефлексии. Именно глубокая печаль от осознания уходящей молодости и наступления безрадостной старости становится ведущим мотивом стихотворений той поры (1932-1937). Образы и мотивы, наполняющие его лирику в те годы, весьма симптоматичны:

Его глаза печальны и немые;
К губам его ты льнешь, ища забвенья...
Жизнь – это сон, в котором тесно мы
Соединяемся друг с другом –
на **мгновенье**.

(«Жизнь и смерть», 1932. С. 54,
жирный шрифт здесь и далее наш. – *Авт.*).

¹ Кормилов С.И. Одиночные четверостишия Ахматовой... С. 284.

² Слободчиков В.А. Интервью А.А. Забияко. Москва. Октябрь-ноябрь 2003 г. // Личный архив А.А. Забияко.

³ Таскина Е.П. Интервью А.А. Забияко. Москва. Октябрь-ноябрь 2003 г. // Личный архив А.А. Забияко.

И **поздно**... Как поздно! –
скатились года
шумящим потоком
земных половодий...

(«На народе», 1932. С. 63).

А лоб мой изрезан – **морщина к морщине!**
А руки покрыты корой и **годами**...

(«Цветок Купавы», 1935. С. 58).

Теперь ты сам – **воспоминанье** тех,
кого любил и кто тебя лелеял.
А жизнь твоя, от боевых утех, –
как твой лампас, рубинов гор алее.

(«Старый казак», 1937. С. 123).

Сварливая старуха: – Не перечь! –
стучит, озлобясь, **юности свободной**.

(«Симфония родины», 1937. С. 229).

И стало бесшумно и глухо,
как будто всю **жизнь проспала**
земля и проснулась – **старуха**...
А **юность ушла в зеркала**...

(«Розовый вальс», 1937. С. 67).

Когда на расфранченном **катафалке**
Поверх людей свершит **последний рейс**
Пустой **корабль** – поэта остов жалкий –
Вы бросите на **холмик** эдельвейс.

(«Любовь поэта», 1937. С. 92).

И дальше солнце рассказало молча,
что **старый ангел** из котомки вынул
немые тени и расставил строго
и рассадил, как **память о прошедшем**,
и что поэт устало улыбнулся.

(«Улыбка поэта», 1937. С. 230).

Не удивительно, что и в двух (из трех написанных) рассказах темы разочарованной старости становятся сюжетообразующими (новогодний

рассказ «Зеркальные коридоры»¹, «Последняя любовь»²). По всей видимости, переживания главных персонажей рассказов Ачаира напрямую отражают его тогдашние – далеко не радужные – настроения и разочарования. «Курьез конца двадцатого столетия», – так далеко не лестно, после подробнейшего перечисления своих болезней и томительных воспоминаний, определяет себя лирический герой стихотворения «Старость». Чем были вызваны столь навязчивые мрачные мысли?

В 1937 г. Ачаиру исполняется 41. Не случайно сорокалетие соотносится напрямую с феноменом под названием «кризис антропности»: «данный возраст, не часто декларируемый в качестве символического знака практического существования литературных персонажей, является едва ли не самым значимым в мифологии повседневности. Связан он с экзистенциальными аспектами самочувствия человека, с проблемой подведения еще не очень драматических итогов»³. Мысль о связи «кризиса креативности» с тягой художника к малому жанру представляется весьма убедительной. Например, чеховский отказ от некогда авторитетных, ставших инерционными философско-эстетических и религиозных решений, рожденных эпохой 60-х гг., положен был писателем в основу рассказов «короче воробьиного носа»⁴. Это наблюдение можно дополнить и размышлениями Адмони о творчестве Ахматовой. Обращение поэтессы к четверостишиям происходит также в критические для не 40-е гг. – именно тогда она начинает испытывать тягу к большей лаконичности лирического высказывания. Можно предположить, что, наряду с Жуковским, Тютчевым, Ахматовой и другими поэтами, Ачаир испытывает потребность изжить кризисные настроения, воплощая их в «собрании пестрых» лаконизмов.

Помимо индивидуальной знаковости возрастного самоопределения для поэта Ачаира, 1937 год имел для русской культуры общенациональное значение, став датой столетней годовщины со дня гибели Пушкина и связанным с ней рубежным временем духовного осознания. Ощущение «круговой замкнутости» русской культуры на имени Пушкина, которое отмечали многие русские эмигранты, обращение к этому имени как к последнему оплоту русской духовности не могло не коснуться маэстро Ачаира. С одной стороны, вполне вероятный «кризис витальности», с другой, – общеэмигрантский патриотический порыв «себя под Пушкиным чистить», подводить глобальные итоги своей миссии и открывать новые горизонты в уже обозначенных эмигрантских пределах. Поиск художественного решения приводит харбинского поэта Ачаира к любопытному эксперименту, далекому от прямых аллюзий и буквальных аналогий со всем вышесказанным.

¹ Рубеж. 1937. № 1. С. 3.

² Рубеж. 1937. № 42. Об этом: Забияко А.А. Тропа судьбы Алексея Ачаира... С. 132-198.

³ Ястребов А.Л. Возрастное измерение человека: типология 40-летней антропности (исследование онтологии кризиса самоактуализации) // Религиоведение. 2003. № 3. С. 107-121.

⁴ Там же. С. 109-110.

Подобная концентрация сверхкратких форм, не характерная для отечественного культурного сознания и создающая особый поэтический мир, «включает» нашу память жанра о восточной поэзии *вообще*. При этом сказать что-то более конкретное о жанрово-национальной специфике стихотворений трудно. Это – не стилизованные *шю* и *ци* китайской классической поэзии, не более легко узнаваемые японские *танка* и *хойку*, как это было у тех же В. Перелешина, Н. Светлова, В. Марта, Вс. Иванова и др. Даже если мы сравним «Лаконизмы» с «Фарфоровым павильоном» Н. Гумилева, то в последнем «китайского» будет намного больше. А ведь эти стихи, по мнению О.И. Федотова, можно «только с очень большой натяжкой признать вольными переводами (скорее, это сильно авторизированные переводы переводов, через французское посредство»¹. Исследуя сборник как художественное целое, О. Федотов приходит к выводу о весьма важном *консолидирующем факторе* – строфике «со всеми сопутствующими ей жанровыми, стилистическими и лейтмотивными перекличками»², которая и придает главный экзотический колорит стихам.

Сравнение с «Фарфоровым павильоном» тем более уместно, что Ачаир был знаком с такого рода способом ориентализации – вспомним «Песню весны во дворце». Это ведь был и не перевод и не удачная стилизация, а как раз *двойной перевод*. В публикации «Рубежа» после основного названия: «Из китайской поэзии» было указано «С английского перевода поэта Генри Харт», а затем уже шло второе известное сегодня название.

Сказать что-либо подобное о лаконизмах нельзя. Из 52 стихотворений 46 представлены *четверостишиями* романского типа. Как считает детально исследовавший строфику О.И. Федотов, катрен заключает в себе оптимальную порцию стихотворного высказывания, так как он «имеет отчетливый ритм, легко обозрим и, следовательно, легко воспринимается и запоминается». Кроме того, «четверостишия обслуживают *практически все темы, жанры и стили* <...> они *всеядны, универсальны и поэтому стилистически нейтральны*» (курсив наш. – Авт.)³.

Если учесть, что Я5 – самый распространенный для этой эпохи размер, а перекрестная рифмовка – самая приемлемая для катрена модификация в целом, то «банальные четверостишия» «с их неумолимым и комфортным альтернансом рифмующихся созвучий»⁴ не случайно являются преобладающим жанрово-строфическим образованием в сборнике. Очевидно, что не поиск формальной изысканности лежал в основе художественной установки поэта. Живя в Маньчжурии, населенной маньчжурами,

¹ Федотов О.И. «Китайские стихи» Николая Гумилева (версификационная поэтика цикла) // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Вып.3. Благовещенск, 2002. С. 494-501.

² Там же.

³ Федотов О. И. Основы русского стихосложения: В 2 кн. Кн. 2. М., 2002. С. 127.

⁴ Там же. С. 128.

монголами, китайцами, японцами, корейцами, наш поэт, по всей видимости, как и многие его собратья по перу, испытывал интерес к восточному типу мышления вообще. Но интуитивно мы ощущаем доминирующее присутствие в «Лаконизмах» именно китайской культуры, спроецированной на русскую поэтическую традицию.

Лирика Китая, а затем и Японии, как известно, основана на конфуцианской и даосской философской традиции. Соприродная восточному сознанию, эта философия растворена в стихотворениях древних авторов. Вероятно, путь Ачаира к восточной лирике лежал через книжное постижение и художественную рефлексию идей китайской философии – содержания «Лунь Юй» Конфуция и «Дао-Дэ цзина»¹. Привычная для русской литературы поэтика малой формы стихотворения во взаимодействии с инокультурной философской и поэтической традицией родила неожиданный результат – «Лаконизмы».

Кажется, что в этом собрании кратких стихотворных изречений поэт словно стремится ускорить наступление старости, чтобы продлить время зрелости и мудрого существования. Основная часть «Лаконизмов» посвящена проблемам быстротечности времени и необходимости следовать тем ценностным аксиомам, которые позволят преумножить добродетель и человеколюбие, если воспользоваться лексикой Конфуция. Аналогии с китайской традицией помогают прояснить многие темные места в «Лаконизмах», принять умозрительный характер большинства лирических высказываний и оценить попытки развития Ачаиром нового жанра на этой синкретической основе.

Слишком настойчивое для русской лирики стремление к дидактической сентенциозности может быть объяснено тем, что Ачаир сознательно выбрал *жанровое мышление* как прием, стремясь в то же время быть интересным современному харбинскому читателю. Адаптируясь к инокультуре, он примеряет на себя костюм китайского мудреца. Именно в 40 лет китайские чиновники начинали не только *помышлять* о душевной старости, но и сочинять стихи: «Поэт объявлял себя старцем в сорок лет, когда далеко еще ему было и до бессилия старости, и до смерти. Поэтическая старость человека, полного сил, находящегося в расцвете, позволяла поэту говорить и о собственном своем приближении к смерти и о тяготах одряхлевшей плоти без трагизма сопричастности. Жалобы эти были эстетизированы, а на их фоне шли размышления о сути жизни и предназначении человека»².

¹ Переломов Л.С. Конфуций: «Лунь Юй». М., 1998; Мартынов А.А. Конфуцианство. «Лунь юй». СПб., 2001; Малявин В.В. Китайская цивилизация. М., 2001; Тань Аошуан. Модель этического идеала конфуцианцев. Указ. изд.; Тань Аошуан. Ментальность срединного пути. Указ. изд.; Тань Аошуан. О модели времени в китайской языковой картине мира // Логический анализ языка. Указ. изд.

² Эйдлин Л. Китайская классическая поэзия // Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М., 1977. С. 193.

Насколько эстетизированы были жалобы-лаконизмы Ачаира? По представлениям древней китайской критики, поэзия выражает моральные качества поэта. Духовные максимы, воплощенные в лаконизмах Ачаира, были весьма органичны для его внутреннего мира – в этом мы уже могли убедиться. Но ведь все дело в том, что и ощущение наступающей старости было реальным переживанием для поэта. Годы военных походов, многочисленные ранения весьма скоро превратили Ачаира из золотоволосого поэта-музыканта в дряхлеющего человека: во время Ледяного похода он был ранен в позвоночник, перенес сильную контузию, от которой никогда по-настоящему не оправился, страдал невероятными головными болями и тиком. «Мне случалось видеть его во время таких приступов на эстраде; лицо у него напрягалось, и пальцы начинали дергаться. Но он никогда не уходил, не дочитав стихотворения, лишь отказывался бисировать, сколько бы ни вызывали», – вспоминала Ю. Крузенштерн-Петерец¹. Один за другим покидали Ачаира и израненные друзья-однополчане.

Жанровая природа малых стихов, объединенных в художественное целое, продиктует своеобычное развитие переживаний одинокой стареющей души. В «Лаконизмах» поэтически преломилась сложившаяся к сорока годам система моральных ценностей Ачаира – поэта, воина, Учителя, мужа, отца, пропущенная сквозь сито богатого личного опыта и помноженная на поэтическую ситуацию отшельничества. Отшельничество для китайского поэта было не просто художественной условностью. Щемящие интонации лирики сорокалетних отшельников усугубляло следующее обстоятельство: чиновник был вынужден служить в чужой (неприменно чужой) стороне, вдали от родины, родных, друзей – отсюда тоска по родной природе, по родине. Такой род тоски – своеобразной внутренней эмиграции – весьма соотносим с эмигрантской тоской Ачаира... В лаконизмах тема эмиграции скрыта под условным мотивом одиночества, но от этого тоскливые интонации сборника не становятся менее трогательными.

В древнем китайском государстве занятие стихами было знакомо каждому чиновнику, но, естественно, поэтом становился не каждый. В этом смысле Ачаир представлял как раз уникальный тип «чиновника от культуры», который органично сочетал дар хорошего организатора и тонкого лирика, способного отрешиться от будничной суеты и бумажной рутины. В китайской культуре тема отшельничества воплощается не только в даосском уходе от жизненной суеты, но и в умении чиновника отрешиться внутренне от карьеризма и стяжательства, царящих вокруг. «Снится мне, что жизнь иною стала», – признается, например, Ду Фу в стихотворении «Мне снится днем...»². Вот каким виделся чиновник-стихотворец Ачаир

¹ Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1998. № 5. С. 43.

² Цит. по: Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. Указ. изд. С. 287.

своим современникам в те годы: «старший секретарь крупного учреждения, – проводит долгие дни за письменным столом, на котором не найти стихов: стихам отданы ночи. В жизни – проза, однообразие, – "ни сказок, ни фей". Но в творчестве эта же самая жизнь горит, как радуга»¹.

В лирике название не просто обозначает тему стихотворения, но и содержит в себе «конденсат образа», определяет развитие образа, его оформление, радиус его действия и правила прочтения»². В китайской лирике (например, танской), названия уже сами по себе – поэзия: «В ранние холода на реке», «Беседка в бамбуковой роще», «На башне Желтого аиста», «Ночной крик ворона», «Лунной ночью с лодки смотрю на храм», «В опьянении перед красной листвой». Заглавия этих восточных миниатюр вмещают целый мир поэтических чувств, тонких наблюдений и переживаний. При чтении «Лаконизмов» зачастую кажется, что название выбрано произвольно и связано с идеей стихотворения весьма слабо: («Девушка», «Весна», «Ревность» и т.д.):

Весна
– Здравствуй!.. (Проходя, не глянув).
На щеке — прикосновенье губ...
Есть цветы, что беззащитно вянут,
если тот, кто трогает их, груб (С. 10)³.

В сборнике «Лаконизмы» однословность и слабая мотивированность названий, в первую очередь, является жанрообразующим признаком, выражающим установку на *иероглифичность* как принцип китайской словесности⁴. Иероглифический принцип толкования китайской поэзии может быть соотнесен с авторской концепцией Ачаира – загадочным эпиграфом к сборнику, краткостью и криптограмматичностью многих названий и смысла многих стихотворений. Ачаир словно пытается проникнуть в дискретный мир «иероглифического» мышления, сшивая между собой смыслы, не связанные между собой линейной связью, как то присуще европейскому типу сознания, но подобные между собой циклы или «витки»⁵ движения. Например:

¹ Сентянина Е. Харбинские писатели и поэты... С. 5.

² Степанов Г.В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста // Известия АН СССР. Серия Лит. и яз. 1980. С. 195-204.

³ Цит. по: Ачаир А. Лаконизмы: Стихи. Харбин, 1937. Далее цит. по этому изданию.

⁴ «Понятие, объемлемое иероглифом, "многолико" и многословно, и, таким образом, китайское стихотворение, конечно, больше подчинено фантазии читателя, чем стихотворение, записанное фонетической азбукой. Переводчик – тоже читатель, и он выбирает одно из ряда доступных ему читательских толкований и предлагает его своему читателю» // Эйдлиг Л. Китайская классическая поэзия. Указ. изд. С. 196.

⁵ Любопытные наблюдения о различии европейского и восточного типов сознания в книге: Девятов А. Красный дракон. Россия и Китай в XXI веке. М., 2002. С. 44-47.

Девушка

– Жизнь – это приз, это первенство, гонка;
жизнь побеждают, беря, были бы щеки алей...
Девушка хитрость подметила тонко:
– Если нет счастья *отдать* – стоит ли
жить на земле? (С. 9).

Следуя простой логике, стихотворение можно было назвать, к примеру, «Жертвенность», «Смысл жизни», наконец, «Жизнь». Почему «Девушка»? Во-первых, именно девушка излагает тот взгляд на жизненные принципы, которые близки автору. Во-вторых, именно девушка как мифологизированный образ чистоты и надмирности существования наиболее убедительна и трогательна в изречении подобных истин. В-третьих, с архетипом девушки, девы связаны мифы о чудесном рождении божеств и культурных героев (кстати, и рождении Лао-Цзы)¹. И, конечно же, образ девушки – вечный источник поэтических размышлений о любви. Для романтика Ачаира этот образ – один из самых притягательных, достаточно только посмотреть на названия: «Портрет девушки» (1930), «Девушка-юнга», «Любовь девушки», «Девушка из Коломны», «Раз услышала девушка стихи...» (1941). Помимо заявленных в самих названиях образов, *девушки* в лирике Ачаира предстают в самых разных образах – *царевны, кельнерши, наборщицы, провинциальной барышни, спутницы поэта, танцовщицы, учительницы, возлюбленной*; в самых разных жанровых формах выражения – воспоминаниях, обращениях, ролевых диалогах, лирических раздумьях.

В лаконизме Девушка – не объект лирических фантазий и откровений, а идеологический концепт, противостоящий эгоцентрическому «брать» ее оппонента, видимо, мужского пола. Графически выделенное самим Ачаиром слово *отдать* подчеркивает это чистое стремление отдать себя ради любви – именно в этом видится поэту смысл человеческой жизни. Не случайно сборник открывался стихотворением «Плата», в лапидарной форме выражающим кредо поэта – как «всю жизнь прожить»:

Всю жизнь прожить и – выиграв игру! –
взять незаметное и самое простое...
Мы отдаем, что мы имеем, друг,
а платим столько, сколько это стоит (С. 7).

Концепт «отдать» станет сквозным мотивом в сборнике. При этом он выражает не только моральную установку самого лирического субъекта, но и импонирующих ему собеседников. Архитектоника лаконизма воплощает типичную морализаторскую установку всех остальных стихотворений

¹ Бидерманн Г. Дева // Энциклопедия символов... С. 67.

сборника. Лаконизмы написаны в форме диалога (явного или внутреннего) – не только в соответствии с логикой конфуцианских максим, но и как свидетельство раздвоенности самого лирического субъекта, ищущего истину. Структура стихотворения представляет, как правило, смысловой двучлен типа «вопрос – ответ» либо «тезис – антитезис», в столкновении двух точек зрения и воплощается смысл суждения.

В разных стихотворениях Ачаира оппонентами являются воображаемый учитель и ученик («Плата», «Дом», «Атеизм»), девушка и юноша («Девушка»), карандаш и пишущий («Карандаш»), рукопись и поэт («Рукопись») и т.д. Иногда диалогизм рождается структурным параллелизмом двустий, внешне не связанных по смыслу («Иногда», «Пустой конверт», «Ромео и Юлия»):

Пустой конверт
На конверте сломана печать.
Он разорван, одинок и пуст...
Если любишь – то умей прощать
лживый смех раз изменивших уст (С. 11).

Нравственность в ее конфуцианском или даосском понимании редко давалась в обнаженном виде. У Ачаира такой завуалированности этических деклараций служит параллелизм природных // человеческих состояний, общих законов существования:

Иногда
Иногда голубая волна
утром плещет тревогой заката.
Иногда покоренное: – На! –
меньше любит, чем любит: – Не надо! (С.10).

В целом на долю любви и связанных с нею ощущений, переживаний, сопровождающих ее препятствий – верности, ревности, страсти, смущения, светских приличий – выпадает немалая часть лаконизмов, но любовное чувство выражено в них специфически. Судя по публикациям в «Рубеже» и «Молодой Чураевке», в лирике Ачаира того периода большое внимание уделяется любовным переживаниям, герой его стихотворений открыт для выражения своего чувства и не скупится на восклицания, восторги и поэтические эвфемизмы («Душа звезды», 1933; «Муза», 1938). «Лаконизмы», напротив, удивляют сдержанностью и целомудренностью в воплощении любовной темы. Эротические мотивы вообще не характерны для этого сборника, любовь здесь – не наслаждение страстью, не «бурь порыв мятежный». Но это чувство лишено и трагической безысходности. Идеал любви, по Ачаиру, в первую очередь, – в самопожертвовании:

Любовь

Как ты ласкала, женщина, того,
кто взял любовь и не дал ничего?!
Ручей бежит к реке с отвесной кручи,
а там и в море, а затем и в тучи... (С. 8).

Не случайно мудрые суждения о любви чаще излагаются женскими устами – именно женщине отведено природой сберегать семейный очаг, отделяя истинное от случайного во взаимоотношениях двоих. Глубина переживаний героини никогда не проявляется внешне, не нарушает правил приличия:

Поздно

Пришел нежданно поздний гость.
Ему – оставшиеся сласти
с приправой горечи, и злость,
и слезы по любви и страсти (С. 11).

Изыщным enjambments (сласти // с приправой горечи), а также паронимической переключкой обозначений реальных угощений и их эмоциональных «приправ» (*сласти – злость – слезы – страсти*) поэт создает психологически тонкую лирическую ситуацию. Истинный драматизм переживаний (разочарование, настоящее вслед за тщетным ожиданием) сокрыт за внешней *этикетностью* поведения. Такой лирический сценарий весьма близок восточному способу поэтического выражения. Лирический герой Ачаира и его возлюбленная предпочитают скрывать свои чувства под маской светскости («Светскость», «Вслух», «Встреча»).

Куртуазность внешних проявлений и подчеркнутая закрытость любовных переживаний вполне объяснимы логикой жанра, определяющей поэтику «Лаконизмов». В китайских образцах, на которые, возможно, опирался Ачаир, поэзия неотделима от чувства, но это чувство, поверенное разумом. Поэтому в этой лирике так мало стихов о любви, о юношеской мимолетной страсти: «Что касается любви мужчины к женщине, любви-страсти, то под давлением конфуцианских традиций она исчезает из китайской поэзии или, если звучит, то автор-мужчина придает ей завуалированную форму обращения верной жены к отсутствующему супругу: «В башне яшмовой, в свете луны я о Вас тоскую, мой друг» (Вэнь Тинъюнь), «Боясь потерять и тень, что всегда со мной, я всю эту ночь не буду гасить фонарь» (Бо Цзюйи)¹.

¹ Ли И. Танская поэзия // Литературная энциклопедия для школьников. М., 2005.

Верность в любви – основной идеал любовной китайской лирики. Именно *верность* как истинное мерило чувства, противостоящего сиюминутным соблазнам, воспевается и Ачаиром:

Верность

На устремленный жадно взгляд
ответить робостью смущенья.
И – посмотрев с мольбой назад –
постичь безумную тоску –
немой тени, лежащей молча...
И все ж ответить: – н е м о г у.

(С. 15, разрядка здесь и далее А. Ачаира).

Его лирический субъект предстает в образе умудренного мужа, снисходительно оценивающего бушующие юные страсти:

Любовь

Мой щит и меч — твой ясный взор.
Открытой радостью победы
пылает жертвенный костер.
Идем.. Чтоб вместе в нем — сгореть,
познав — грудь с грудью — наслажденье
в таинственном: п р е о д о л е т ь (С. 15).

Бросается в глаза, что шестистишия (скорее всего, сдвоенные трехстишия), расположенные на одной странице, представляют собой ритмико-семантические пары (Я4 АвАСдС) и находятся в диалогических отношениях. Мотив борьбы с соблазнами во имя «жертвенного костра» любви определяет семантическую и даже графическую изоморфность их финальных строк. Со времен романтической лирики в русской поэтической традиции «наслажденье» – неперенный атрибут любовного чувства – вмещает представление об эротических ласках, неотделимых от эмоциональных восторгов. В устах лирического субъекта лаконичного Ачаира *наслажденье* приобретает далеко не свойственный интимной лирике смысл.

К подобному повороту мысли читатель оказывается не готовым. Вплоть до финальной строки шестистишия лирическое высказывание развивается в полном соответствии со сценарием любовной лирики начала XIX в.: тут и «ясный взор», и «радость победы», и «жертвенный костер», и желание «вместе сгореть». Особенного пика накал чувств достигает в пятой строке: «познав — грудь с грудью — наслажденье», и тут enjambments преподносит нам эффектный сюрприз. Оказывается, выделенное межстиховой паузой и столь многообещающее «наслажденье» состоит... «в таин-

ственном: преодолеть». Отсутствие при переходном глаголе *преодолеть* поясняющего слова действительно делает его смысл «таинственным» и предполагает множество толкований (от «*преодолеть трудности, всевозможные несчастья*» до «*преодолеть соблазны*»). Однако весь предшествующий контекст, пронизанный смесью любовно-эротической фразеологии и боевых интонаций (*щит и меч, радость победы, грудь с грудью*), склоняет нас к мысли о том, что *преодолевать*, к сожалению, предполагается последнее.

Синтез гражданской и любовной лирики, разумеется, не был открытием Ачаира – в свое время новатором подобного слияния стал именно Пушкин в знаменитом послании «К Чаадаеву». Но если Пушкин повернул гражданскую лирику лицом к любовной, тем самым утверждая, «что любовь не противоречит свободе, а является как бы ее синонимом. Свобода включает счастье и расцвет, а не самоограничение личности»¹, то Ачаир совершает обратную метаморфозу. В устах его лирического субъекта именно самоограничение (*преодолеть!*) приобретает значение этического концепта. Духовным антропоцентристским ориентирам, завещанным русской классикой, он противопоставляет совершенно не свойственный ей – особенно в эпоху XX в. – учительный канон.

Соединение дружеской темы с интимной являет новые жанрово-стилистические тенденции в лирике Ачаира. Привнося жертвенное начало в интимную лирику, Ачаир соединил ее с лирикой дружбы, воспев духовное единение *однополчан*. В этой лирике опыт военных походов и пережитых потерь помогает осознать радость истинной любви и верности:

Посвящение

Мы кровью крещены под лязг войны
железной,
опалены огнем, оглушены пальбой, —
чтобы как вихрь, как свет прорвавшаяся
нежность
преобразила нас, готовых в новый бой.

Настоящий культ дружбы, воспетый в отечественной поэзии, зиждется на представлениях о «дружбе как братстве». Друг в русском этническом сознании – это больше, чем жена, а уж тем более, возлюбленная – соответственно, в идеале женщина должна стремиться к гармоничному совмещению этих ипостасей.

Ища в китайской лирике соответствия своим переживаниям, Ачаир переосмысляет само понимание любви между мужчиной и женщиной, не отделяя ее духовные основания от высокого понимания дружбы, – того, что

¹ Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 11.

дает смысл жизни. Поэтому в других лаконизмах Ачаира адресатом душевных интонаций, в отличие от древних образцов, становятся не только друзья, но и возлюбленная, а также – Муза, рукопись, карандаш.

С этими обращениями связана удачно реализованная в сборнике тема творчества или назначения поэзии. И хотя непосредственно ей уделено всего пять стихотворений, три из них по отдельности можно считать маленькими шедеврами Ачаира («Рукопись», «Карандаш», «Мена»). Они выражают авторские раздумья о разных гранях – высоких и житейских – поэтического существования, становятся его метапоэтическими декларациями:

Карандаш
Любимый карандаш, окончен твой
графит; –
покойников, увы, мы, смертные, не лечим.
А карандаш в ответ с улыбкой говорит:
– Не бойся за меня, в написанном
я вечен (С. 8).

Такой род метапоэтической беседы опять-таки восходит к Пушкину, открывшему сокровища слов на дне чернильницы:

Подруга думы праздной,
Чернильница моя,
Мой век разнообразный
Тобой украсил я.
(«К моей чернильнице»)¹.

У раннего Пушкина «благодарность лирического персонажа объединяет искренность признания служителя муз и иронический пафос свободного творца, независимо и решительно провозглашающего идею торжества поэзии надвременному бытию»². Но в отличие от пушкинского обращения к канцелярскому предмету, иронически сплетающего дружеское послание с любовной лирикой («Живи благополучно, / Наперсница моя»), стихотворный диалог ачаировского «Карандаша» более прямолинеен. Если первоначальное сравнение «любимого» карандаша с человеком (правда, уже покойником) лиризует ситуацию, то ответ карандаша носит притчевый характер. Не случайно карандаш говорит «с улыбкой»: «Не бойся за меня...» Может быть, карандаш-то и вечен в написанном, но вечен ли поэт в своих сочинениях?

¹ Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. М., 1981. С. 261.

² Ястребов А.Л. Философские мотивы в лирике Пушкина // Мурзак И.И., Ястребов А.Л. Динамика сюжетов в русской литературе XIX века. М., 1996. С. 31.

Китайским образцам, несмотря на всю высоту их духовных прозрений, – по-конфуциански утилитарным, подобные признания вполне органичны:

Если бы литература мне помогла хоть немного:
Освободила от службы – вечной погони за хлебом.
(Ду Фу. «Записал свои мысли во
время путешествия ночью»)¹.

Ачаировское вдохновение – это не просто озаренье, а ежедневный труд, которому всемерно споспешествует Муза:

Помощь
Как не любить?! Приходишь ввечеру,
становишься, невидимая, сзади...
И знаю я, что вновь возьмусь за труд,
хоть так ужасно утомился за день (С. 27).

Надо сказать, что такое отношение к литературному труду имело в лирике Ачаира последовательное развитие. Не случайно в парижской рецензии на стихи Ачаира, где отмечались «определенная грамотность, иногда формальные искания, иногда подлинное поэтическое волнение, не искаженное грубыми ошибками стихосложения», тем не менее, писалось: «При чтении все время нельзя отделаться от досадливой двойственности – стихи были бы совсем хороши, если бы... <...> Ачаир, человек безусловно одаренный, хоть на время забыл о том, что он "поэт" и что "кто-то ему ласково приказывает":

Пиши!
И я пишу про быль и небыль
Сомнамбулической души»².

Парижский критик предъявлял своему восточному коллеге совершенно справедливые претензии. Действительно, несмотря на искренние интонации, тонкую ритмическую игру, сам пафос «Бессонницы» (1936) кажется немного надуманным («Я снова – тот, / Я, мертвый – ожил...»). Но несомненная связь этого (подчеркнем, далеко не слабого) раскритикованного стихотворения и лаконичной «Помощи» может многое объяснить. Возможно, что нарочитое преувеличение Ачаиром трудового энтузиазма, упорно навязываемого Музой-Бессонницей («Пиши!» – «вновь возьмусь за труд, / хоть так ужасно утомился за день») связано с проекцией его кон-

¹ Цит. по: Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии... С. 286.

² Осокин С. (В. Андреев). Н. Тuroверов «Стихи» <...>. Указ. изд. С. 199.

цепции творчества как *каждодневного труда* на восточную традицию. Согласно ей слово («вэнь») для поэта – это «...лучшее слово, сообщающее нас с идеей абсолютной правды» (В.М. Алексеев). Действительно, в этом смысле творчество для Ачаира-отшельника можно уподобить индивидуальному проявлению Дао Пути, форме пребывания Дао в отдельном человеке, показывающей нравственное совершенство личности, следующей Дао и достигшей абсолютной гармонии с окружающим миром¹.

С таким пониманием жизнетворчества связаны и усиливающиеся к концу сборника мотивы бренности человеческой жизни и вечности бытия. «Вечность», «Ночью», «Тропы», два одноименных стихотворения «Жизнь», «Здесь и там», «Суд», «Вчера», «Сегодня» – сами названия последних 16 стихотворений подчеркивают их экзистенциальную подоплеку. В них последовательно развивается и внутренняя полемика с идеями восточной философии:

Вечность
Рождение... смерть... вновь воплощение...
Стоп!
Зачем валить все элементы в груды?
Ставь пограничный столб:
«Здесь – был, а там – я буду» (С. 13).

Пространственная оппозиция «здесь // там» приобретает темпоральный характер «прошлое // будущее», при этом лирический субъект словно «повисает» в безвременье, не имея настоящего. Подобная ситуация вполне логична с точки зрения сосуществования двух временных моделей в китайской языковой картине мира – «исторической» и «культурной». В исторической модели «человек является пассивным элементом. Будущее приходит к нему, минуя "сейчас" и уходит в прошлое»². В «антропоцентрической» модели «идея времени "очеловечена" сменой поколений и их преемственностью»³.

Тропы
Как обольстительны бывают дали!
Мы к ним спешим; мы радостны в пути...
Но вдруг – обрыв... Куда теперь идти?
Мы верных троп, увы, не наблюдали (С. 19).

¹ Дао является одной из основополагающих категорий китайской культуры вообще, она вбирает в свои значения как конфуцианские, так и даосские представления / Рифтин Б. Литература Древнего Китая // Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973. С. 251-260.

² Тань Аошуан. О модели времени в китайской языковой картине мира... С. 102.

³ Там же. С. 104.

Лаконизм «Тропы» с его полемическим осмыслением *недеяния* мог бы стать прекрасным эпиграфом к одноименному сборнику Ачаира, вышедшему через два года после «Лаконизмов», в 1939 г., и реализующему самые разнообразные мотивы жизненных *троп* в их соотнесенности с этическими идеалами (любовью к людям, верностью, жертвенностью, гуманностью). Насколько эти идеалы соотносимы с китайской культурной моделью и был ли на нее ориентирован четвертый сборник – отдельный разговор, важно, что категории этики Ачаира в пределах «Лаконизмов» явно перекликаются с конфуцианскими и отчасти с даосскими максимами.

Создается впечатление, что лирический субъект Ачаира либо весьма одинок в этом мире, либо сознательно стремится к уединению. Основным настроением данных стихотворений становится *грусть*: «Ты *загрустил*, мой друг...», «Мы с *грустью* говорим...», «казнить *тоской*», «как глубока *печаль*, какая *грусть* луны...», «иначе б мы с тобой не *тосковали*...». Пронизывающая короткие стихи печаль о смерти, печаль о жизни, боль за человека становится не только связующим звеном поэзии Ачаира и китайской поэзии, но и выражением личных драматических переживаний самого поэта. Как ни странно, заметить это удалось в 40-е годы только рижскому критику А. Перфильеву: «Сжатость его не искусственна, ритм четок, мысли углублены и заострены, и иные четверостишия говорят больше, чем целые поэмы. Строго говоря, это не стихи, а *афоризмы, стихотворные эпитафии на могилах чувств и переживаний*» (курсив наш. – Авт.)¹.

На самом деле – нет никаких возможностей и смысла искать в строках лаконизмов биографические аналогии. Возможно, «Лаконизмы» с их установкой на *жанровое мышление* стали спасением для переживающего сложные времена поэта Ачаира. Не случайно современник поэта писал про «Лаконизмы»: «такие книжечки стихов во времена Вольтера давали славным воинам на память, когда они шли в долгие походы и битвы»². Ачаир, переживая не лучшие времена, словно предчувствовал еще более тяжелые испытания, что выпадут на его долю через несколько лет и вооружился целой морально-философской системой, дающей ответы на все вопросы.

Насколько удалась Ачаиру попытка сопряжения национальной традиции и инокультурных концептов – не просто в качестве жанрового эксперимента, но и как индивидуальный художественный опыт? Поэзия, как известно, – это не просто рифмованные мысли. К сожалению, некоторые лаконизмы грешат как раз таки именно этим. С одной стороны, – гибкость, интонационная законченность и симметрия, присущие комбинации из четырех строк (О.И.Федотов), как нельзя лучше подошли Ачаиру для универсализации некоего духовного опыта в широком тематическом спектре «Ла-

¹ Перфильев А. «Лаконизмы» А. Ачаира... С. 29.

² А-с. «Лаконизмы» А. Ачаира. Указ. изд.

конизмов». С другой же – миниатюры, за редким исключением, мало удивляют трепетностью чувства и игрой смысла и формы. «Лаконизмы» более обращены к уму, нежели к чувству, тем более – изощренному и истонченному серебряным веком эстетическому чувству.

Ачаиру вообще была присуща назидательность, обусловленная, видимо, и особым складом личности (склонностью к опеке молодых), и мировоззренческими концептами (православным вероисповеданием, увлечением масонством), и родом деятельности (должностью старшего секретаря ХСМЛ). Как подмечал намного позднее В. Перелешин, «в его [Ачаира] менее удачных вещах преобладает нота назидательности, но мы оцениваем поэта не по его срывам, а по его способности иногда приблизиться к совершенству»¹. Вспомним, например, как тематический веер «Лаконизмов» проникновенно и полноценно реализуются в «крупной» лирической форме тех же лет – «Старости».

Но, несмотря на избыточность такого количества духовных максим, даже наиболее криптограмматичные «Лаконизмы» все-таки содержат изумительные строки, способные стать отдельными моностихами, дистихами – настолько они глубоки и поэтичны: «Мы любим тех, в ком мы отражены» («Олень»), «Нет жизни беспощадней и больней, / чем подражанье горестное ей» («Ромео и Юлия»), «Даже воры вытирают ноги / перед входом в свой унылый дом» («Дом»), «Верно: нищие просят: / Дай!.. Верно: те, кто дают – богаты» («Нищие»), «На склоне лет оставшиеся ночи / казнить тоской за молодость пора» («Суд»). Лаконизмы не просто сублимировали кризисные переживания Ачаира, но и стали творческой лабораторией образов, тем, рефренов будущих его стихотворений.

«Незамеченный сборник» Ачаира стал попыткой русского поэта не просто примерить на себя восточные одежды, но и войти в диалог с загадочной китайской культурой. Через сто лет после заката «солнца русской поэзии», живя в русском Китае, среди маньчжурских степей, поэт Алексей Ачаир, как и его гениальный предшественник, вновь предпринимает попытку отыскать «гармоническое начало мира, упорядочивающее индивидуальное и национальное бытие» (А.Л. Ястребов). Его творческая мысль пытается следовать пушкинскому универсализму и стремится постигнуть абсолютный смысл человеческого космоса, сформулировать этические приоритеты, одинаково приемлемые для личности и общества, – в совершенно особых культурных условиях.

Нельзя не сказать о финале жизни поэта. Вместе со многими поэтами, писателями и простыми харбинцами Ачаир был арестован в 1945 г. по окончании специально организованного смершевцами литературного вечера. После долгих судебных дразг Ачаиру вынесли приговор – 7 лет исправительно-трудовых работ. В результате он провел в Красноярском ИТЛ

¹ Перелешин В. Русские дальневосточные поэты ... С. 255-262.

МВД СССР все полные 10 лет. Репатриация в СССР расколола жизнь Ачаира надвое¹. С женой Галиной он расстался, по всей видимости, ещё в Харбине. Сын Ромил так и не нашёл себя в этой жизни, и несчастному отцу после десяти лет лагерей приходилось колесить по стране в поисках своего «блудного сына»². «Сколько надо было иметь силы и мужества, чтобы все это вынести. Ачаир не сломался, освободившись в год своего шестидесятилетия. Впоследствии он поселился в Байките Красноярского края»³, а затем в Новосибирске.

«В той звериной жизни было не до стихов», – с горечью писал он Лариссе Андерсен⁴. Лучшие годы, «звонящее время» – остались позади. Однако стихи все же создавались, хотя и мало печатались. В них Ачаир обращался к тому, что было его темами всегда – сибирская тайга, любовь, нежность:

Стихов о кленах я не признаю,
плакучих ив печаль мне не понятна.
Люблю Сибирь, люблю тайгу мою
и мхов – ковров причудливые пятна.

Дремучий мрак изломанных стропил
под кроной хвой – как под надежной крышей...
Я их люблю, я их всегда любил,
хоть иногда их голоса не слышал.

(«В тайге», 1956. С. 319).

Несмотря на жестокие удары судьбы, свой «певческий дар» Ачаир не растратил – его поздняя лирика говорит о развитии, принесшем утонченность и философскую глубину. В стихотворении «В тайге» образ сосны, которой он поэтически восхищается и которая становится основой «крепкого карбаса» (лодки – диал.) – сливается с образом подруги его последних лет:

...Под стать – моя: ей приходилось все
изведать. В детстве – нежной и влюбленной.

Затем в борьбе за право жить – упор,
задор, отвагу и бесстрашный вызов –
в ответ на силу, злу наперекор,
смолой кору нестарую унизав (С. 320).

¹ Подробнее об истории насильственного вывоза в 1945 г. в СССР Ачаира: Глухих Д. «В строках, набросанных небрежно...». Указ. изд.

² По сведениям В.А. Слободчикова.

³ Там же.

⁴ Андерсен Л. Самовар на Садовой // Одна на мосту... С.256.

Да, такая спутница появилась в его жизни – тоже бывшая харбинка, пианистка Валентина Васильевна Белоусова. С Ачаиром она познакомилась еще в Харбине, возможно, уже тогда они симпатизировали друг другу (Е.П. Таскина). Потом списались и встретились¹. Наверное, и эти проникнутые нежностью стихи также были обращены к ней:

Твоя голова у меня на ладонях,
и солнце в твоих волосах...
Мой взгляд прикоснулся и, падая, тонет
в открытых навстречу глазах.

И вижу – растаяли облачком быстрым
морщинки у милого рта,
и всюду цветов колыханье, как искры...
«Ты любишь, ты веришь мне...» – «Да»².

Умер поэт прямо на работе, на репетиции детского школьного хора...

В целом творчество Алексея Ачаира интересно сегодня не только в пределах одной поэтической судьбы, но в контексте харбинской литературы в целом – истории становления, формирования чуратовской школы, притяжения и отталкивания старшего и младшего поколений поэтов. В лирике и прозе Алексея Ачаира можно обнаружить не только отношение «старших» поэтов русского Харбина к «серебряному веку», но и личное восприятие писателем творчества своих ближайших собратьев: А. Несмелова, Н. Щеголева, Н. Петереца, А. Хейдока и др., понимание им «посланнической» судьбы русской эмиграции, отраженное в поэтической практике и организаторской деятельности³.

¹ Таскина Е.П. Интервью А.А. Забияко. Москва. Ноябрь 2003 г. // Личный архив А.А. Забияко.

² Цит. по: Глухих Д. «В строках, набросанных небрежно...». Указ. изд. С. 32.

³ Забияко А.А. Тропа судьбы Алексея Ачаира... С. 67-95.

Глава 4. «Сердце жаждет поединка...»: Арсений Несмелов (1889-1945)

Арсений Несмелов давно признан самым даровитым художником слова русского Харбина. Из-под его пера вышло не только пять лирических сборников (а еще около двухсот стихотворений остались разбросанными по периодическим изданиям), но и семнадцать поэм, а также более шести десятков рассказов и мемуары, составивших целый том прозы¹.

Художественный мир этого автора, совмещавшего в своем творчестве два способа дискурсивного выражения, безусловно, требует изучения в тесном единстве стихотворного и прозаического начал. Но для того, чтобы уловить основные скрепы его художественной концептосферы и стихопоэтики, в пределах данного исследования целесообразно определить некую «призму», фокусирующую все «межмировые линии» его вселенной. Таким произведением, на наш взгляд, стал поэтический сборник «Без России» (1931). Недаром он сразу же был замечен современной Несмелову критикой, при этом – критикой «европейского масштаба». В самом начале 30-х гг., после публикации книги, поэтическое творчество Несмелова стало объектом размышлений пражанина И. Голенищева-Кутузова и парижанина Ю. Терапиано.

«Среди русских писателей на Дальнем Востоке Арсений Несмелов нам кажется самым одаренным. Он интересен не только как опытный стихотворец, в нем нашла отражение одна из главных поэтических тем нашего времени... Его творчество совпало с возрождением эпического начала в русской литературе»², – писал в своей рецензии И.Н. Голенищев-Кутузов. Этот отзыв можно рассматривать как краткий конспект к исследованию лирики поэта. Критик выделил в ней эпическое начало, сделав эту черту краеугольным камнем аналитического подхода к несмеловскому творчеству.

Проекцией на весь сборник для Голенищева-Кутузова стало второе стихотворение – «Хорошо расплакаться стихами...». Оно дало повод одному из талантливейших филологов русского зарубежья поразмышлять о путях развития современной поэзии – как в метрополии, так и в зарубежье: «Возрождение эпоса совпало с сумерками лирики. Упадок лирической поэзии вызван не только оскудением творческих сил, но и всеми бедствиями, которые нас преследовали и преследуют. Война и революция иссушили ключи душевного мира, ожесточили сердца, сократили досуги. <...> Кажется иногда, что спасти лирику возможно лишь духовными си-

¹ Несмелов А. Собрание сочинений: В 2 т. Указ. изд. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

² Голенищев-Кутузов И.Н. Русская литература на Дальнем Востоке // Возрождение. 1932. Цит. по: Русский Харбин... С. 107.

лами (религией, мистическим опытом), ибо дух в наши дни ослабел, но окреп в борьбе с низшими материалистическими силами <...> Хотя мы не разделяем мнения Г. Адамовича, написавшего недавно, что стихи Несмелова "умелые, приятные, но выложенные до пустоты", нам понятна "установка" почтенного критика, ограждающего себя от современности мистическим кругом петербургских воспоминаний. И нам не чуждо подозрительное отношение к "эпическому строю" современной русской литературы. Эпина по своей сущности связана с общественно-социальным планом, с историческими событиями, следовательно, не чужда практической жизни, предъявляющей свои права на поэтическое творчество, незаинтересованное, автономное»¹.

Критик первым выделил строки, весьма важные для понимания художественной установки поэта в целом, то, что сегодня именуется *концептом*: «В последней книге Несмелова "Без России" мы находим строфы, где ярко выражено отталкивание современного поэта от "чистой" лирики:

Хорошо расплакаться стихами.
Муза тихим шагом подойдет.
Сядет. Приласкает. Пустьками
Все обиды ваши назовет.

Не умею. Только скалить зубы,
Только стискивать их сильней
Научил поэта *пафос грубый*
Революционных наших дней.

(курсив наш. – *Авт.*)»².

В следующей рецензии Голенищев-Кутузов вновь обратится к знаковой, по его мнению, формуле самого поэта: «Несмелов слишком беспокоен, лирика его мужественна, *пафос* поэта, эпический пафос, – *груб*» (курсив наш. – *Авт.*)³. То, что эта оценка в общих чертах соответствовала авторской интенции, подтверждает благодарное письмо к нему Несмелова. Он пишет: «Все-таки я благодарю вас: за радость, которую принесла ваша статья, и за то, что я понял после вашей статьи, что моя предметность, эпичность моих стихов, с чем я старался бороться, – все-таки не недостаток»⁴. Заметим: подразумевая эпичность, Несмелов конкретно говорит о *предметности*, в пространных же рассуждениях Голенищева-Кутузова под *эпичностью* понимается нечто большее: «есть немногие,

¹ Голенищев-Кутузов И.Н. Русская литература на Дальнем Востоке... С. 108.

² Там же.

³ Голенищев-Кутузов И.Н. Арсений Несмелов // Возрождение. 1932. Цит. по: Русский Харбин... С. 110.

⁴ Письмо А.И. Несмелова И.Н. Голенищеву-Кутузову от 30 июня 1932 г. Цит. по: Рубеж. 1995. № 2. С. 248.

достигнувшие края бездны. Они поняли, что дальше падать не нужно, что для личности и для коллектива возможен лишь один путь – путь духовного восстановления. Они выросли среди могил, они – питомцы беспризорных годин революции. Роковое наследие отцов ими не отвергнуто, но жертвенно принято. Действительность для них не унизительна, но трагична, в ее возвышенной горечи они ощущают начало катарсиса, очищения. Они готовы вольно соединить свою личную, неповторимую судьбу с духовным началом России, с архангелом, стоящим на страже у ее субботнего гроба.

К ним, кажется, принадлежит и Арсений Несмелов. Он еще не совсем свободен от "страшного мира". Он еще не верит до конца в возможность духовного возрождения. Недавнее прошлое – мировая и гражданская войны, первые годы изгнания – владеют его душевным миром. Но он уже чувствует, что дно достигнуто, что где-то рядом открывается путь восхождения. Несмелов – поэт взвихренной России, огненных лет, непосильных испытаний»¹.

Как и в книге стихов М. Колосовой, в названии сборника «Без России» явственно ощущается «эхо» цветаевской книги «После России» (1928)², и это не удивительно. Известно, что Несмелов высоко ценил не только лирику Цветаевой («Любимый поэт – Цветаева», – признавался в письме к П. Балакшину), но даже состоял с нею в переписке и ожидал критических замечаний³. Однако при всем этом искать прямые пути влияния цветаевской поэзии на звучание несмеловской было бы довольно неблагодарным занятием. В номинативной типологии сборников скорее можно увидеть переключку поэтов, пытающихся познать и осознать свое эмигрантское бытие, определить и концептуализировать свои взаимоотношения с предшествующей традицией и современной литературной ситуацией⁴.

В 1931 г. Несмелову исполнилось 42. Наступает этап творческой зрелости поэта, который парадоксально совпал и с уже упомянутым «кризисом среднего возраста», и с насущной потребностью в личной и поэтической самоактуализации. Не случайно в эти годы Несмелов опубликовал так много работ, посвященных раздумьям о тенденциях развития стиха, о

¹ Голенищев-Кутузов И.Н. Арсений Несмелов... С. 110.

² Цветаева М. После России: 1922-1925. Париж, 1928.

³ Переписка А.И. Несмелова с И.А. Якушевым (1929-1932) // Рубеж. 1995. № 2. С. 238-248.

⁴ Не случайно в 1934 г., при обсуждении названия эпохальной для русской эмиграции антологии «зарубежной поэзии», впоследствии именованной «Якорь», Г. Адамович напишет М. Кантору: «Какое название? Это довольно важно. <...> Хорошо бы "После России", если бы не Цветаева» (курсив наш. – Авт.) // Якорь: Антология зарубежной поэзии... С. 260. А В. Вейдле, составляя отзыв на эту антологию, в унисон с П. Пильским, назовет ее «памятником русской поэзии в самые тяжелые годы, какие ей когда-либо приходилось переживать, и русским поэтам, в какой-то безнадежной надежде слагающим стихи, – без России, для России» (курсив наш. – Авт.) // Якорь... С. 220.

собственной лирике и произведениях своих собратьев по перу («Вс. Иванов. «Сонеты», «О белом стихе (в порядке дискуссии)», «Динамитная лирика. О книге стихов М. Колосовой», «Творчество Ильи Сельвинского», «Марина Цветаева о Маяковском», «"Ее жертва" – Книга рассказов Я. Ловича», «О новой книге Льва Гроссе» и др.)¹. Кроме поэтической саморефлексии, публикация собственного сборника послужила поводом для своеобразного «выяснения отношений» «столицы» и «провинции», «западного» и «восточного» зарубежья в литературной критике.

М. Волин весьма лаконично определил направления, присущие несмеловскому творчеству: «военные стихи, гражданская поэзия и лирика»². Очевидно, под *лирикой* Волин подразумевал в первую очередь любовную тему. В этой книге стихов мы обнаруживаем несколько иные приоритеты: основные темы – Россия и ее судьба, воспоминания о минувших сражениях – были пропущены сквозь тему эмигрантской судьбы и старения, неотделимых от метапоэтических раздумий. *Любви* как таковой из 34 стихотворений уделено всего три. В сравнении с ранним творчеством в лирических раздумьях харбинского поэта любовная тема явно отходит на второй план³.

О том, как меняются аксиологические приоритеты Несмелова, можно судить на примере эволюции образа «разрубленные узлы». Как следует из переписки поэта с И. Якушевым, первоначально сборник, формирующийся в «голове» поэта вслед за «Кровавым отблеском», предполагал название «За разрубленные узлы»⁴. Образ «разрубленных узлов» появится у Несмелова в одноименном стихотворении, лирический субъект которого «заклинает» себя:

Лишь бы снова не попасть на привязь,
Лишь бы снова не попасть в козлы
Отпущенья... Лишь бы душу вывести
За разрубленные узлы!

(«За разрубленные узлы». С. 225).

Хотя очередная книга была названа по-другому, а стихотворение туда так и не вошло, образ «разрубленных узлов» в редуцированной форме появится уже в первом стихотворении сборника. Этот практически морской термин, обозначающий действия матросов во время шторма (В. Аге-

¹ Шаохуа Дяо. Литература русского зарубежья в Китае... С. 95.

² Волин М. Русские поэты в Китае... С. 337-357.

³ Агеносов В.В., Чен Л. Раннее творчество А. Несмелова // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Вып. 3. С. 501-506.

⁴ «Я готовлю здесь маленькую книжку стихов. Будет называться "За разрубленные узлы". Стихи бодро-волевые. К Рождеству издам» (Письмо А. Несмелова И. Якушеву от 14 августа 1930 г.) // Рубеж. 1995. № 2. С. 238-248.

носов), сигнализирует об окончательном *разрыве* лирического героя с *родиной*: «разрублена последняя тесьма»¹. После 7 лет жизни в Харбине, став маститым сочинителем и безвозвратно осознав себя изгнанником, Несмелов пытается определить свои духовные опоры на чужбине. Композиция книги представляется наиболее целостной по сравнению с другими сборниками. В художественной концепции Несмелова лирический субъект совмещает в себе образ добровольца, эмигранта и поэта, размышляющего о судьбе своего поколения и о своем творчестве – именно такое синкретическое единство становится способом лирической самоактуализации. Потому-то в сборнике так мало стихотворений о любви, но много – о родине, отношении к ней, к ее прошлому, отношении к собственному состоянию изгнанничества, к настроениям своего поколения, к литературе, наконец, стихов о *литературности* восприятия образа Родины.

Книга Несмелова начинается именно с такой одновременно изгнаннической и метапоэтической декларации:

Свою страну, страну судьбы лихой,
Я вспоминаю лишь литературно:
Какой-то *Райский* и какой-то *Хорь*:
Саводников кладбищенские урны²!

И *Вера* — восхитительный «Обрыв» —
Бескрылая, утратившая силу.
И, может быть, ребенком полюбив,
Еще я вспомню дьякона *Ахиллу*.

(«Свою страну, страну судьбы лихой...». С. 99,
курсив наш. – *Авт.*).

«Литературная» отстраненность воспоминаний о Родине выражается в нарочитом пренебрежении знаковыми для русской культуры персонажами. Это демонстративное ощущение «разрубания узлов» вперемежку с раздражением усиливается неопределенным прилагательным «какой-то», уничижительной отсылкой к толкованиям известного учебника И.Ф. Саводника, на котором было воспитано его поколение. Собирательному образу «Саводников *кладбищенские урны*» поэт противопоставляет «*Живую страну, // Россию наших дней*». В этой антитезе выявляется нежизнеспособность книжного наследия дореволюционных авторов, той «мудрости», которая в следующем сборнике будет обозначена как «*липкость книжной пыли, / без живого запаха флакон*» («Нищие духом»).

¹ Агеносов В.В. Литература русского зарубежья... С. 268. Этот образ вновь появится в последнем сборнике – «Белая флотилия» (1945).

² Саводник В.Ф. – автор дореволюционного учебника по истории литературы «Очерки по истории русской литературы XIX века» (1906).

Именно *литература* становится призмой, сквозь которую просвечивает и душевное состояние героя, и его отношение к прошлому, и его художественные ориентиры. Оттого сборник просто «перенаселен» интертекстуальными параллелями как с предшествующей, так и современной автору литературой. Это – и постоянные отсылки к произведениям русской классики с прямыми указаниями на авторитеты: Тургенева, Гончарова, Лескова («Свою страну...»), Толстого («В эти годы...»), и ритмические переключки с Лермонтовым, Буниным, Блоком, Маяковским, Есениным и др. Более сложные интертекстуальные связи проявляются через аллюзии на уровне лексики, цитации, прямые и опосредованные обращения-посвящения (поэзия Есенина, Вс. Иванова, Л. Ещина, В. Логинова), заимствование целых сюжетных сцен из прозы (И. Бабель, помноженный на Шекспира – «Я вспомнил Стоход...», Б. Пильняк – «Белый остров», Пушкин – «Две тени»).

Отказываясь от известной русской болезни – *литературности* как способа отношения к действительности, подменяющей порою само бытие, герой Несмелова при этом именно в отечественной словесности ищет опору для устройства себя на чужбине. Он тоскует не по прошлому России, а потому, что ему нет дороги в Россию «живую». Вместе с этим герой трагически осознает, что и там никому не нужен и никто его не ждет. Так с первого стихотворения обнажается экзистенциальное одиночество лирического героя:

Конечно, список может быть длинней,
Но суть не в нем: я думаю, робея:
В живой стране, в России наших дней,
Нет у меня родного, как в Бомбее!

(«Свою страну, страну судьбы лихой». С. 99,
курсив наш. – *Авт.*).

Это признание в равной степени относимо и к тому, что ожидает его на родине, и к тому, что становится его уделом в Харбине. «Он остро чувствовал свое духовное одиночество в провинциальном Харбине и иногда "срывался"», – вспоминал М. Волин¹.

¹ Волин М. Русские поэты в Китае... С. 345. Про одиночество, настигающее поэта в эти годы, пишет и Е. Витковский: «Будни эти были полны еще и одиночеством. Очередной брак его, с Анной Кушель, видимо, не только по вине поэта распался, друзья и ровесники исчезали один за другим — из Харбина, из Шанхая, из жизни. Много было и недругов... А Несмелов, вступивший в последнее десятилетие своей жизни, отлично знал, что как поэт он состоялся, а больше... больше ничего не будет» // Витковский Е. Формула бессмертия... С. 16.

Вслед за М. Волиным личное и творческое *одинокчество* можно определить как доминанту художественного мироощущения Несмелова. Оно становится той скрепой, на которой держится композиция стихотворений сборника, это трагическое ощущение пронизывает все его темы. Не случайно первое стихотворение написано в метрический и рифмический унисон с программным отрывком любимого поэтом Маяковского «Во весь голос!». Как известно, великий советский поэт, «агитатор, горлан, главарь», размышляя о времени и о себе, в трагические дни провозглашает вневременное значение собственной лирики: «Мой стих / трудом / громаду лет прорвет, / И явится / весомо, / грубо, / зримо...». В отличие от своего кумира Несмелов признается в том, что «печаль, и та едва живет...», «разрублена последняя тесьма, / Ее концы разъединили мили».

«Меня, знавшего поэта в течение многих лет, всегда поражала в этом сильном и гордом человеке, наряду с предельно "мужскими" стихами, его лирика», – признавался М. Волин¹. Именно такой – мужской и *мужественный* подход к жизни является определяющим в понимании творчества Арсения Несмелова в целом и сборника «Без России», в частности. Секрет пронзительности редких несмеловских стихов о любви в том, что, несмотря на малое их количество, они исполнены «женским» началом, пропущенным сквозь «маскулинный» взгляд лирического «Я».

В сборнике «Без России» это начало вмещает в себя образ женщины, возлюбленной, Музы. Начинается же галерея «женских образов» именно с понятия «родина», коррелирующего с «мужским» началом. В нем, в свою очередь, воплощается образ лирического героя – поэта, мыслителя, свидетеля эпохи, эмигранта. Неизбывная тоска по Родине и по духовному общению неотделима у поэта от тоски по личному счастью. Оттого все стихотворение, начинающее сборник, пронизывает ощущение *личной* – человеческой – *утраты*. «И от *страны, меня отвергшей*, вот – / Один пустой литературный облик» (курсив наш. – *Авт.*), – сетует поэт, употребляя при этом лексические средства, характерные более для описания *расставания с любимой женщиной*.

Именно оппозиция «мужское» // «женское» и определяет звучание второго – программного – стихотворения «Хорошо расплакаться стихами...». В нем поэт обозначает два способа художественного самовыражения, несовместимых между собой: умение «расплакаться стихами», которое ему чуждо, но привлекает внимание «девушек», и собственную привычку «только *скалить зубы*, // только стискивать их сильнее». Для той генерации поэтов, к которой относит себя герой Несмелова, подходит только второе, потому что за их плечами суровый опыт «революционных наших дней».

¹ Волин М. Русские поэты в Китае... С. 348.

Этим поэтам чуждо то, что Несмелов иронически определяет как «розовое», «синее» – «без всяких катастроф». «Розовое» и «синее» – субстантивированные прилагательные, в своей категориальной абстрактности воплощающие крайнюю степень «чистого лиризма». «Нежным страницам» девичьих альбомов, наполненных «розовым» и «синим» содержанием, противопоставлен «неостывший пепел наших строф». Колористика, ассоциативно связанная с есенинской и блоковской лирикой, не случайно становится обозначением того, что уместно в качестве альбомной лирики, но неприемлемо для самого поэта. Обращаясь к этим образам, Несмелов декларативно отказывается от «женственной» склонности поэтов символизировать цветообозначения, развеивая истинные переживания. Даже эта цветовая «ирония» «подтверждает» мужественность несмеловской лирики с точки зрения гендерного подхода¹.

Так уже в начале сборника определяются авторские художественные ориентиры. В основу своих «строф» Несмелов кладет «неостывший пепел» пережитых «катастроф». *Автобиографизм* как оригинальная черта художественного мира поэта был подмечен В.В. Агеносовым уже в раннем сборнике «Стихи»². Именно автобиографизм определяет подобный эпическому *центростремительный* способ организации сборника «Без России». Центром лирического сюжета становится оппозиция «Я» («Мы») // «Россия» («Я» // «страна, меня отвергшая»). Ее диалектика обуславливает семантическое единство других взаимосвязанных оппозиций («Россия наших дней» // страны «литературный облик», «пафос грубый» // умение «расплакаться стихами», молодость // старость, прошлое // настоящее, женщины // мужчины, народ // интеллигенция, старое поколение // молодняк и т.д.).

Взаимодействие лирических оппозиций определяется *пограничным состоянием* героя. Он глубоко одинок и ищет исхода своим кризисным настроениям. Он не только остался «без России», но и ощутил себя уже немолодым человеком, когда «ты вспоминаешь о сердце», постиг трагизм общей участи эмиграции: «мы умрем, а молодняк поделят – Франция, Америка, Китай». Потому с самого начала экзистенциальное самоощущение лирического героя семантически концептуализируется в мотиве *границы*, его разнообразных пространственных и временных коннотативах, обозначающих как границу реальную, так и пограничное состояние героя – *водораздел, берег, рубеж, сигнал прощания, неведомая суша, перегон, окопы, могилы, корма, изгородь, экран* и др. («Переходя границу», «Ручная волчиха», «Так уходит море...», «О России», «Изнеможение» и др.).

¹ Горошко Е.И. Особенности мужского и женского стиля письма // Гендерный фактор в языке и коммуникации. Иваново, 1999. С. 28-41.

² Агеносов В.В. Литература русского зарубежья... С. 265-280.

Мотив *перехода границы* кладет начало развитию лирического сюжета. В художественном мире Несмелова этот мотив является метажанровой основой – не случайно многие стихотворения сборника перекликаются с прозаическими произведениями, посвященными переходу границы и прощанию с Родиной («Ленка Рыжая», «Улыбка», написанными в эти же годы, и «Наш тигр», который, правда, появится гораздо позднее)¹. Мета-сюжет достигает кульминации в третьем стихотворении – «Переходя границу».

Именно это произведение дало повод Ю. Терапиано для литературной «проповеди» Несмелову: «Книга А. Несмелова называется "Без России". Она претендует выражать и, по мнению автора, – по-своему он искренен, выражает его личную и нашу общую трагедию. Но как Несмелов не чувствует, что подобное обращение – к Родине на вы, при его добром намерении, непростительно...»². Как видно, парижского критика покорили начальные строки стихотворения «Переходя границу»:

Пусть дней немало вместе пройдено,
Но вот не нужен я и чужд,
Ведь вы же женщина – о, Родина!
И, следовательно, к чему ж

Все то, что сердцем в злобе брошено,
Что высказано сгоряча:
Мы расстаемся по-хорошему,
Чтоб никогда не докучать

Друг другу больше...

(«Переходя границу». С. 100).

Драматизм ситуации рализуется не столько на лексическом (в самом стихотворении о самом переходе не сказано ни слова), сколько на ритмическом и графическом уровне, при помощи строфического переноса. По этому принципу построено все стихотворение, где каждый новый перенос – как очередной, мучительно дающийся шаг, удаляющий лирического героя от Родины, с которой у него такая же тесная связь, как с близкой и дорогой сердцу женщиной – от этого ритмические перебои становятся перебоями дыхания. Перенос, тесным образом связанный с *поэтикой границы* в целом, становится доминирующим ритмико-синтаксическим приемом в сборнике.

Вернемся к отзыву парижского «коллеги». Ю. Терапиано «отечески» советовал харбинскому поэту, будучи моложе его на три года:

¹ Забияко А.А., Лощилина Ю.М. Автобиографизм как метажанровая основа прозы Арсения Несмелова. Указ. изд.

² Терапиано Ю. Несмелов А. «Без России» // Числа. 1933. № 7-8. С. 276.

«А. Несмелову следовало бы серьезно поразмыслить о себе, отказаться от внутреннего благополучия <...> ему нужно потерять свою душу, чтобы обрести ее вновь и тогда, быть может, он сумеет поэтически возвратиться к своей теме»¹.

Этот отрицательный отзыв интересен как эвристическая провокация, побуждающая разобратся, что заставило довольно искушенного, тонкого критика и неплохого поэта столь курьезным образом оценить творчество своего дальневосточного коллеги. Прохладное отношение к харбинской лирике в целом было характерно для Терапиано. В частности, ему принадлежит суждение: «Уровень "дальневосточных" стихов при наличии людей одаренных в среднем ниже "пражского" или "берлинского". По мере удаления от центра русской жизни, поэтическая среда становится все более разреженной, несет в себе все меньше черт, характерных для современного поэтического сознания»². Очевидно, что поэзия Несмелова оценивалась Терапиано с позиций «географического снобизма в литературе», которым грешили многие парижские критики³.

«Нет, все-таки его манеры оставляют желать лучшего, человек не нашего круга», – такими словами, характеризующими прообраз Несмелова – поэта Нечаева в романе И. Хаиндравы «Отчий дом»⁴, – вполне можно было бы выразить отношение к реальному поэту парижского мэтра. Дело, конечно, было не в «грубости манер» поэта, обусловившей его «непростительное» обращение к родине. И хотя, судя по воспоминаниям современников и переписке, Несмелов не отличался романтической чувствительностью или особенной «куртуазностью», много позднее Ю. Крузенштерн-Петерец напишет: «...под маской циника Арсений Несмелов прятал в себе романтика: романтик в нем никогда не умирал»⁵.

Реакцию Ю. Терапиано на несмеловскую «смелость» косвенным образом объяснил уже Голенищев-Кутузов: «Упомянуть имя Арсения Несмелова в Париже как-то не принято. Во-первых, он провинциал (что доброго может быть из Харбина?); во-вторых, слишком независим. Эти два греха почитаются в "столице эмиграции" смертельными. К тому же некоторые парижские наши критики пришли недавно к заключению, что поэзия спит; поэтому пробудившийся слишком рано нарушает священный покой Спящей Красавицы...»⁶.

¹ Терапиано Ю. Несмелов А. «Без России». Указ. изд.

² Терапиано Ю. Перечитывая «Антологию» // Журнал Содружества. 1936. № 3. Цит. по: Якорь... С. 242.

³ «"Неписанная иерархия", как бывают неписанные конституции, – согласно каковой иерархии поэты – Иванов, Петров, Сидоров, живущие в Париже, считаются талантливее, чем живущие в Праге и Берлине; еще слабее белградские, харбинские, варшавские поэты, а уж совсем никчемные какие-нибудь там глубоко провинциальные авторы» (Бохан Д.Д. Географический снобизм в поэзии) // Искра. 1936. 23 февраля.

⁴ Хаиндрава И. Отчий дом // Харбин. Ветка русского дерева... С. 87.

⁵ Крузенштерн-Петерец Ю. Чураевский питомник... С. 61.

⁶ Голенищев-Кутузов И.Н. Арсений Несмелов... С. 109.

Корни приписывания Несмелову «фамильярности» по отношению к Родине кроются, по всей видимости, в следующем. Поэт дистанцировался от ставшего уже каноническим в русской культурной среде и всемерно усилившегося в эмиграции мифологизирования Русской земли – Святой Руси, Третьего Рима¹. Несмеловская Родина – не та Русь, что вызывает экзальтированный пиитический восторг («О, Русь моя! Жена моя!» – А. Блок). Несмелов предельно прям и конкретен в своих чувствах (от этого – не менее глубоких). Он вступает с Родиной в *равный диалог* как *мужчина – с женщиной*. Налицо семантический параллелизм мучительных переживаний человека, расстающегося с любимой женщиной (с которой вместе пережиты радости и горести), старающегося сохранить собственное достоинство и уважающего выбор своей возлюбленной, и человека, навсегда прощающегося с Родиной. Этот прием делает стихотворение не только одним из пронзительнейших в сборнике, но и в лирике Несмелова в целом, и – шире – в эмигрантской лирике:

...Все, что нажито
Оставлю вам, долги простив.
Вам – эти пастбища и пажити,
А мне – просторы и пути.

Да ваш язык. Не знаю лучшего
Для сквернословий и молитв,
Он, изумительный – от Тютчева
До Маяковского велик.

Как пишет Е. Витковский, «Несмелов и впрямь ничего другого с собой не взял – ну, разве что десяток экземпляров "Уступов"... Словом, ничего, кроме стихов»². Но дело не в этом – как настоящий мужчина уходит, оставляя все любимой женщине, а с собой забирая лишь свои чувства и воспоминания, то есть то, что не измеряется материальной меркой, так и герой несмеловской лирики производит своеобразный «раздел имущества», оставляя себе то, что может вместить его память, его поэтическое сознание. Прозаизированная «феминность» несмеловского понимания родины-женщины любопытным образом реконструируется из стихотворе-

¹ В русской этнической картине мира этот образ «облекался в женские, материнские черты: Русская земля в сознании древнерусского человека – мать, Русь-матушка... Родная земля наделялась качествами апотропея, ей приписывались охранительные и целительные свойства. Так, былинные русские богатыри в момент смертельной опасности припадают к земле, чтобы набраться силы. Русские, оправляясь на войну или чужбину, брали с собой частичку родной земли... Уже в первой пол. XI в. на Руси провозглашается идея христианской святости Русской земли» (Забияко А.П. Культ земли) // Религиоведение... С. 359.

² Витковский Е. Формула бессмертия... С. 15.

ния тех же лет «На много лет, увы, я старше Вас...» (оно же инвариативно связано и со стихотворением «За»), представляющее собой письмо-обращение к любимой женщине со словами прощания:

За поцелуй, за потемневший взгляд,
За то, что ты к груди прижалась,
Благодарю. Но страшен мне пожар,
Тобой зажженный, может быть, как шалость.

*Простимся же, простимся хорошо,
Не опустившись до уколов быта...
Я удаляюсь... В темный капюшон
Отчаянья – лицо мое укрыто...*

(Харбин, 1931. С. 235,
курсив наш. – *Авт.*).

Даже спустя уже семь лет событие, навсегда оторвавшее поэта от Родины, никак не оставляет его, становится точкой отсчета, с которой начинается новая жизнь – «Без России», поэтому «Переходя границу» сюжетно связано со стихотворением «На водоразделе». В нем воспроизводится один из эпизодов перехода границы поэтом и его товарищами и появляется иное осмысление Родины. В стихотворениях «Свою страну...» и «Переходя границу» неразрывную связь лирического героя и Родины подчеркивает *антропоморфизированный* – «феминизированный» – и при этом *демифологизированный* образ России, позволяющий герою представить свое изгнание в форме разрыва с любимой женщиной. В стихотворении «На водоразделе» этот образ приобретает *зооморфные*, теперь уже *ремифологизированные* черты:

Воет одинокая волчиха
На мерцанье нашего костра.
Милая, не сетуй, замолчи-ка:
Мы пробудем только до утра.

Лирический сюжет стихотворения строится по типу метаморфозы, соответствующей метаморфной природе лирического героя. В первом катрене воссоздается вполне реалистическая картина встречи измученных беглецов с одинокой волчихой (эта история соотносима с повествованием о переходе границы, изложенной, к примеру, в «Нашем тигре» и являющейся метажанровой основой несмеловской прозы)¹. Но постепенно волчьи черты «проступают» в самих героях – это объясняет тоскливый вой по ним волчицы:

¹ Забияко А.А., Лощилина Ю.М. Автобиографизм как метажанровая основа прозы Арсения Несмелова. Указ. изд.

Мы бежим, отбитые от стаи,
Горечь пьем из полного ковша,
И душа у нас совсем пустая,
Злая, беспощадная душа.

В последнем катрене, наоборот, волчиха обретает свое «истинное» лицо:

Тошно сердцу от звериных жалоб,
Неизбывен горечи родник...
Не волчиха, родина, пожалуй,
Плачет о детенышах своих.

Как известно, в мифологических представлениях славян отразилась индоевропейская семантика символов, связанных с образом волка. Весьма устойчивыми среди них являлись сюжеты о превращении человека в волка, выступающего при этом либо *в роли жертвы* (изгоя, преследуемого) либо *хищника* (убийцы, преследователя). *Стая* в этом комплексе воззрений ассоциируется с *воинской дружиной*¹. Но, в первую очередь, волк фигурирует в тесной связи с *нижним миром, миром мертвых*, этим порождается мотив *оборотничества*, весьма распространенный в фольклорной традиции и развитый в культуре XX в. Женская же ипостась волка вполне может быть соотнесена с образом *хтонической праматери*, которую приобретал во многих древних религиях индоевропейского круга культ Богини-матери² (вспомним волчицу, вскормившую Рэма и Ромула).

В несмеловской картине мира образ волка весьма многозначен. Не случайно с этим образом в художественном пространстве сборника связаны мотивы *одиначества, изгойничества, тоски, смерти*. Эти зловещие ассоциации обусловлены укорененными в мировой традиции представлениями – в первую очередь, эсхатологической семантикой образа волка как олицетворения диких, враждебных человеку сил³. Согласно общеиндоевропейской традиции волком-оборотнем становится *человек, совершивший тяжкое преступление*⁴. Именно оборотничество как кара за былые деяния характеризует природу несмеловского героя. Он и не идеализирует ни себя, ни своих товарищей-погодов, «отважных и беспутных, / Рожденных в восемнадцатом году». О себе и о них он скажет: «и душа у нас совсем пустая, / злая, беспощадная душа». Став эмигрантами, уподобляются они уже «ручной волчихе», для которой «все, что там и что вот тут, вблизи, – /

¹ Иванов В.В. Волк // Мифы народов мира. Т. 1. С. 242.

² Забияко А.П. Богини-Матери культ // Религиоведение... С. 120.

³ Бидерманн Г. Волк // Энциклопедия символов... С. 45-47.

⁴ Иванов В.В. Указ. соч. С. 242.

Только сон лишь, а не настоящее» и которая, «как и мы, поэты, никогда / Не увидит мир, мечтой обещанный». Древняя символика связывает во-едино образ *стаи* и *воинской дружины*. Той же, звероморфной этиологии, – именование Несмеловым всего своего поколения «*волчьей костромской ратью*», а молодого поколения по аналогии с *волчатами* – *молодняком* в стихотворении «Пять рукопожатий»:

Мы – не то. Куда б не выгружала
Буря волчью костромскую рать,
Все же нас и Дурову, пожалуй,
В англичан не выдрессировать!
(«Пять рукопожатий». С. 107).

Таким образом, Родина в лирике Несмелова приобретает облик *волчихи* (*одинокая волчиха, ручная волчиха*), а ее изгнанники превращаются в *детенышей*, отбившихся от *стаи*, становятся *волчьей костромской ратью*.

Оборотнические потенции, заложенные в образе волка, делают этого зверя неистребимым, живучим, а потому – еще более страшным. Если бы Несмелов читал К.Г. Юнга или, как Г. Гессе, лично общался с австрийским психоаналитиком, то он узнал бы о том «диком бессознательном», что, согласно юнгианской теории, воплощает в себе образ волка как опасного стадного зверя. В аналитической психологии *волк* выступает указанием на угрозу со стороны несвязанных с сознанием сил, столь же «рассудительных», сколь и бескомпромиссных¹. Опираясь в своих поэтических интуициях на глубинное проникновение в славянскую мифологию и опыт общения с опасной стихией маньчжурской тайги, харбинский поэт, тем не менее, весьма точно уловил архетипические основания этого животного образа.

Вероятно, в волчьей породе поэту импонировали *стихийность, жажда жизни* в сочетании с *силой* и *способностью яростно любить и бороться*. Об этом он напишет в «рубежном» стихотворении:

Сильный зверь о любви рычал
Зубы скалившей сильной самке,
Нежным именем величал,
Брюхом полз, разрывая лямки.

Ощетинив хребтов горбы,
Мышц звенящий пружиня ластик,
В визге ярости и борьбы
Волчья страсть насыщалась страстью...
(«Любовь». С. 230).

¹ Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Указ. изд.

В рассказе «Le sourire» именно инстинктивная животная сила спасает «четырех мужчин, измученных блужданиями по тайге и исчерпавших все запасы мужества»: «запах женщины, который мы *почуяли*, как волк весной чует запах волчицы. Воля к жизни. Биология или чудо, в зависимости от взгляда» (курсив наш. – Авт.)¹. В повести «Ледяная гибель» художник Сомов сходит с ума, теряет человеческий облик («волчий взгляд его был жалок и затравлен»). Его полудемоническая спутница находится на грани безумия, однако именно зверская ненасытная страсть героев, настойчиво актуализируемая автором, и спасает героев от неминуемой смерти на остывающей земле. *Воля*, отмечаемая В. Агеносовым как концептуальный образ несмеловской лирики, имеет, как видно, довольно сложную природу².

Итак, мотив перехода границы (расставания с Родиной) бывшими бойцами-белогвардейцами напрямую связывается в стихотворении «На водоразделе» с мотивом изгойничества-умирания, а вой волчихи-оборотня обретает значение материнского плача по погубленным – не только физически, но и духовно – жизням русских изгнанников (не случайно в одном из стихотворений тех лет, не вошедших в сборник, «отпевать» одинокого охотника-эмигранта «ночью придет / волчья певучая стая / И заметет / К утру пороша густая»)³. В стихотворении «На водоразделе» в волчьих образах одновременно воплощаются черты и хищника, и жертвы, *мужественное и женственное*. Оборотническая природа лирического героя объясняет его «звериную» способность, о котором он заявил раньше.

В контексте стихотворения умение «скалить зубы» совсем не ассоциируется с грубо-просторечной идиомой, обозначающей улыбку, *насмешку*. «Пафос грубый» научил «детей восемнадцатого года» отметить сентиментальные чувства, приучил быть всегда настороже, от всего ждать опасности и терпеливо сносить трудности.

Оборотническая природа волчьего образа определяет все то страшное, что пробудила в русском человеке революция безотносительно к его политическим взглядам. Поэтому *волчья сила, волчья злость* характеризуют не только самого героя и его однополчан или соратников, яростно сопротивлявшихся большевикам. Их враг обладает не меньшей силой и злобой:

Горло сжимает – захват каков!

Истинно волчья стальная челюсть.

(«Агония». С. 117).

¹ Несмелов А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 442.

² Агеносов В.В. Литература русского зарубежья... С. 268.

³ Ветер разлук // Рубеж. 1929. № 2. Это стихотворение примечательно тем, что его вторая часть (всего их три) вошла в сборник «Без России» как самостоятельная – под названием «Тайфун».

Уважение к «большому врагу» – отличительная черта несмеловской оценки событий гражданской войны. Характеризуя феерическое ощущение «духа восемнадцатого года, мужественного, авантюрного, подлинно живого», присущее его поколению, он напишет в одном из писем к Л.Ю Хаиндровой: «Мы дрались с большим врагом и били его. Мы были молоды и верили в победу. Наши неудачи казались нам только случайностями»¹. Поэтому *граница, ее переход* становятся тем *водоразделом*, что не только навсегда разделит *детенышей* одной матери (родины-волчицы), но и установит предел их прошлой – человеческой – жизни.

В данном контексте мотив перехода границы стойко связан с архетипическим мотивом *переправы на тот свет*. В стихотворении «Прикосновения» сама ситуация пересечения границы воспроизводится по сценарию мифологического сюжета переправы через Стикс на лодке Харона:

Была похожа на тяжелый гроб
Большая лодка, и китаец греб,
И весла мерно погружались в воду...
И ночь висела, и была она
Беззвездная, безвыходно черна
И обещала дождь и непогоду (С. 105).

И хотя образ перевозчика-китайца, скорее всего, одна из реалий сложного пути Несмелова через границу², появление его в начальных строках стихотворения не снижает мифологической планки сюжета, а напротив, усиливает автобиографический символизм. Именно *китайцу* – «гребцу безмолвному» – суждено стать тем медиатором, что перевезет лирического героя в *иной мир*, где придется расстаться с «живой страной», молодостью, «миром, мечтой обещанным», в конечном счете – в *страну мертвых*:

И показалось мне, что не меня
В мерцании бессильного огня,
На берег, на неведомую сушу
Влечет гребец безмолвный, что уже
По этой шаткой водяной меже
Не человека он несет, а душу.

В сборнике этот мотив реализует пронизывающая стихотворения «водная» образность и символика переправы: «уже печаль, и та едва живет, / Отчалил в синь ее безмолвный облик», «На водоразделе», «Лица не

¹ Солодкая М.Б. «Бессмертна вещая созвучность»... С. 61.

² Несмелов А. О себе и о Владивостоке... С. 119.

подняв, проплыву. Не взгляну. Не отвечу», «Если и становится на якорь / Юность, так не прочны якоря», «Заревые запахи реки, / Над которой ало солнце пенится», «Так уходит море...», «Россия отошла, как пароход / От берега, от пристани отходит...», «Гребные гонки» и т.д.

В прозе (рассказ «На реке», автобиографическое повествование «Наш тигр») мотив *переправы по реке*, стойко увязанный с мифемой *переправы на тот свет*, транспонирован в сцену переправы через сунгарийский залив. Итак, в художественной картине мира Несмелова *переправа* метонимически символизирует *границу* в широком смысле. Начало развития образа положено *переправой* через Амурский залив (водную границу между Россией и нейтральной территорией тайги). Потом, наполняясь «смертельной» семантикой, этот образ связывается с *умиранием*, ассоциируемым с жизнью в эмиграции. А затем воспроизводится вновь и вновь в лирике и прозе, превращаясь в архисему, которую можно сравнить с набокковским «окном в русскую осень»¹: «Может быть, все это только чей-то сон? Нет ни Мокринского, ни Сазонова, ни реки Сунгари. Есть мрачный Стикс, есть две области – мертвых и живых. И есть угрюмый Харон, везущий в Аид души двух российских беженцев»².

Можно заметить, что определяющим для Несмелова становится не реальная граница, которая давно преодолена, а само лиминальное состояние человека *на грани, у предела*. Стихотворение той поры, в сборник не вошедшее, так и называется – «У предела». В нем звучит горькое признание поэта в том, что «я себе наскучил, как сожигатель / По каземату, скрытому в душе»:

Изгнание, безвыходность... Пустое!
Я мог бы жить еще года, века,
Как сорок лет, что жил самым собою,
Не зная ощущения тупика³.

Страшнее *границы реальной* героем ощущается *граница возрастная*. Достигнув определенного возрастного рубежа, лирический герой предчувствует близящийся жизненный финал, когда «пасть беззубую, пустую / Разинет старость с хворью на горбе». Эти симптомы ощущает он уже сейчас, не случайно каждое стихотворение сборника включает в себя образы и *мотивы увядания, старения, умирания*:

¹ О развитии этого метатропа в художественном мире В. Набокова: Забияко А.А. Синэстезия: метаморфозы художественной образности... С. 160-171.

² Несмелов А. За рекой // Собрание сочинений. Т. 2. С. 571.

³ Несмелов А. У предела // Рубеж. 1932. № 35.

В эти годы Толстой зарекался курить
И ушел от жены на диван в кабинете.
В эти годы нетрудно себя укротить,
Но заслуга ль они, укрощения эти!

Укротителем заперта рысь на замок,
Сорок страже годов – часовыми у дверцы.
Ты двенадцати раз подтянуться не смог
На трапедии. Ты вспоминаешь о сердце.

(«В эти годы Толстой зарекался курить...». С. 102).

Темная Немецкая. Унылый
Холм дворца и загудевший сад...
Полно, память, этот мальчик милый
Умер двадцать лет тому назад!

(«Женщины живут, как прежде, телом...». С. 103).

Все чаще и чаще встречаю умерших... О, нет,
Они не враждебны, душа не признается разве,
Что взором и вздохом готова отыскивать след
Вот здесь зазвеневшей, вот здесь оборвавшейся связи...

<...>

И вот – непрерывность. Связую звено со звеном,
Усилием воли сближаю отрезок с отрезком...
Под лампой зеленой, за этим зеленым столом,
Рассказы о смерти мне кажутся вымыслом детским!

(«Все чаще и чаще встречаю умерших... ». С. 103-104).

Я сегодня молодость оплакал,
Спутнику ночному говоря:
«Если и становится на якорь
Юность, так не прочны якоря».

(«Ночью». С. 104).

И когда вернется море вспять,
Отшагав положенные бури,
Унесет оно, взыграв, вскипя,
Только трупы, пахнувшие дурно.

(«Так уходит море, на песке...». С. 123).

Ощущение тупика связано у несмеловского героя не только с личными разочарованиями, но и с пониманием общего духовного упадка эмиграции, а также предчувствием исторического тупика, который грозит харбинской жизни – об этом стихотворения «Встреча первая», «Встреча вторая», «Леонид Ещин», «Так уходит море, на песке...».

Уважение к «сильному врагу» приводит к тому, что в отличие от парижских собратьев для Несмелова не существует резкой *границы* между теми, кто воевал и пережил страшные революционные годы, но оказался по разные стороны *границы*. В стихотворении «Встреча первая», представляющем собою жанровую сценку, рассказывается как раз о такой встрече бывших врагов, которые осознают свою теперешнюю общность:

Я превосходно вижу: ты скучаешь,
И скука, парень, общая у нас.

Пусть мы – враги, друг другу мы не чужды,
Как чужд обоим этот сонный быт.
И непонятно, право, почему ж ты
Несешь ярмо совсем иной судьбы?

Мы вспоминаем прошлое беззлобно.
Как музыку. Запело и ожгло...
Мы не равны, но все же мы подобны,
Как треугольники при равенстве углов.

Обоих нас качала непогода,
Обоих нас в ночи будил рожок...
Мы – дети восемнадцатого года,
Тридцатый год. Мы – прошлое, дружок!.. (С. 108).

Осознавая, что их славная боевая молодость – в прошлом, собеседники понимают, что их будущее, хоть и по-разному, одинаково безысходно:

Ты в чистку попадешь в Владивостоке,
Меня бесптичье съест за рубежом.

Склонил ресницы, как склоняют знамя,
В былых боях изодранный лоскут...
«Мне, право, жаль, что вы еще не с нами».
Не лгите: с кем? И... выпьем коньяку.

Внутренняя окказиональная рифма «*чистка // бесптичь*» уравнивает судьбы бывших врагов, потому что неизвестно, что хуже – гибель на родине или *отсутствие воздуха, полета* в эмиграции (скорее всего, именно это следует понимать под *бесптичьем*)¹.

Не случайно следующее стихотворение – «Встреча вторая» – составляет дилогию с этим стихотворением, и дело не в названии. Лирический герой встречается теперь со своим бывшим ротным, с которым были связаны самые романтические воспоминания о прошлых сражениях:

Василий Васильич Казанцев.
И огненно вспомнились мне –
Усищев протуберанцы,
Кожанка и кейс на ремне.

Ведь это же бесповоротно,
И образ тот, время, не тронь.
Василий Васильевич, ротный:
«За мной, перебежка – огонь!» (С. 109).

Портрет ротного воссоздается знаковыми для гражданской войны деталями: *усищи, кожанка и кейс на ремне*, причем эти атрибуты (если не знать, о каком лагере идет речь) словно «списаны» с собирательного образа бравого *красного командира*. У него не усы, а «*усищев протуберанцы*» – «космическая» деталь портрета вполне могла бы украшать одного из тех, кто «на горе всем буржуям» вознамерился «раздуть мировой пожар». Сравним с Э. Багрицким:

Вот и закачались мы
В прозелень травы, –
Я – военспецом,
Военкомом – вы...
Справа – курган,
Да слева – курган;
Справа – нога,
Да слева – нога;
Справа – наган,
Да слева – шашка,
Цейс посередке,
Сверху – фуражка...

(Э. Багрицкий «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым»)².

¹Лэй Чен. Творчество Арсения Несмелова. АКД. М., 2002.

²Багрицкий Э. Стихотворения и поэмы. М., 1987. С. 200.

Тем поразительнее метаморфоза, произошедшая с отчаянным во-
якой, который «под пулями *мешкал*», но превратился в «шевиотовый, си-
ний / наполненный скукой *мешок*». Кульминационным моментом «Встре-
чи второй» становятся отчаянные призывы лирического героя вспомнить
революционное прошлое. Иронический и одновременно грустный контекст
стихотворения создается благодаря параллелизму разностилевых конст-
рукций: наполненных высокой лексикой, риторическими восклицаниями
патетически звучащих строк, обращенных к революционному прошлому и
– сугубо прозаизированными, подчеркнутыми конструкциями «и вдруг...»
и вкраплениями несобственно-прямой речи строками, описывающими ме-
таморфозы ротного в оценочной форме:

*Нас дерзкие дни не скосили,
Забуду ли пули ожог!
И вдруг шевиотовый, синий,
Наполненный скукой мешок.*

*Грознейшей из всех революций
Мы пулей ответили: нет!
И вдруг этот куцый, кургузый,
Уже располневший субъект.*

*Года революции, где вы?
Кому ваш грядущий сигнал?
Вам в счетный, так это налево...
Он тоже меня не узнал!*

(С. 109-110, курсив здесь и далее наш. – Авт.).

Мы видим, что подобное превращение произошло и с самим героем,
вдруг понимающим: «он тоже меня не узнал!».

Сам постаревший, герой взывает к однополчанину:

*Смешно! Постарели и вымрем
В безлюдье осеннем, нагом...
Но все же, конторская мымра,
Сам Ленин был нашим врагом!*

Финальный катрен стихотворения строится по зеркальному принци-
пу с предыдущими – «контрреволюционная» сентенция становится «силь-
ным местом» текста. Из двух стихотворений, повествующих о встречах с
совершенно разными людьми – бывшим врагом и бывшим однополчани-
ном, – выясняется, что общий враг «детей восемнадцатого года» – *сонный
быт, бесптичье, безлюдье*. «Пограничное» настроение, объединяющее

«Встречи», вполне соотносимо с осознанием *деградации революции*, постигшим это поколение. Оно присуще и маршалу Свистуну из одноименного рассказа Несмелова, и героине рассказа А. Толстого «Гадюка». Не случайно Голенищев-Кутузов, определяя *эпичность* несмеловской лирики, сопоставлял ее с советской прозой: «Эпическая поэзия ожила в период военного коммунизма, в романах и повестях Бабеля, Леонова, Всеволода Иванова, Пильняка и в поэмах Волошина. Андрей Белый со свойственной ему прозорливостью писал несколько лет тому назад, что импульс нашего времени – эпический»¹.

Но в первую очередь несмеловская лирика напрямую перекликается с советской поэзией середины 20-х гг. Во-первых, стремлением лирического субъекта говорить от лица целого поколения, пережившего революционную бурю (коллективное «мы»); во-вторых, диктуемой этим стремлением стилевой манерой, характеризующейся лозунговыми интонациями; в-третьих, *эпичностью*, воплощаемой в *сюжетности* лирики и *балладности* (вспомним баллады Н. Тихонова и Э. Багрицкого).

Несмелова, как и его поэтов-«антагонистов», пронизывает понимание того, что *революционное время* иссякло. «Революция идет, / Она приближается, / Но, / Пора сознаться, / Накопляет уже обратный стаж», – резюмирует герой следующего за «Встречами» стихотворения («Р.В. 15»). Резкое неприятие «мещанских душ барахлишка», выражаемое при помощи акцентного стиха, сближает здесь лирику Несмелова с Маяковским.

Родина! Я уважаю революцию,
Как всякое через, над и за,
Но в вашем сердце уже не бьются,
Уже не вздрагивают ее глаза (С. 111).

Время гражданской войны становится легендарным и рассматривается сквозь призму послереволюционных будней. Это – повод для лирической рефлексии и у многих советских авторов. Отнюдь не энтузиазм является ведущей интонацией их поэтических раздумий. «Переход к освоению сегодняшних будней мог привести и приводил некоторых поэтов к разладу с действительностью: слишком резким был контраст между безудержными устремлениями поэзии в космические выси и столь остро встававшими теперь повседневными хозяйственными заботами. <...> Показательно уже изменение тональности: резкий переход от воспевания пафоса революции, от головокружительных предчувствий приближения эпохи всеобщего счастья к мотивам обреченности, растерянности, ощущению неизменности бытия, проносящейся мимо эпохи»².

¹ Голенищев-Кутузов И.Н. Русская литература на Дальнем Востоке... С. 107-108.

² Карпов А.С. Преодоление прошлого // Карпов А.С. Избранные труды: В 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 19.

Провожаю ее,
и не вижу ее,
Ни глаз ее,
ни кудрей.
Белая ли она,
смуглая ли,
или рыжая,
Или только череп у ней.
(М. Светлов «Не один, не два раза бессонницей...»)¹.

Так, практически в унисон с Несмеловым, напишет об уходящей эпохе М. Светлов, автор «Гренады». Произведения тех, кого «водила молодость в сабельный поход», а среди них было немало талантливых советских лириков, пронизывает в эти годы «глухое отчаяние, ощущение фатального бессилия человека» (А.С. Карпов).

И материмся, что живем без смысла.
Да разве нам поможет наша брань,
Когда над каждой головой повисла
И замутилась злая глухомань!²

«А мы давно морщинами изрыты. // Едва-едва соображает мысль», — напишет П. Орешин. Кризис поэтического мироощущения пронизывает лирику и Э. Багрицкого, С. Есенина, В. Маяковского, М. Светлова, Н. Тихонова и других авторов³. «Герой отказывается признавать торжество жизненной прозы, протестует против "оголтелой жратвы"»⁴, — слова, характеризующие лирику Э. Багрицкого, относимы и к лирике харбинского поэта. Лирического героя Арсения Несмелова также мучает «сознание пошлой поэзии», «чувство отчужденности от мира» (А.С. Карпов). Сравним:

Что же, бросим курить. Простокваша и йод.
Больше нечего ждать. Жизнь без радуг. Без премий.
И бессонницами свою лампу зажжет
Отраженная жизнь, мемуарное время.
(А. Несмелов «В эти годы
Толстой зарекался курить...». С. 103).

¹ Светлов М. Корни. М., 1925. С. 13-14.

² Орешин П. Откровенная лира: Стихи. М., 1928.

³ Карпов А.С. Избранные труды... Т. 1. С. 64-92.

⁴ Там же. С. 45.

Куда нам пойти? Наша доля горька!
Где ты запоешь?
Где я рифмой раскинусь?
Наш рокот, наш посвист
Распродан с лотка...
Как хочешь –
Распивочно или на вынос?

(Э. Багрицкий «Стихи о соловье и поэте». С. 198)¹.

Мы – каменноугольного дыма
Ключья, вырванные из трубы...

(А. Несмелов «Мы». С. 126).

Мы – ржавые листья
На ржавых дубах...
Чуть ветер,
Чуть север –
И мы облетаем.
Чей путь мы с тобою теперь устилаем?
Чьи ноги по ржавчине нашей пройдут?
Потопчут ли нас трубачи молодые?
Взойдут ли над нами созвездья чужие?

(Э. Багрицкий «От черного хлеба и верной жены...». С. 199).

«Конфликт высокой романтики и жизни» (А.С. Карпов), характеризующий послереволюционные откровения «советского классика» Э. Багрицкого, в 30-е гг. становится достоянием Несмелова. Разница только в годах. Поэты обращаются к жанру «стихотворного разговора». Стихотворения Несмелова и Багрицкого объединяет не только горечь от осознания уходящей боевой молодости и утраты былых надежд, но и стремление утвердить в драматических диалогах своих лирических героев вневременную значимость волевого импульса, движущего жизнь: *«Пусть покрыты плесенью / Наши костяки, / То, о чем мы думали, / Ведет штыки»* (Э. Багрицкий «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым») // *«Смешно! Постарели и вымрем / В безлюдьи осеннем, нагом. / И все же, конторская мымра, / Сам Ленин был нашим врагом!»* (А. Несмелов «Встреча вторая»). Таким образом, «пафос грубый», позволяющий соединить эпическое начало *«с драматическим действием, с трагедией»*², не только определяет откровения А. Несмелова, но и пронзительные стихотворения Э. Багрицкого (и, кстати, М. Светлова) середины 20-х гг.

¹ Багрицкий Э. Стихотворения и поэмы. М., 1987. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

² Голенищев-Кутузов И.Н. Русские писатели на Дальнем Востоке... С. 108.

К примеру, созданный Несмеловым острый эпически-ясный образ партизана, «белогвардейца», может быть, соратника поэта из стихотворения «Ловкий ты и хитрый ты...», очень точно рифмуется с собирательным образом однополчанина героя Багрицкого из поэмы «Смерть пионерки». И в том, и в другом случае пережитые события осознаются уже как «мемуарное время, отсюда – тяга к *балладности*, которая, по верному замечанию исследователей, превращается в эти годы в «осознанную черту стиля» Несмелова:

Ловкий ты и хитрый ты,
Остроглазый черт.
Архалук твой вытертый
О коня истерт.

<...>

По дорогам гибели
Мы гуляли, друг!

Раскаленный добела
Отзвенел песок.
Видно, время пробило
Раздробить висок.

(А. Несмелов «Ловкий ты и хитрый ты...». С. 114).

Нас водила молодость
В сабельный поход,
Нас бросала молодость
На кронштадский лед.

Боевые лошади
Уносили нас,
На широкой площади
Убивали нас.

(Э. Багрицкий «Смерть пионерки». С. 257).

И харбинский, и советский поэты востребуют балладную (и весьма редкую, по наблюдению М.Л. Гаспарова) традицию Х4-3 ЖМЖМ, причем «казачьи» стилизованные интонации помножены ими на «шиллеровский» вариант семантического ореола с мотивами смерти и обзора жизненного и посмертного пути, отречения от счастья во имя высшего идеала¹.

¹ Гаспаров М.Л. Метр и смысл... С. 152-176.

Харбинского поэта привлекает не канонический жанр *баллады* как таковой, а именно *балладность* как творческое усвоение отличительных признаков жанра: «объективность» повествовательной стратегии, кажущаяся простота сюжета и языка, рефренные вариации, обращение к сверхъестественному либо намеренная апелляция к сверхъестественным потенциям героя. В этом смысле поэт оказывается близок романтическому освоению баллады, когда местами меняются привычные категории «низкого» и «высокого», когда «предметы традиционно возвышенные "деромантизируются", зато так называемая житейская проза обретает высокий поэтический интерес»¹ («Ведь вы же женщина, о, родина...» – А. Несмелов). Харбинскому поэту близок не рационализм и аллегоризм тихоновских баллад, а глубинный *романтизм* мироощущения с «антиромантическим оттенком», присущий, например, Багрицкому². Такая черта стала проявляться уже в ранней лирике Несмелова, где он использовал «соединение футуристического космизма и быта, романтической и сниженной лексики»³.

Разница основ их миро модели – в природе лирического субъекта. Художественной доминантой героя лирики Багрицкого навсегда останется *протеистическая* природа. Исследователи его творчества подчеркивают: «Он не был ни профессиональным искателем приключений, ни забуревшим морским волком. Но он был поэтом», а потому «жил легко, бедно, бесприютно, не придавая значения внешней, не претворенной в стихи существенности»⁴. Иное дело – Несмелов, герой ранних стихов которого – Авантюрист, Урод – отражение самой эпохи, в которой он – главное действующее лицо. Но к 30-м гг. поэт изживает романтическую склонность к «масочности» лирических «я», и не потому только, что «дара фантаста бы лишен начисто» (Е. Витковский). Для Несмелова наступает время глубокого осознания себя, своей роли в судьбе России – «без России».

«Агония», «Две тени» – довольно пространные, отчасти в ущерб лиризму, лиро-эпические произведения, сюжетно связанные в контексте сборника. И вновь свои историософские раздумья Несмелов «поверяет» балладностью. Поэт обращается не только к образам недавно убиенных императора и императрицы («Агония»), иронически оценивая их пасторальные отношения и лубочные представления о России, народе, своей миссии, приведшие к национальной трагедии, но и к более ранним страницам русской истории («Две тени»).

На «грубость» своих историософских инвектив Несмелов имел полные основания. Вот каким образом реконструирует сознание Несмелова-Нечаева в своем романе И. Хаиндрава: «он, просидевший почти три года в

¹ Гаспаров М.Л. Баллада // Литературная энциклопедия терминов и понятий... С. 69.

² Волгин И. Эдуард Багрицкий // Багрицкий Э. Стихотворения и поэмы... С. 5-23.

³ Агеносов В.В., Чен Л. Раннее творчество А. Несмелова... С. 502.

⁴ Волгин И. Указ. соч.

окопах и, по собственному выражению, исправно кормивший вшей, знал жизнь Российской империи не по докладам нижестоящих чиновников и не по официальным сводкам. Он помнил, как бездарно велось руководство войной и всей жизнью империи, как невыносимо было с истекающего кровью фронта смотреть на беснование наживающихся на войне спекулянтов и мошенников, слушать из глубины тыла патриотическую болтовню тех, кто пороха и не нюхал. И еще его национальная гордость была смертельно уязвлена беспрестанными поражениями, которые терпела русская армия от немцев, и этого он, как младший офицер, фронтовик, не раз водивший своих солдат в атаку, трижды раненный, испытывавший нехватку боеприпасов, простить не мог и не хотел»¹. В уста Нечаева автор вкладывает и другие реплики, касающиеся судьбы царской России: «Режим прогнил сверху донизу <...> Крах был неминуем. Все устои расшатались...»².

Стихотворение «Две тени» написано ЯЗ ЖМЖМ, но не в его традиционном «балладном» изводе, а с опорой на привнесенные XX в. иронические коннотации. В нем использованы и лирические ассоциации, и ощущение нарочитой «простоты» размера³. Пушкинская интерпретация пугачевской сказки о вороне и вороненке сплетается у Несмелова с новой – авторской – балладой о неугомонных тенях двух заклятых врагов (Пугачева и Екатерины). Они символизируют две антагонистические силы, движущие российскую историю – самодержавие и русский бунт. Продолжение пугачевщины поэт видит уже в новом облике – эпизированного и одновременно мистицизированного Ленина:

И человек (лобастый,
Лицом полумонгол)
Тяжелое, как заступ,
Перо на миг отвел.

Усмешкой кумачовой
Встречает чью-то дрожь.
И стал на Пугачева
На миг нарком похож (С. 121-122).

В этом контексте нарочитая «простота» ЯЗ ЖМЖМ придает финалу несмеловской баллады зловещие черты:

Разбойничком над домом
Посвистывает ночь,
Свивая тучи комом
И их бросая прочь.

¹ Хаиндрава И. Отчий дом... С. 86.

² Там же. С.89.

³ Гаспаров М.Л. Метр и смысл... С. 94-95.

И в вихре, налетавшем,
Как пес из-за угла, —
Рос ворон, исклевавший
Двуглавого орла (С. 122).

Но ответственность за трагическую судьбу Родины поэт возлагает не только на тех, кто управлял ею веками, но и на русскую интеллигенцию. Едким обвинением всем «темнооком Ленским», не увидевшим за собственной словесной шелухой и псевдофилософствованием «занесенную над ними палицу», становится стихотворение «Русская мысль»:

А не в эти ль месяцы, шершавый
от расчесов, вши до переносиц,
медленно отходит от Варшавы
наш народ, воспетый богоносец.

Мы влюблялись в рифмочку, в картинку,
Он же, пулям подставляя спину, —
Смрадный изверг, светоносный инок, —
Безнадежно вкапывался в глину.

Проблема «богоносности» русского народа, столь долго муssiруемая в интеллигентных кругах, не оставит Несмелова и далее. Не решит он ее и в рассказе «Богоискатель» (1936), герой которого, капитан Ржещевский, будет мизантропически издеваться над мифом о «народе-богоносце»: «Вот вы восхищаетесь разными там Платонами Каратаевыми, а нынешние Каратаевы – вот они!.. Ведь они до сих пор еще не делают разницы между полом и писсуаром... А как они злы, тупы, ужасны... Вы думаете, что наш современный землячок – Каратаев не прикалывал раненых? Не обируют их, даже своих, наши санитары?». «И как я ненавижу всех этих обовшивевших счастливицев!» – горько резюмирует Ржещевский свои мысли¹.

Окончательным приговором себе и своим собратьям по эмигрантской участи звучат строки стихотворения «Так уходит море...», где в аллегорической форме изображена бурная эпоха (море) и его жертвы – погибшие во время стихии:

И когда вернется море вспять,
Отшагав положенные бури,
Унесет оно, взыграв, вскипя,
Только трупы, пахнувшие дурно (С. 123).

¹ Несмелов А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 161-176.

В художественном целом сборника все темы тесно переплетены и взаимосвязаны, историософия Несмелова неотделима от его метапоэтических раздумий. Даже в сюжетно-ролевых стихотворениях ранней лирики Несмелов всегда уделял внимание метапоэтическим пассажам. В сборнике «Без России», где он подводит определенные итоги сорокадвухлетней жизни русского поэта-эмигранта, метапоэтика пронизывает даже редкие стихотворения о любви.

Одним из лучших в сборнике и лирике Несмелова в целом является стихотворение «За». Недаром оно включено практически во все антологии эмигрантской лирики, а В. Перелешин удачно вплел строку из него в метатекстовые откровения своей «Поэмы без предмета»¹. Художественный и эмоциональный эффект стихотворения создается за счет органичного сплетения эмоции, тонко обыгранной интертекстуальности и окказиональной строфики:

За вечера в подвижнической схиме,
За тишину, прильнувшую к крыльцу...
За чистоту. За ласковое имя,
За вытканное пальцами твоими
Прикосновенье к моему лицу (С. 125).

В основе лирического откровения – конструкция благодарности без самой благодарности (своеобразная аллюзия лермонтовской «Благодарности», перекликающаяся с ним и метрически – Я5 МЖМЖ). Стихотворение представляет собой симметричное образование из обрамляющих катрен пятистиший. «Пятистишие любой конфигурации воспринимается как увеличенный на стих нормативный катрен», а интенсивность эффекта «обманутого ожидания» зависит от места появления «третьего лишнего»², – подчеркивает О.И. Федотов. В стихотворении «За» такое чередование строф, по всей видимости, призвано разбить возникающую ритмическую инерцию пятистиший.

Не случайно исследователи подмечают, что в этом «полном изящества и благородства стихотворении... одна первая строфа может быть воспринята как любовная поэма»³. Уточним: перед нами – «мини-роман» в трех строфах. Первая строфа, основанная на перечислительном ряде «за вечера...», «за тишину...», «за чистоту...», «за ласковое имя», «за ... прикосновенье к моему лицу...», поэтапно реконструирует начальный этап отношений – трогательное зарождение чувства. При этом образ героини

¹ Перелешин В. Поэма без предмета... С. 14.

² Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Кн. 2. С. 170.

³ Нартыев Н.Н. Арсений Несмелов // Литература русского зарубежья (1920-1990)... С. 374.

создается импрессионистически в полутонах и полужестах. Динамику отношениям при отсутствии предиката придает анафорическое нагнетание «добродетелей» героини и глагольное существительное в пятом стихе строфы, выделяемое дополнительно в результате переноса, «удлиненного» ритмически и синтаксически определением в четвертой строке: «За вытканное пальцами твоими / Прикосновенье...» (ППЯЯПЯ / ПЯПЯЯЯ).

Если начальная строфа построена на градационной «каталогизации» состояний и ощущений героя, то вторая строфа – на «единстве и борьбе» противоречивых характеристик героини:

*За скупость слов. За клятвенную тяжесть
Их, поднимаемых с глубин души.
За щедрость глаз, которые как чаши,
Как нежность подносящие ковши.*
(курсив наш. – Авт.).

Вопреки содержанию, это – «уравновешенная» строфа-катрен без «пятого лишнего», к тому же с параллельными шестым и восьмым стихами. В своей диалектичности она призвана воспроизвести силу характера и глубину чувств героини.

Любовную коллизию «разрешает» третья строфа. Накал чувств в ней передается за счет нагнетания «благодарственных» конструкций в десятом стихе:

*За слабость рук. За мужество. За мнимость
Неотвратимостей отвергнутых. И за
Неповторимую неповторимость
Игры без декламаторства и грима
С финалом, вдохновенным, как гроза.*

Торопливость перечисления взаимоисключающих друг друга качеств в начале строфы (*слабость, мужество, мнимость*), перемежаемая оксюмороном (*неотвратимостей отвергнутых*) во второй строке и тавтологическим оборотом (*неповторимую неповторимость*), словно воссоздают всю амплитуду страсти, объединявшую героев, ставшую источником любовной «*игры без декламаторства и грима*» и разрешившуюся «*финалом, вдохновенным, как гроза*». Образ пылких объятий воплощен не только в знаково-метонимической паре «*слабость рук // мужество*», но и в тесных «объятиях» рифмующихся слов. Здесь и цепная рифма «мнимость – неотвратимостей», и внутренняя рифма «неотвратимостей – отвергнутых», «неповторимую – неповторимость», и начальная рифма «неотвратимостей – неповторимую».

Звукописный ряд этого пятистишия соответствует амбивалентному «узору» чувств: в нем постоянно соперничают «нежные» сонорные *м, л, н* и «агрессивное» *р*, нагнетаемое в предпоследнем стихе (*игры, деламаторства, грима*) и переливающееся в *грозу* последнего стиха.

Лермонтовский текст прочитывается в «перечне» того, за что выражается благодарность (только у Лермонтова этот перечислительный ряд строится на отрицательных эмоциях). В признании, связанном с прощальным благодарением возлюбленного, помимо лермонтовского шедевра, ритмически «аукается» и цветаевское «Мне нравится, что Вы больны не мной...». С цветаевским стихотворением несмеловское «За» роднит не только высокое благородство по отношению к любимой, но и любовь к переносам, дающим неожиданные повороты смысла: «За то, что Вы меня не зная сами / Так любите...» (М. Цветаева) // «...За мнимость / Неотвратимостей отвергнутых. И за / Неповторимую неповторимость» (А. Несмелов). Даже знаменитые цветаевские «*негулянья под луной*» можно вместить в смысловое поле несмеловских «неотвратимостей отвергнутых». Мотив прощания с любовью и молодостью связывает «За» также и с есенинскими строками «Не жаль мне дней, растраченных напрасно...».

«Безглагольность» стихотворения становится источником *неполной определенности*, так как вытекает она не из номинативных и именных конструкций, как у Фета в его известных стихах, а из неполных предложений¹. Многие фразы стихотворения могут иметь не один, а несколько смыслов. Например, «За слабость рук. За мужество. За мнимость» можно понять как перечисление характеристик героини – одновременно и слабой, и мужественной, способной сдерживать свое чувство, что в результате обернется лишь мнимостью, за которой скрывается пылкая натура. С другой стороны, возможно, именно эта *слабость рук* героини рождает *мужество* у героя, перед которыми все *неотвратимости* приобретают *мнимое* значение.

Кроме того, сам посыл «За» можно рассматривать не только как благодарность, но и как некую здравницу возлюбленной и чувству, пережитому с нею. В результате сглаживается ощущение печали, неизбежное при прощании, а герой еще более усиливает тот «кредит» благородства, что был им получен при прощании с Родиной.

Аллюзии с Родиной вновь возникают не случайно. Они теснейшим образом связаны с основополагающей оппозицией сборника «мужское // женское». Приоритеты в этой диаде отданы безоговорочно *мужскому*: «Женщины живут, как прежде, телом // Мы, мужчины, думаем о Боге». Не случайно, если следовать гендерному подходу к литературе, наиболее яр-

¹ Гаспаров М.Л. Фет безглагольный... // Гаспаров М.Л. Избранные работы. М., 1995. С. 139-150.

кие различия, связанные с переживанием своего пола, правильнее всего искать в функциях, которые возлагаются на представителя того или иного пола¹. Роль женщины в малочисленных стихотворениях о любви определяется Несмеловым в качестве именно спутницы мужчины (женщина ждет мужчину, подчиняется мужчине, прощает мужчину)². Так, расположенное ближе к финалу стихотворение «За», помимо своих переключек с Лермонтовым, Цветаевой и Есениным, ритмически, семантически и сюжетно связано со стихотворением «Спутнице», помещенным в начале сборника. И если «За» имеет конкретное посвящение «Анне» (скорее всего, это Анна Кушель), то «Спутнице» – это *благодарность* собирательно-му образу возлюбленных лирического героя на всех этапах его жизни: юной мечтательной гимназистки, веселой студентки, которая «злему непокорному мальчишке / Копившему надменные стихи / В ребячье сердце вкалывала вспышки / Тяжелой, темной музыки стихий», случайно встреченной на фронте «девушки из польского местечка» и т.д.

На самом деле, *спутница* – это не просто некое начало, объединяющее всех встреченных героем женщин, и даже не муза, воплощенная в разных женских ипостасях. Этот образ понимается героем как олицетворение родины, связывающее стихотворение с откровениями в «Переходя границу», только уже с иными, умиротворенными интонациями:

На всех путях моей беспутной жизни
Я слышал твой неторопливый шаг.
Твоих имен святой тысячелистник,
Как драгоценность, бережет душа! (С. 101).

Деривационные связи объединяют в общее семантическое целое *пути*, которые оставляет лирический герой себе, *беспутную жизнь*, которой он жил раньше, и *спутницу*, *путеводный* промысел которой в своей жизни осознает герой только сейчас. В этом стихотворении, опирающемся на иную синтаксическую парадигму, чем стихотворение «За», тема ушедшей молодости, утраты юношеских надежд и в то же время легкой грусти об утраченной *спутнице*, переключается с блоковским шедевром «О доблестях, о подвигах, о славе...».

«Закономерным итогом стало рождение у героя Несмелова ощущения свободы, обрести которое ему помогает любовь. Только любовь... Любовь ко всему существу, к жизни как самому уникальному феномену на планете Земля, и что немаловажно – к самому себе как индивидуальной личности. Именно любовь, а не размягчающая волю ностальгия и тем бо-

¹ Земская Е.А., Китайгородская М.А., Розанова Н.Н. Особенности мужской и женской речи // Русский язык в его функционировании. М., С. 90-136.

² Словарь гендерных терминов. М., 2002.

лее не политическая идея составляет теперь смысл его существования»¹, — пишет современный исследователь о зрелой лирике поэта, опираясь на стихотворение «За». Эти утверждения требуют существенной корректировки. Несмотря на высокую амплитуду любовного чувства, выраженную в стихотворении «За» и следующим за ним экспериментаторским стихотворением «Белый остров», не *любовь* становится духовным прибежищем несмеловского героя, а *творчество* и, точнее, *мастерство*. Им посвящен предпоследний блок стихотворений — «Мы», «Мастерство», «Изнеможение», «Гребные гонки».

Несмотря на свою оторванность от родины и «вырванность» из пути ее развития, герой несмеловской лирики ощущает себя в одном ряду со всеми, кто несет «ненужное искусство»:

Мы — каменноугольного дыма
Ключья, вырванные из трубы.
Но не с детства ли была любима
Доля беззаботной голытьбы?

По дорогам шлемся, таская
Ветхий скарб твой, певчая тоска...
У рабочих все же мастерская,
Дом и поле есть у мужика.

Темное, досадливое чувство
Пробуждаем мы в иных умах:
Мы несем ненужное искусство
На усталых наших раменах.

(«Мы». С. 126).

Метонимический образ «мы, каменноугольного дыма / ключья, вырванные из трубы» обозначает поэтов эмиграции. Семантически он восходит к образам топки, паровоза, символизирующим революцию и, возможно, более широко — бурное развитие жизни на родине (ср. с хрестоматийным рефреном советской республики: «Наш паровоз, вперед лети!»). Несмелова привлекает все, что связано с любым проявлением мастерства не случайно гимн поэтам всех времен завершается словами:

Ах, и не они ль неодолимо
Приняли бессмертья торжество
От тебя, большое мастерство,
Сотканное творчеством из дыма! (С. 126).

¹ Нартыев Н.Н. Арсений Несмелов... С. 375.

Следующее стихотворение, так и озаглавленное – «Мастерство», на первый взгляд, выпадает из общего романтизированно-биографического контекста сборника. Но именно в его художественном целом рассказ о цирковых артистах-акробатах превращается в аллегорию любого творчества вообще. Здесь – и *«бестрепетность механизма»*, с которой творец-«акробат» *«рассчитывает до вершка»* свой конечный результат (*«дугу прыжка»*), и *шутовство*, неизменно сопровождающее любой творческий процесс, и риск не попасть в цель, и даже смертельная опасность, которая служит лишь для увеселения публики:

Кричит толпа, скамьи сгибая,
Зеленый шут трясет горбом,
И кланяются, улыбаясь,
Два акробата в голубом (С. 127).

Празднично-цирковую атмосферу, дарованную *мастерством* и единственно видимую досужей толпе, сменяет погружение в тяжкую, изнуряющую, почти смертельную природу творчества-труда в стихотворении «Изнеможение»:

Окончив труд, с погасшей папиросой,
С душой угасшей встал из-за стола,
Где абажура череп безволосый
Беззубая обсасывала мгла (С. 127).

Завершение творческого процесса фактически приравнивается поэтом к *умиранию*, которому соответствуют и кореллирующие *погасшая папироса // душа угасшая*, и фантасмагорические образы *абажура-черепа* и *обсасывающей* его *беззубой мглы*. «Возвращение» в реальную жизнь описывается как возвращение из «царства теней», только в его модернизированном – синематографическом – варианте:

Как раненый, ладонь прижавши к ране,
Я сердце нес и тень свою шатал –
Анаглифом, с холщового экрана
В отчаяньи перешагнувшим в зал.

За умиранием-изнеможением следует очередное возрождение, которому предшествуют минуты *предвечного безмолвия*:

Безмолвие. Безгласные минуты, –
Как дождь осенний в чахлую листву.
Воистину непобедимо круты
Ступени восхождения к Божеству.

В данном контексте *восхождение к Божеству*, несомненно, связано не столько с религиозным прозрением, сколько соотнесено с пушкинской формулой гармоничного творчества: «и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь». Ритмический же рисунок и мотивный строй стихотворения перекликаются с пастернаковским «Сном» (скорее всего, в редакции 1913 г):

Мне снилась осень в полусвете стекол,
Друзья и ты в их шутовской гурьбе,
И, как с небес добывший крови сокол,
Спускалось сердце на руку тебе¹.

Известно, что Несмелов не только почитал Пастернака, посвящал ему стихи, но и обращался к нему как поэтическому авторитету². Герой Несмелова, в отличие от героя Пастернака, несет свое сердце в жертву творчеству, редким минутам вдохновения – не того «ремесленного мастерства», о котором впоследствии поэт напишет в письме Л. Хаиндровой. Он будет сетовать на «ужасности нашей работы, моей работы, требующей по самому существу своему, вдумчивости, т.е. времени. Везде и всегда. А стихи "дую" обычно сразу же на машинке, в получасовой срок, и сами подумайте, сколько надо ремесленного мастерства, чтобы сделать их удовлетворительными, иногда даже неплохими»³.

Именно интертекстуальные и метатекстовые параллели становятся семантической основой завершающих сборник программных стихотворениях «Вперед» и «Уверенность». Она определяет жизненную и творческую программу поэта. Если Есенин был любимым поэтом у Несмелова (В.В. Агеносов), то в стихотворении «Вперед» эта творческая привязанность претерпевает сильные трансформации (впрочем, данные симптомы мы наблюдали уже в начальных стихах сборника на уровне цветовых образов):

Как в исключения не норови, –
Не уцелеть под маской недотроги:
Догонит неуклюжий паровик,
Трамбующий шоссейные дороги (С. 128).

¹ Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М., 1989. С. 51.

² Е. Витковский приводит данные о том, что Несмелов послал Пастернаку экземпляр сборника «Уступы», о получении которого Пастернак написал своей жене от 24 июня 1924 г.: «Подают книжки с Тихого океана. Почтовая бандероль. Арсений Несмелов. Хорошие стихи» // Витковский Е. Формула бессмертия... С. 15.

³ Солодкая М.Б. «Бессмертна вещая созвучность... С. 54-55.

Как ни парадоксально, симпатии поэта – как раз на стороне паровика, для него органичен этот образ. Если вернуться к метапоэтической формуле «Мы – каменноугольного дыма / Ключья, вырванные из трубы» («Мы»), то, следуя логике работы «топки истории», вполне естественно и появление жизненного *шлака*, той мелочной прозы, что отделяет *поэта* от обычного человека:

Какой же шлак фильтруется в стихах
О звонкой речке и печальных нивах,
О деревенском домике в садах,
О мамочке и о годах счастливых.

А сколько тошных проливалось слез,
Что не вернуться вновь к себе, ребенку,
Что паровоза – милый паровоз! –
Не обскакать паршивцу жеребенку (С. 128-129).

Заметим – в этих строках, довольно нейтральных, но явно воссоздающих ритмический рисунок «Сорокоуста» и контаминирующих содержание есенинской лирики, всего два оценочных слова «про мамочку» и «тошные слезы», но их достаточно для того, чтобы ощутить авторскую иронию. Но и помимо этих прямых указаний, все стихотворение построено на травестировании есенинской образности через метаморфозы высокого в отчаянно-ироничное. Путем градации «гальки розовая крупа» превращается в «скорлупу», а затем вообще уподобляется «*розовым прыщам*»; *паровоз* через метаморфозу преобразуется в «неуклюжего паровика», а затем – в «медленную, чугунную калошу»; *жеребенок*, символизирующий есенинское понимание неокультуренной стихийности, «буйства глаз» и «половодья чувств», становится «паршивцем жеребенком». *Мать-старушка*, адресат пронзительных посланий поэта (реально живущего, кстати, в весьма досягаемом пространстве), превращается в сентиментально-инфантильный образ *мамочки*.

В ответ на сакраментальный есенинский вопрос «Куда несет нас рок событий?» герой Несмелова отдается *простору*, *погоне*:

Так это – я. И мы. Простор велик,
А путь один. И этот путь – погоня,
Но неуклюжий черный паровик
Ее, неистовую, не догонит!

Онтологические величины *простор*, *погоня* выражают, в первую очередь, признание героем самоценности *действия*, *движения*, *свободы*, но не определяют его цели. Стихотворение названо «Вперед», но цели данный императив не имеет.

Несмотря на участь изгнанника, тяготы эмигрантской жизни, тон сборника оптимистичный, не случайно в его финале – стихотворение «Уверенность». Поэт ощущает себя зрелым стихотворцем, который, несмотря на пережитые треволнения, не совсем удачную личную жизнь, находит отдохновение и успокоение в творчестве. Это стихотворение, написанное акцентным стихом, начинается с описания урбанистического пейзажа в духе Вл. Шершеневича:

Над крышею лианами – провода.
Черные и толстые.
С крыши стекает вода.
Трубы каменноствол стоит (С. 129).

Сравним у Шершеневича:

Дома –
Из железа и бетона
Скирды.
Туман –
В стакан
Одеколону
Немного воды.

(«Ритмический пейзаж». С. 22)¹.

Самоценности имажинистского отношения к действительности лирический герой Несмелова противопоставляет образ *голубя* – символ вечной жизни, чистоты и безгрешности:

И голубь с беззащитной розовой шеей,
Бесполезный,
Которого тщитесь убить,
Будет бродить по крышам,
Все выше, выше,
И,
Закидывая горло,
Пить!

Вопреки мнению Голенищева-Кутузова, пеняющего Несмелову за «виртуозность и словесные трюки», по сравнению с предыдущими книгами в сборнике «Без России» можно отметить охлаждение Несмелова к формальному эксперименту не только с метром, но и словом, стремление к ясности и, наряду с этим, – углубление философской проблематики. «Благовоспитан-

¹ Шершеневич В. Лошадь как лошадь. М., 1920.

ному и угасающему» тону парижских поэтов (В. Вейдле)¹ Несмелов противопоставил свой «*пафос грубый*» – особенную манеру письма, декларативно заявленную и выражающую его *особенное* восприятие своего времени, России и себя – «без России». «Пафос грубый» лирики поэта, пронизавший все уровни структуры художественного целого, станет свидетельством вольного или невольного стремления поэта синтезировать опыт не только своих великих предшественников, но и современников по обе стороны границы.

Именно это родовое качество несмеловской лирики было прочувствовано и его дальневосточными собратьями по перу. В 30-е гг., откликаясь еще на третий сборник поэта, об этом писал М. Щербаков: «Стихи Арсения Несмелова, на каждом из которых полыхает "кровавый отблеск" гражданской войны, полны такой выразительной скорби, сконцентрированной силы и энергичной выразительности, что, мучая нас, доставляют одновременно какое-то, мы бы сказали, "садовое" наслаждение»², «в книжке Арсения Несмелова нет ни "черемухи", ни "березок". Она вся проникнута суровым, чисто гумилевским сознанием нужности долга и подвига, может быть, гибели, влитых в стремительность и напряженность формы. В этом ее актуальность, внутреннее – большое – значение»³.

В сборнике «Без России» начинается осмысление Несмеловым судеб русской эмиграции, которое в следующем сборнике – «Полустанок» (1937) – выльется в настоящий реквием русскому Харбину («Стихи о Харбине», «Эпитафия»), а в сборнике «Белая флотилия» (1942) перерастет в широкий религиозно-философский контекст. М. Щербаков весьма метко определил роль несмеловской лирики в пространстве всего русского зарубежья: «Мы затрудняемся назвать кого-либо из "молодых" поэтов западного зарубежья, которого можно было бы сравнить с Арсением Несмеловым по сжатой экспрессии и силе. И это заставляет нас, с одной стороны, гордиться нашим дальневосточным поэтом, а с другой – подтверждает мысль, что здесь, на Востоке, мы гораздо меньше оторваны от родины, продолжающей невидимо питать нас своими соками, тогда как на Западе этот живоносный родник иссякает все больше и заметнее под давлением чуждой механической цивилизации»⁴.

К сожалению, горькой оказалась участь одного из талантливейших поэтов русской эмиграции. Как и Алексей Ачаир, он был вывезен в 1945 г. из Харбина и вскоре умер в Гродековской тюрьме. Произведения Арсения Несмелова только стали находить своего читателя. Осмысление его творчества находится лишь у истоков, и есть надежда, что будет оно плодотворным и профессиональным.

¹ Вейдле В. Антология зарубежной поэзии // Последние новости. 1935. 26 декабря. С. 3.

² М.Щ. (Щербаков М). Арсений Несмелов «Кровавый отблеск» [рец.] // Понедельник. 1930. № 1. Цит. по: Русский Харбин... С. 111-112.

³ Там же. С. 113.

⁴ Там же. С. 112.

Глава 5. «Перехожий калика» харбинской лирики: Леонид Ещин (1897-1930)

«Какая пестрая, героическая жизнь», – напишет о Леониде Евсеевиче Ещине в пятую годовщину гибели поэта харбинский критик С. Курбатов. В воспоминаниях современников-эмигрантов Ещин останется как «начинающий ученый с задатками большого настоящего филолога, <...> военный, со страстью и азартом участвовавший в гражданской войне, сподвижник генерала Перхурова, бившийся в Ярославле в известном, поднятом Савинковым восстании и лишь случайно избежавший гибели, Волгой и лесами выбежавший к Казани длинным рейдом в сухое, жаркое, дымное время восемнадцатого года...»¹. После разгрома перхуровского восстания в марте 1920 г. Л. Ещин попадает в войска атамана Семенова. Ощущения бойца-белопоходника и поэта одновременно воссоздал позднее в стихотворной форме друг поэта А. Несмелов:

Позабыли Татарск и Ачинск,
Городишки одной межи,
Как от взятия и до сдачи
Проползала сквозь сутки жизнь.

Их домишкам – играть в молчанку.
Не расскажут уже они,
Как скакал генерала Молчанова
Мимо них адъютант Леонид.

Как был шумен постой квартирный,
Как шумели, смеялись как,
Если сводку оперативную
Получал командир в стихах.

<...>

Докатились. Верней – докапали,
Единицами: рота, взвод...
И разбилась фаланга Каппеля
О бетон крепостных ворот.

Нет, не так! В тыловые топи
Увязили такую сталь!
Проиграли, продали, пропили,
У винтовок молчат уста.

(«Леонид Ещин», 1931)².

¹ Курбатов С. Леонид Ещин. Сегодня – пять лет со дня смерти поэта // Заря. 14 июня 1935.

² Рубеж. 1931. 13 июня. С. 10. Цит. по: Несмелов А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 112-113.

Воистину, Леонид Ещин – «ребенок восемнадцатого года». Если следовать данным Е.В. Витковского, капитан Л. Ещин принимал участие и в «волочаевских днях», где, как известно, белогвардейцы потерпели поражение. Затем он оказался во Владивостоке, а уж потом перебрался в Китай. Судя по датам рукописных стихов, в Харбине Ещин был уже с начала 1924 г¹.

Его первый стихотворный сборник появился во Владивостоке. Попав в Харбин, Ещин стал работать в разных газетах, писать статьи, критические статьи, литературоведческие заметки, даже эссе на исторические темы, и, конечно, стихи. Почти сразу Леонид Ещин успел снискать славу «известного и маститого» литератора, чей отклик на стихи начинающая поэтесса Л. Хаиндрова, к примеру, сочла счастливым билетом в мир поэзии². *Недюжинность* не только таланта, но и человеческой личности Ещина признавались почти всеми знавшими его харбинцами. К сожалению, водка и кокаин привели к тому, что поэт погиб в самом расцвете, в традиционно-символическом возрасте – едва достигнув 33 лет.

«Ещин не стал крупным поэтом, но из всей дальневосточной плеяды он имел наибольшие внутренние данные, чтобы стать им... Жизнь оказалась сильнее и его незаурядного характера, и глубокого дарования», – писал после смерти Ещина о своем друге Николай Петерец³. Удивительно, что «кротчайший Ленька» (А. Несмелов) дружил с представителями двух поколений харбинских поэтов – с А. Несмеловым и Н. Петерцем, людьми совершенно разного жизненного опыта, по возрасту разделенными почти двумя десятками лет, каждый из которых по-своему определял эстетическое кредо своего поколения. По-видимому, подобная «раздвоенность» поэта была характерной чертой его сознания. Это отмечали уже современники Ещина. На вторую годовщину со дня его смерти А. Глэд писал: «Пестрый и шумный жизненный путь прошел Леонид Ещин.

Все в нем поражало какой-то особой раздвоенностью.

Чрезвычайная жизненная расхлябанность и напряженная религиозность.

Вечный наркоз и наряду с этим постоянные молитвы.

Ледяной поход, служба в белой армии и работа с комсомольцами, работа на красных в красной газете»⁴. Отмеченные критиком особенности личности художника сказались и в художественных интересах, и в поэтике, и в метрических приоритетах Леонида Ещина. Но была ли это *раздвоенность*, был ли понят поэт современниками?

¹ Витковский Е. Спи спокойно, кротчайший Ленька!.. С. 56-76.

² Письмо Л. Хаиндровой Е. Витковскому // Витковский Е. Указ. соч.

³ Петерец Н. Памяти Л. Ещина. Прожектор. 1933. 29 июля. С. 9.

⁴ Глэд А. Ещин и Гумилев // Заря. 1932. 27 октября. С. 3.

Художественный мир Леонида Ещина определяют два периода стихотворчества – «Стихи таежного похода» (Владивосток, 1921) и стихи, созданные в течение последних семи лет, прожитых в Харбине, в эмиграции, разбросанные по периодическим изданиям и частным архивам¹. Два совершенно разных этапа жизни родили лирику совершенно различной тональности. Однако рассматриваемое в диахроническом ключе его наследие, без сомнения, представляет единое художественное целое.

«Стихи таежного похода» навеяны «белой музой», их тематику и поэтику определяет эпиграф к сборнику: «Зима, где кровь, / Зима без крова». Как мы увидим далее, афористический эпиграф становится концептуальной формулой художественного мира «Стихов», одновременно обнажая и его хронотоп, и семантическую связность текста, и характер образности, и природу рифм.

Сборник состоит из трех частей, в которых стихотворения расположены в хронологической и сюжетной последовательности: «Стихи таежного похода», «Времен безвременного года», «Morituri». Терпя лишения и потери, голодая и замерзая, лирический герой первой книги вместе с однопольчанами проходит весь тот путь, что был уготован Белому войску в Дальневосточном крае. Казалось бы, из названий частей следует, что собственно «Таежному походу» – трагическим событиям Ледяного похода – посвящена первая часть. Однако это не так. В первой части воссоздана кровавая атмосфера и события самого тяжелого (январского) этапа той бесславной экспедиции. Именно это уловил А. Несмелов, когда писал, правда, обо всем сборнике: «Тематика книги такова: конь, седло, леденящая стужа, зарево заката и на его медно-красном фоне – силуэты всадников. Спирт, который пьют отступающие, разводя его снегом. Костры и т.д.»². Натуралистичность описаний, могильная семантика образов с самого начала вызывают мрачное ощущение безнадежности и обреченности:

Скрипя ползли *обозы – черви*.
Одеты грязно и пестро,
Мы шли тогда из дебрей в дебри
И руки грели у костров.

Тела людей и коней навших
Нам окаймляли путь в горах.
Мы шли, дорог не разузнавши,
И стыли руки в стремях.

¹ Наиболее полное издание, насчитывающее 47 стихотворений, опубликовано Е. Витковским (Ещин Л.Е. Собрание стихотворений. М., 2005). В этой главе мы опираемся на текст данного издания, целиком доверяясь редактору-составителю в достоверности лексического и пунктуационного оформления текста. Цитаты по этому изданию даются в тексте с указанием страниц в скобках.

² Несмелов А. Памяти Л.Е. Ещина // Рупор. 1931. № 153.

Тянулись дни бесцельной пыткой
Для тех, кто мог сидеть в седле,
И *путь по трупам незарытым*
Хлестал по нервам, словно плетъ.

(курсив наш. – Авт.).

Соединение в художественном пространстве стихотворения обыденного и высокого, реального и литературного становится отличительной чертой поэтического мышления Ещина. Как правило, финальная строфа в его лирике звучит торжественным аккордом, через библейские аналогии поднимающим лирического субъекта над невыносимостью земного существования. В данном случае это реализовано через тягостное описание изнурительных будней Ледяного похода, реалистическое воссоздание лишений бойцов (холода, бессонных ночей, осознания бесцельности всего происходящего), ритмико-тематических аллюзий на блоковский «Балаганчик» и конечную фразу-катрен, где мучения русских воинов уподобляются крестным мукам Иисуса:

Глазам в бреду бессонной муки
Упорно виделись в лесу
Между ветвями чьи-то руки,
В крови прибитые к кресту.

(«Скрипя ползли обозы – черви...»,
январь 1920. С. 3).

В рядах измученных бойцов продвигаясь на восток («Прем к Востоку – / Бог помочь!»), лирический герой постоянно оглядывается назад – на *запад*, на *закат*. Почти каждое стихотворение первой части начинается с упоминаний об этом. Но если поначалу образ *запада* (*дома, прошлого, России*) и закатной *зари* подернуты романтическим флером: «На *западе розовом, как детство* / Догорая, *заря* стояла» (курсив здесь и далее наш. – Авт.), то вскоре он наполняется кровавыми ассоциациями: «Конец заснеженных полей / *Закат закрасил красным*». А в самом конце первой части *заря* – традиционный образ юности и связанных с нею надежд – превращается в *заревое*, образ-квазисиноним, относящийся уже к иному семантическому гнезду. *Запад* становится символом смерти. Его отрицательная семантика усугубляется грубым физиологическим сравнением:

Как язвой, *заревом* запад застлан,
А небо стало угрюмо-сизым;
Занозой месяц заткнулся снизу
Напротив места, где солнце гасло.

(«Зарево». С. 7, курсив наш. – Авт.).

Первая часть сборника заканчивается стихотворением «Праздник», в котором вопреки всем испытаниям подвыпившие бойцы в «трещанье сосен» слышат «о надеждах гимн, / О счастье грядущих весен, / Где будет любой любим»:

– Пустяк, что зима сурова,
Пустяк, что в тайге ночлег;
Легко обойтись без крова,
Если в спирте растает снег!

– Враги! Морозы! Голод!
Мы стали сильнее вас всех:
Вам слышно, как, пьян и молод,
Дрожит над кострами смех?! (С. 9).

Но это – лишь временная передышка, дарованная пьяной эйфорией. Заканчивается зима, но не заканчиваются лишения. Первая часть является прелюдией ко второй, где читатель целиком окунается в мир переживаний и разочарований повзрослевшего за год лирического героя. Тягостное ощущение «безвременья» нескончаемого и страшного, «безвременного» 20-го г., выражено при помощи предлога *без* – в самих названиях-концептах («Весна без радости», «Осень без скорби», «Зима без крова»), аналогичной внутрстиховой образности («весна для нас без грез, без сна», «ждать без конца», «без хлеба или по хлебным всходам») и эпитетах, словообразовательная модель которых имеет ту же общую основу («безрадостная Пасха», «безлюбовная весна», «безрадужная весна», «и чужды всем, одни, безродны», «потом бессолнечную осень / безумных пьянств прошила нить», «беззвездное небо» и т.д.). Если употребление предлога *без* в названиях актуализирует утрату сущностных характеристик и ожиданий, связываемых с определенным временем года, то нагнетание слов с приставкой и предлогом *без* в стихотворном континууме всемерно эти чувства усугубляет – лирический герой со своими однополчанами словно выпадают из времени:

Под пулеметный грохот дробный
Проходят годы, как века,
И чужды всем, одни, безродны,
Идем мы памятник надгробный
Былой России высекать...

(«Зима без крова». С. 14).

...А кости старой падали надежно огорожены
Поскотиной дырявою, налегшей на сосну.
Ах, черт возьми, да надо ли, чтоб были мы заброшены
На жизнь распрокорявую в поганую страну!

(«Забайкальский поход», июль 1920. С. 12).

В этой части сборника наиболее яркое звучание получит тема *непрожитой и поруганной молодости*, проходящая через всю книгу:

Не с нашим сердцем деревянным
Рыдать о прошлом покаянно
И лицемерить у костра!
Напрасно ищем мы – их нет здесь,
Кому б рукою стан обвить:
За обещанных возмездье –
Весна, лишенная любви.

(«Весна без радости», Пасха 1920. С. 10).

Осень бесскорбная... Синяя осень.
Небо спокойное нам не тесно,
Скорби у осени разве попросим
Мерзлой душой, не увидевшей снов?

(«Осень без скорби», октябрь 1920. С. 13).

Скорбный календарь, «испещренный» географией поражений и потерь отступающей Белой гвардии, представляет финальное стихотворение второй части – «Год в походе. (Двадцатый год)»:

Двадцатый год со счетов сброшен,
Ушел, изломанный, в века...
С трудом был нами он изношен:
Ведь ноша крови нелегка.

Практически каждый месяц в памяти лирического героя оставляет свою мрачную метку: январь – *промерзший Кан*, февраль – *Байкальский лед*, март – *трупы навших под Читой*; но ужас марта не сравним с апрелем: «*тот март теряется в апреле, / как Шилка прячется в Амур*» и т.д.

За этот год пропала вера,
Что будет красочной заря.
Стоим мы, мертвенны и серы,
У новой грани января (С. 16).

Кажется, что вместе с *лирическим героем* вырастет и *поэт* Ещин. Первая часть сборника явно отмечена печатью футуристического эксперимента. На лексическом уровне в глаза бросается физиологизм образов («обозы – черви», «раны вдвойне горели», «как язвой, заревом закат застлан», «занозой месяц заткнулся снизу», «в спирте с водою прополоскать мозги бы») и грубая просторечная лексика («бабьи визги», «кони... все равно сдохнут», «что проку / защищать сволочь»).

Заметно, что в первой части сборника автор тяготеет к тоническому стиху («На западе, розовом, как детство...», «Вроде танки»). В последующих частях сборника, не говоря уже о харбинской лирике, тонический стих поэт не «жалует». Однако в первой части «Стихов таежного похода» семантическое задание тоники сложнее, нежели самооценность «юношеского эксперимента». Конечно, она имитирует стихийность народного сознания, а порою – спонтанность процесса стихотворчества у лирического героя:

На западе, розовом, как детство,
Догорая, заря стояла.
Пытаюсь согреться:
Кутаюсь в одеяло.

(«На западе розовом, как детство...». С. 5).

Но тоника открывает и его литературную подготовленность, – например, знание лирики Маяковского и одновременное знакомство с восточной поэзией:

Что нам до статуй и их изгибов,
До роз и тюльпанов на празднике мая:
В спирте с водою прополоскать мозги бы,
Когда их больно тоска сжимает!

(«Вроде танки», январь 1920. С. 8).

Особого внимания заслуживают рифмические новации Ещина, неотделимые от звуковой семантизации текста. Они организуют связность элементов стиха на всех уровнях (*кров-кровь, любой-любим, кони-погони, пустыре-тоска-стаю, глядящих-глазами-кликуш* и т.д.). Словно продолжая реестр потенциальных возможностей рифмы, открытых Маяковским в его работе «Как делать стихи?», поэт использует сквозной и цепной тип рифмовки, когда созвучными становятся не только конечные слова соседних стихов, но и пары слов в самом стихе (внутренние рифмы):

Из **рати** **братий** с Урала **мало**
В Сиби**ри** **шири** плелось **устало**.
Отсталых в поле враги **ловили**;
В погон**е** **кони** все в **мыле** **были**.

В метелей **мели** зудел **мороз**.
Мы шли и пели о **море** **роз**,
В бураны **раны** вдвойне **горели**,
И с **кровью** в **горле** мы шли и **пели**.

Мы этой кровью добудем счастье;
Велите все вы, кто будет властью,
В победе меди унять немножко
И вспомнить пенье под звук гармошки.

Под бабьи визги в обозе с горя
Ижевцы пели: «Да как на взмо-о-рье...»
(«Ижевцы отходят», декабрь 1919. С. 4).

На фоне полноударных стоп Я4, состоящих из двухстопных двустипий с женской цезурой на второй стопе, инерция «сплошной прорифмованности» сказывается и в словах, связанных только аллитерационной связью: *плелось // устало // отсталых // в поле // ловили* и т.д., вплоть до рифмовки слов, удаленных друг от друга семью стихами, но семантически связанных в контексте: *мороз // море роз // на взмо-о-рье*.

В «Стихах таежного похода» «двойственность» субъекта лирического высказывания, объединяющего сознание простого бойца и интеллигента-литератора, проявляется и в обращении поэта к строфическим экспериментам. Это и уже названное окказиональное жанровое образование «Вроде танки», и имитация сонетных форм («Ижевцы отходят», «Зарево»), и игра разными строфическими формами внутри стихотворения (например, пятистишие в начале и конце или только в конце на фоне «банальных четверостиший» – «До-диз»), и обращение к октаве («Миниор») и т.д. Каждое из строфических образований такого рода исполнено многих смыслов и нуждается в индивидуальном анализе.

Наиболее явлена «литературность» лирического субъекта в опыте синтезирования метрических и строфических новаций. Так, стихотворение «Конец заснеженных полей...» представляет собою *двустрофие* (М.Л. Гаспаров), композиционно оформляющее полиметрическую композицию. Простейший вид суперстрофы, имитирующий песенную организацию текста (запев и припев), на самом деле не имеет продолжения и не представляет чередующиеся элементы текста. В единое целое объединены имитация *сицилианы* (восьмистишия со сквозной перекрестной рифмовкой) и *шестистишие* с неупорядоченной рифмовкой:

1. Я4 Конец заснеженных полей
2. Я3 Закат покрасил красным.
3. Я4 Где было небо потемней,
4. Я3 Луна торчала праздно.
5. Я4 Мы шагом шли, щадя коней,
6. Я3 И небо было ясно.
7. Я4 Мороз забьет еще сильнее,

8. ЯЗ Когда заря погаснет.
9. Я5 Я бросил повод и не гнал коня.
10. Я6 Как далеко театр, как далеки столицы.
11. Я5 И с каждым днем все дальше от меня
12. Я5 Их отделяют версты вереницей.
13. Я6 А все кругом мертво, все те же, те же лица...
14. Я5 Я бросил повод и не гнал коня...(С. 6).

Помимо графических «сигналов», читательское восприятие не может не уловить ритмический перебой в девятом стихе, резко ломающий бодрый «маршевый» ритм сицилианы Я4-ЯЗ – возникает иное ритмическое образование из шестистишия неупорядоченной рифмовки на два созвучия Я5-Я6-Я5-Я5-Я6-Я5. Полиметрия в данном случае возникает на фоне корреляции не разных метров, а длины стиха внутри одного метра. Столкновение последней строки ЯЗ и Я5 оказывается весьма эффектным приемом слома ритмической инерции. Полиметрическая композиция обнажает не просто перемену настроения лирического субъекта. Перед нами – сложный случай субъектной организации лирического высказывания, при котором *мы* с изменением размера переходит в *я*. Соответственно, меняется и интонация: правильное чередование 4-ст. и 3-ст. ямба с однотипными рифмами ВаВаВаВ, имитирующее однообразность движения конного отряда, сменяется причудливо рифмованным чередованием пяти- и шестистопного ямба CdCddC. Элегическая семантика этой метрической модификации, усиленная повторением начальной фразы шестистишия, обнажает внутренние раздумья лирического субъекта, не только далекого от «театров и столиц», но и от тех «лиц», которые его окружают... В данном случае замечание «Я бросил повод и не гнал коня...» приобретает глубокий философский смысл, выражая формульно авторское отношение и к жизни, и к переживаемым событиям.

На фоне этих замечаний сомнение вызывает следующее суждение о «Стихах...» А. Несмелова: «Почти во всех стихотворениях – песенный лад. Да их и пели соратники Леонида Ещина»¹. Чтобы песню пели бойцы, она должна была отвечать требованию простоты языка, близости его к народной стихии и напевности ритма. Этого о большинстве стихотворений Ещина сказать нельзя. Зато неоспоримым кажется следующий факт: «По свидетельству автора, он сложил их в походах, а записал лишь во Владивостоке»². Литературная обработанность стихов, их композиционная слаженность и философская подоплека в художественном целом сборника – налицо.

¹ Несмелов А. Памяти Л.Е. Ещина. Указ. изд.

² Там же.

Не случайно после прочтения «Стихов таежного похода» Л. Ещина возникают настойчивые ассоциации с «Конармией» И. Бабеля. В первую очередь благодаря художественной теме. В одно и то же время в самых крайних точках России в противоположных лагерях воюют два молодых человека, почти ровесники (Бабель был старше Ещина на три года). Один с конармией Буденного выбивает белых с юга, другой под натиском красных отступает с каппелевскими войсками все дальше и дальше на восток... Один пишет полудневник, полунovelлы, другой – создает дневник в стихах, позднее вылившийся в лирический сборник. Несмотря на разность жанровых заданий, *новеллистичность* – неотъемлемая черта «Стихов таежного похода». Она проявляется как в детализации описании, так и в сюжетности отдельных стихотворений («Таежная понужательница», «Праздник», «Ижевцы отходят», «Траурный вальс», «Случай в походе»).

Кроме того, лирические субъекты (Е. Фарыно) этих произведений – *литераторы*, идущие вместе с простыми бойцами в бой. Герой Бабеля, как и герой Ещина (а в первую очередь – их создатели) – носители *маргинального типа сознания*. О Бабеле В. Шкловский писал: «Он чужой в армии... Он иностранец с правом удивления», и «он одним голосом говорит о звездах и о триппере»¹. Советской республике в то время нужен был такой писатель – как бы выпавший из времени, не обремененный проблемой *русскости*, но при этом хорошо образованный. И Исаак Бабель, знавший Талмуд, Библию, французский язык, прочитавший всю «Историю государства Российского», стал им – по велению сердца.

Конечно, «госзаказа» на белогвардейского добровольца-поэта Леонида Ещина не было и быть не могло, *таким* его сделало само время: «Проклятое время! Проклятые дни!» («Две шинели»). Однако волей истории (и опять-таки, видимо, по сердечному влечению), находясь в рядах Белой гвардии, он не отказался от векового «бремени» русской культуры, а наоборот, в основание своего художественного мира и жизнестроительной программы положил идею *сознательного обрусения*. В «Стихах таежного похода» этот художественный процесс только исподволь начался и проявился в самопознании себя через *русскую литературу*: на уровне ритмических и образных реминисценций, аллюзий. В первую очередь – на Блока и Маяковского, но и с оглядкой на «отца русского модернизма» Д. Мережковского, а значит, и на весь корпус лирики «серебряного века». Непосредственные аллюзии с Мережковским возникают при чтении последней части сборника – самой маленькой и самой мрачной. Ее название – «Morituri» (так называли себя *идущие на смерть* гладиаторы) – одновременно повышает регистр эмоционального переживания и придает новые черты субъекту лирического высказывания.

¹ Шкловский В. Бабель. Критический романс // ЛЕФ. 1924. № 2.

В свое время, опираясь на популярный сюжет античной истории, Д. Мережковский придал ему историософское звучание. Трагические настроения рубежа веков и мессианское понимание роли своего поколения родили эти строки:

...«Salutant, Caesar Imperator,
Te Morituri»¹. Весь наш род,
Как на арене гладиатор,
Пред новым веком смерти ждет.
Мы гибнем жертвой искупленья,
Придут иные поколения.
Но в оный день, пред их судом,
Да не падут на нас проклятья:
Вы только вспомните о том,
Как много мы страдали, братья!
Грядущей веры новый свет,
Тебе от гибнущих привет!

(«Morituri», 1891)².

В 10-е гг. Мережковский нашел себе подражателя – А. Тинякова, написавшего целый цикл на заданную тему:

Мы все morituri,
Мы все — обреченные,
Проклятием фурий
На муку рожденные.
<...>
Судьба ли нас, Бог ли
Карает, не милюя?
Но все мы иссохли,
Но все мы бескрылые!

(«Morituri», 22 января 1910).

По-видимому, знакомый с текстами своих столь разных предшественников, Л. Ещин аллюзивно опирается на их семантику, но придает уже модернистскому топосу новый смысл. Его «Morituri» – это похоронная месса по павшим товарищам, по своей погибшей юности и утраченным мечтам. Составляющие третью часть сборника четыре стихотворения расположены в соответствии с логикой развития музыкальной темы. Первое – «До-диез» – представляет собой двустрофическое образование, в котором

¹ «Здравствуй, Цезарь, идущие на смерть приветствуют тебя!».

² Мережковский Д.С. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М., 1990. С. 521.

начало (зачин) и финал имеют форму пятистиший, а середина (развитие темы) состоит из двух катренов. При этом первые две строки зачина написаны Я4 ДМ (видимо, сказывается впечатление от цикла Тинякова, у которого этим размером написано целых четыре стихотворения). «Темногорестная семантика» и мотив внутреннего прозрения (М.Л. Гаспаров), несмотря на некоторую искусственность и манерность высказывания (а может, и намеренную литературность), сразу дают о себе знать:

Я принужден чужой жестокостью
Прожить всю жизнь в единый день
И быть убитым, как слепень,
Как безнадежно бьются стекла
В пожарном стоне деревень.

Однако следующий за пятистишием катрен, первые строки которого еще сохраняют ритмическую инерцию Я4 ДМ, уже звучит неподдельными пронзительными интонациями:

Из жизни вырезанной юности
Не заменить любовью к ближним.
Не я, поверив строкам книжным,
Любовь и мир пойду нести.

Отчаянная жажда жизни все же помогает лирическому герою забыть о своей обреченности:

А вот куда ходят ноги
И голова еще ясна,
Я выпью жизнь хоть не до дна,
Но все же – очень-очень много (С. 16).

«Ми-минор» звучит диссонансом первому стихотворению. Оно представляет собою две строфы, состоящие из двух катренов охватной рифмовки, при этом строфы соединяются цепной рифмой AbbAcDDc + DeeDfggf:

Байкал и сонный Баргузин
Легли границей старой жизни.
Огильотиненный в корзине
Остаток старых катаклизм
Подарен нам для новых болей,
Для новых, маятных надежд
На гибель царствия невежд,
Руководимых злобной волей.

Ириды красочных одежд
Нам не увидеть мертвым взором:
Все слишком часто и позорно
Мы не смыкали ночью вежд,
Пока израненный рассудок
Перекипал в наркозной чаше.
В грядущем счастье не наше,
Нам лишь дурман текущих суток.

Абсолютно замкнутая конструкция, встречающаяся исключительно редко (О.И. Федотов)¹, в контексте данной части выражает ощущение пространственно-временного герметизма и онтологической безнадежности лирического героя, оказавшегося за «границей старой жизни». Монотония последнего катрена, основанная на «истаивающих» женских клаузулах абсолютного ямба, мелодически усиливает минорную тональность стихотворения. Своим философским пафосом и торжественно звучащей арахайческой лексикой (*царствия, взором, вежд, чаше, счастье*) «Ми-минор» становится прелюдией к следующей части – «De Profundis».

Само выражение «De Profundis» восходит к 130 псалму: «De profundis clamavi ad te Domine» («Из глубины воззвах к тебе, Господи»). В католической литургике эта фраза служит названием похоронной мессы. В свое время фраза «De Profundis» легла и в основу письма-исповеди Оскара Уайльда, написанного им в Редингской тюрьме в 1897 г. и впервые опубликованного в 1905 г., посмертно (правда, название было дано издателем).

«De Profundis» Ещина подхватывает горькую тему безбудущности, обозначенную в «Ре-минор»:

Алкогольные вихри гуляют
В пустыре отаженных душ.
И тоска, извиваясь, как уж,
Разогнала безумную стаю
Муз, глядящих глазами кликуш:
Сумасшедшую музу Похода
И тифозную музу Тайги,
Только их пощадили враги –
Их, пришедших под стоны невзгоды
И за мной волочивших шаги.

Стихотворение, написанное АнЗ, состоит из двадцати строк, в которых свободно выделяются три пятистишия тождественной рифмовки жММжМ и последнее пятистишие рифмовки жМжжМ:

¹ Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Кн. 2. С. 259.

Я взываю в беззвездное небо
И молю: «Научите гореть!»
Я тогда и покорно и слепо,
Вместо медленной смерти нелепой,
Распластаю себя на костре... (С. 18).

Зыбкость трех асимметричных пятистиший с рифмующимися 2-3 строками словно имитирует «беззвездную муку» «отаженной души» лирического героя, в котором в «алкогольных вихрях», «как уж», извивается «тоска», стонет «невзгода» и мечутся «сумасшедшая муза Похода» и «безумная муза Тайги». «Неурочное удвоение строк» (О.И. Федотов) в последнем выделяемом пятистишии, приходящееся на 3-4 стих, всемерно усиливает это ощущение пьяной безнадежности и безлюбовья и одновременно становится разрешением темы стихотворения. В этом смысле символическое название превращается в реализованную метафору, словно обозначая глубину того полубомбочного опьянения, в котором пребывает герой.

Анализ стихотворения подводит к тому, что оно вряд ли возникло как аллюзия на Уайльда. Помимо явной музыкально-религиозной подоплеку, в его тексте обнаруживаются переклички с одноименной работой русского религиозного философа С.Л. Франка (1918). Согласно развиваемым Франком идеям реальное познание, реальное бытие возможны лишь тогда, когда между людьми возникает контакт, возникает единство. Мы живем не на изолированных островах, а на едином материке. И вот этот-то материк, который объединяет всех нас, и есть последний и подлинный предмет познания. Человек познает не только отражение своих собственных чувств, а некий субстрат, глубину. Вполне возможно, что Ещин мог читать Франка, а его теория всеединства была созвучна настроениям поэта. Возможно даже, что Леонид Евсеевич Ещин, выросший в просвещенной еврейской семье, был воспитан под влиянием философских исканий Франка, сосланного в Нижний Новгород, родину поэта, в 1899 г. Но об этом мы можем только гадать.

В работе «De Profundis» С.Л. Франк размышлял об истоках национальной трагедии русского человека: «Подобно утопающему, который еще старается вынырнуть, мы должны отрешиться от головокружительного, одуряющего подводного тумана и заставить себя понять, где мы, и как и почему попали в эту бездну. А если даже нам действительно суждено... погибнуть, то и тогда дух жизни влечет нас погибнуть не в сонном замирании мысли и воли, а с ясным сознанием, передав векам и народам внятный, предостерегающий голос погибающего и чистое, глубоко осознанное покаяние. Силою свободной мысли и совести – которых не могут отнять у нас никакие внешние бедствия, никакой гнет и произвол – мы должны

возвыситься над текущим мигом; понять и оценить кошмарное настоящее в связи со всем нашим прошлым, в свете не мигающих, блуждающих огоньков болотных испарений, а непреходящих, сверхвременных озарений человеческой и национальной Жизни»¹.

Успел ли Леонид Ещин прочитать эту работу – неизвестно. Учитывая то, что «Стихи таяжного похода» редактировались и издавались во Владивостоке, а третья часть сборника несет в себе наиболее сильный отпечаток литературности, вполне вероятно, что работу Ещин мог прочитать уже после Ледяного похода. Но типологическое совпадение переживаний и раздумий поэта и философа не вызывает сомнения. Любопытно только, что Ещин, словно замыкая нить философских рассуждений Франка, «из глубины» вновь обращается к Господу от лица «я»:

Когда хромым, неверным шагом
Я приплетусь сквозь утра тюль;
Когда не враз, вразброд, зигзагом
По мне рванут метлой из пуль;
Когда метнет пожаром алым
Нестройный залп на серый двор,
А я уныло и устало
Ударюсь черепом в забор, –
Тогда лишь только я узнаю,
Что составляет наш удел;
В небытие иль двери рая
Ведет конец житейских дел.
*О Боже, Боже, даруй веры,
Чтоб ярко радостью гореть,
Вкушая ночью мук без меры
Перед расстрелом на утре!*

(С. 18-19, курсив наш. – Авт.).

Выше приведенные наблюдения показывают, что лирическое наследие Ещина с первого сборника было отмечено сугубо *камерным* звучанием. В отличие от Паркау, Несмелова, Колосовой и Ачаира в лирике Ещина нет пламенных воззваний или иронических пассажей. «Походная правда», пропущенная сквозь сознание поэта, не только «утишила» его лирический дар, но и привела к иному развитию образа лирического героя.

В антологии «Русская поэзия Китая» говорится, что харбинскую лирику Ещина составляют в основном стихи, навеянные опытом Гражданской войны. С этим трудно согласиться – стихи, созданные в этот период, имеют совсем иную тональность. Это было подмечено Ю. Крузенштерн-

¹ Франк С.Л. De Profundis // Из Глубины: Сборник статей о русской революции С.А. Аскольдова, Н.А. Бердяева и др. М. – Пг., 1918.

Петерец: *«Ещин скоро расстался со своей "белой музой". Его грызла тоска по России. Он начал работать в советской газете, там он не очень прижился, ушел, с горя стал пить мертвую»* (курсив наш. – Авт.)¹.

Образ Леонида Ещина – харбинского поэта – имеет в читательском восприятии трагический отсвет. Конечно, он навеян безвременной кончиной талантливого и многообещающего художника. Кроме того, само харбинское «житие» Ещина, запечатленное в репликах современников (А. Несмелова, Ю. Крузенштерн-Петерец, Л. Хаиндровой), свидетельствует о том, что в этот период он сильно бедствовал – намного сильнее, чем все остальные (к примеру, тот же А. Несмелов).

«Раздетый, разутый, голодный ходил по улицам Харбина в поисках случайного заработка: стишков для актера, стишков для газеты; за ничтожную плату у него покупали стихи и забывали о нем, не интересуясь, как живет, чем живет этот талантливый поэт, с душой нежной и глубокой»². *Одинокий, бездомный, печальный, тоскливый, уничтоженный, униженный, втоптаный в грязь* – такими эпитетами герой Ещина аттестует себя и свои экзистенциальные настроения в лирике харбинских лет. В первую очередь эти определения передают реальные ощущения безытного и неприкаянного поэта-эмигранта:

Какими словами скажу,
Какой строкою поведаю,
Что от стужи опять дрожу
И опять семь дней не обедаю.

(«Беженец». С. 30).

Думается, что с течением времени осознание ужаса и необратимости всего содеянного им и его однополчанами приводит поэта к усилению религиозного чувства, что, в свою очередь, отразилось и на лирической рефлексии. Не случайно его лирический герой слышит молитвенные напевы в каждой окружающей его реалии – «и опять вековечный аминь /затянули на крышах коньки»:

Все сильнее и упорней напев,
Словно плещется в море ладья.
...Лишь закончив кровавый посев,
Запевают такие, как я,
Да и песня моя – не моя.

(«И опять в беспредельную синь...». С. 52-53,
курсив наш. – Авт.).

¹ Крузенштерн-Петерец Ю. Чураевский питомник... С. 57.

² Несмелов А. Памяти Л.Е. Ещина. Указ. изд.

Арсений Несмелов вспоминал: «Леонид был религиозен, он умел молиться, умел чувствовать Бога. Он был нежен и кроток»¹. Знавший его в харбинскую пору Н. Петерек «рассказывал о постоянной религиозной экзальтации поэта. Сколько раз он заставлял своего друга павшим ниц перед образом Спасителя»².

Вспомним – непрерывные обращения к Спасителю звучали уже в первом сборнике стихотворений Л. Ещина. Несмотря на развитие порою весьма обыденных тем, молитвенными обращениями заканчиваются многие его стихотворения той поры («Фокстрот», «Маята. Фрагмент поэмы» и др.). В стихотворении «Маята (*Эскиз поэмы*)» поэт целиком перелагает собственную судьбу на судьбу библейского Иова. Первые двенадцать строк «Маяты» основаны на отрицательном параллелизме – апофатических утверждениях, являющихся характерным приемом духовного текста о *святых, праведниках*:

Утром тягостно владеть бессонным взором,
Солнышко следить – не хватит сил.
Господи! Ведь я же не был вором,
И родителей я чту, как прежде чтил.
Знаю Иова... Учил о нем и в школе,
Помятую, маюсь и дрожу
В этой дикой и пустынной воле,
Уходящей в росную межу.
Но в пустыне праведник библейский,
Вместе с псами в рубище влачась,
Познал ранее, в долине Иудейской,
Сочность жизненную – всю ее, и всласть... (С. 28).

Лирический герой «окунается» в библейский сюжет об Иове – невинном страдальце, бескорыстной верой и благочестием заслужившем божественное благословение. Как и герой ветхозаветного мифа, герой Ещина осознает себя в *пустыне, в дикой и пустынной воле*, влачащимся *вместе с псами в рубище*, и поэтому он вправе назвать себя *праведником*. Он – «не был вором», чтит родителей, «как прежде чтил», бежит соблазнов, не «познал сочность жизненную...».

Вторая часть целиком посвящена жалобе-молитве. Начинаясь с прямого обращения, она выделена семантически и графически:

¹ Несмелов А. Памяти Ещина // Понедельник. 1930. Сентябрь.

² Цит. по: Глэд А. Ещин и Гумилев. Указ. изд.

А я вот, Господи...
Я сызмала без крова,
Я с малолетства струпьями покрыт,
И понаслышке лишь, с чужого только слова
Узнал о тех, кто ежедневно сыт.
Брести в слезах, без сил, асфальтом тротуара,
Молясь, и проклиная, и крича,
И вспоминая боль последнего удара
Карающего (*а за что?*) меча, –
За эту муку – верую, Спаситель,
За каждый шаг бездомного меня –
Ведь верно?.. будет мне?.. потом?.. тогда?.. – обитель,
Где радость шествует, литаврами звеня.
(там же, курсив наш. – *Авт.*).

Как отмечает О.И. Федотов, «стихотворение на библейский сюжет <...> всегда синекдоха, эллипсис; содержание его текста воспринимается более или менее адекватно только с учетом художественной системы Священного Писания»¹. Но от прямых параллелей с библейским сюжетом поэт переходит к неявным аллюзиям на древнерусскую литературу. В «молении» его героя одновременно проступают черты и протопопа Аввакума, и Даниила Заточника. Стоическое желание, несмотря ни на что, «брести в слезах, без сил», «молясь, и проклиная, и крича» сопряжено с полукомическим самоумалением «я сызмала без крова, / я с малолетства струпьями покрыт» и настойчивым вопрошанием: «Ведь верно?.. будет мне?.. потом?.. тогда?.. – обитель».

Стилистически жалобы Спасителю довольно последовательно выдержаны в библейском тоне: здесь и возвышенная лексика, и традиционные идиоматические антитезы, и градационное нагнетание образов, рисующих бедственное положение героя, – если бы не вкрапление «асфальта тротуара» и снижающего весь пафос второй части сумбурной череды вопросов, особенно явных в предпоследней строке.

Конечно, среди многих эмигрантов Ещин отличался своей неприкаянностью и бесприютностью. Но, думается, перед нами все же намеренное создание образа мытаря и праведника, который становится литературной гиперболой. Лирический герой обнаруживает не только знание ветхозаветного сюжета, не только способность перенести его в сферу древнерусской литературы, но и свою недюжинную подготовленность в области теологических дискуссий. Ведь сюжет об Иове стал в христианской док-

¹ Федотов О.И. Земля и Небо: о религиозной рефлексии Владимира Набокова // Литература. 1997. № 35.

трине поводом для сомнений о справедливости падающих на человека несчастий¹. Кажется, что, как и герой «Книги Иова», лирический герой Ещина смиряется в финальной строке стихотворения, признавая абсолютную истину божественного промысла и надеясь на его поддержку. Однако неуместное нагнетание временных наречий («потом? тогда?») оставляет читателю повод для сомнений в его кротости.

В подобном сплаве драматизма, иронии и *книжности* высказываний лирического субъекта обнажается *сознательное олитературивание* поэтом своей судьбы.

«Надо очень страдать, надо, как и каждый поэт, быть отщепенцем, чтобы полюбить хорошие стихи», – размышляет литературный персонаж Леонид Ещин в несмеловском рассказе «Голубое одеяло»². А лирический герой самого поэта, словно добровольный страстотерпец, покорно принимает свою горькую стезю:

Угрюмый день молчал, смотря на небо,
Где дымились в пене облака,
И одно в уме: достать бы хлеба,
Ведь дорога в дебрях далека.

Пить хотел. Ключи не зажурчали.
Есть хотел. Но лес был дик и глух.
Как, сорвавшись с пристани, с причала
Челн летел – так мой струился слух.

(«Угрюмый день молчал, смотря на небо...»,
19 февраля 1924. С. 50-51).

Его художественный двойник – не просто отщепенец. Обращаясь к Богоматери, он вопиет:

Мать Божья! Мне тридцать два...
Двадцать лет переходим каликою
Я живу лишь едва-едва,
Не живу, а жизнь свою мыкаю.

(«Беженец». С. 30).

В воспоминаниях современников поэт таким и остался: «Огромный, почти никогда не бритый, неряшливый, Ещин подкупал своим детским беззлобием, и его любили, как беспризорного ребенка, как большого доброго пса. Он, вероятно, таким себя и чувствовал...» (курсив наш. – Авт.)³. На самом деле, портрет поэта, повторяющийся и у Несмелова, и у

¹ Иов // Христианство. Энциклопедический словарь. Т. 1. С. 635.

² Несмелов А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 533.

³ Крузенштерн-Петерец Ю. Чураевский питомник... С. 57.

Л. Хаиндровой, и у Ю. Крузенштерн-Петерца, в совокупности с лирическими самохарактеристиками, создает образ, напоминающий древнерусского *калику переходжего*, весьма органичного для лирического героя Л. Ещина. Кто такие *калики* в русском этническом сознании? Это звание в последние века русской истории «закрепилось только за нищими, убогими, преимущественно бродячими слепыми, добывающими средства к существованию пением духовных стихов. <...> Все о нищете и убожестве богом любимых и ему угодных, все о нужде и страданиях, которые каждый на себе испытал, и тоску, согласную с напевом и складом, носит в душе своей, да не умеет выразить»¹.

Художественное обращение к истокам древнерусской духовности было, по всей видимости, особо значимо для такого культурного маргинала, каким являлся Леонид Ещин. Погружаясь в истоки формирования национальных этнокультурных архетипов, поэт не просто «выплакивал» свою горькую участь, но и брался, как подобает «калике», «за мир пострадать». Сознательное литературное *убожение* (которое можно соотнести с известным древнерусской культуре *кенотическим* типом святости)² интенционально направлено и на читателя, на пробуждение его *человеколюбия*, на возрождение заповеди любви к ближнему. «Целительная сила милостыни полагалась не столько в том, чтобы утереть слезу страждущему, уделяя ему часть своего имущества, сколько в том, чтобы, смотря на его слезы и страдания, самому пострадать с ним, пережить то чувство, которое называется человеколюбием»³.

Этот лирический герой-странник сродни не просто *калике* в своей убогости, нищете и бесприютности, он – почти *юродивый*, носитель так называемой *потаенной святости*. Вот почему он «сызмала без крова», с «малолетства струпьями покрыт». Не случайно он восклицает:

– Неужели не знаешь Ты, Господи Боже,
Что обидеть меня – это грех!

(«Фокстрот». С. 25).

В этническом сознании, закрепляемом литературными архетипами, «суть юродства заключается в подражании Христу поруганному, терпящему насмешки и издевательства толпы, которая тешится видом нелепого в ее глазах самозванца, взявшегося учить праведности»⁴.

¹ Максимов С.В. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1987. С. 470-471.

² Забияко А.П. Святое и падшее. Указ. изд. С. 167.

³ Там же. С. 170.

⁴ Там же. С. 173.

Одежда Ещина напоминает рубище странника («на нем "не было ни одной шерстяной нитки", – так он сам любил говорить»)¹ – истинное облачение *святого человека* в русском этническом сознании. А он и есть странник, одинокий путник, и цель его – в обретении *Пути* «к просторам неземных великолепий» («Мимо»). Об этом – не одно стихотворение поэта:

Если все это так, – Боже, за что же мне
Вновь одному, одному, словно перст,
Вновь в *путь обратный* шагать – уничтоженным,
Снова и снова таща этот крест...
(«Маята. Фрагмент поэмы». С. 27,
курсив наш. – Авт.).

Я одиночество свое
Никак, наверно, не забуду,
И если в Царствие Твое
Войду – и там печальным буду!
(«Таежный поход». С. 22).

Образ *калики, юродивого* накладывает на его носителя ответственность *пророческой силы*. Лирический герой Ещина это осознает:

Свершилось. Мне ль менять судеб
Предвечный ход, подарок Рока?
Ведь для меня единый хлеб –
Призвание скорбное пророка.
(«Сумасшедшая поэма», 6 февраля 1924,
курсив наш. – Авт. С. 34).

Его отношение к суетной погоне за славой удивляет своей кротостью. Воистину – «потаенная святость не только скромна в облике, она утишена в слове. Ей не нужна земная слава, она ищет упокоения в безвестности»²:

Спасение от смерти – лишь случайность
Для тех, кто населяет землю.
Словам «геройство» и «необычайность»
Я с удивлением и тихой грустью внемлю.

¹ Несмелов А. Чудесный подарок // Несмелов А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 523.

² Забияко А.П. Святое и падшее... С. 173.

Слова теряют в жизни основанье
Для тех, кто заглянул в миры, где только мысли...
А будущее местопребыванье –
Не меряю,
Не числю...

(«Мимо. *Арсению Несмелову*». С. 30-31).

И все-таки отношение к стихам героя Ещина сродни осознанию своего высокого предназначения:

Я живу, я болею стихами,
Они выжжены в сердце моем,
Не забуду их в уличном гаме,
Не забуду ни ночью, ни днем.

Со стихами я, одинокий,
И умел забывать, и мог
И мои небритые щеки,
И разорванный мой сапог.

(«Мне неловко и с ними и с вами...»,
2 февраля 1924. С. 42).

Подобное интуитивное восприятие *образа поэта* Леонида Ещина характерно проявлено в творчестве А. Несмелова. Разумеется, харбинский мэтр был знаком со многими художниками слова, однако только Леонид Ещин стал персонажем его рассказов в единстве биографического и художественного начал. Известно, что они были знакомы еще с владивостокского периода и дружны, но, думается, не это, и даже не безвременная кончина «кротчайшего Ленки» стали причиной его «олитературирования». «Неотмирность» *лирического героя* Ещина и Ещина-литературного персонажа в писательской картине мира – явления одного порядка. Добровольное «отщепенство» Ещина, его бесхитростность в художественном сознании Несмелова, вероятно, становились благоприятной почвой для проявления *чудесного* в обыденности. Даже названия двух рассказов из трех содержат эту «чудесную» составляющую («Удачный заголовок», «Чудесный подарок»).

Действие последнего рассказа разворачивается в *Сочельник*, когда квартирный хозяин Лени Ещина, будучи «личностью мрачной, угрюмой, придирчивой», отказывает задолжавшему, пьющему поэту в комнате¹. Бедолага Ещин воспринимает все это безропотно, приготовившись уже спать «на столах» в редакции, и идет умываться. За свою кротость он, как

¹ Несмелов А. Чудесный подарок // Собрание сочинений. Т. 2. С. 521.

и подобает «праведнику», вознаграждается. В тот момент, когда он «фыркал и, радуясь приятной свежести воды, плескался над тазиком, вдруг почувствовал на себе чей-то взгляд. Он взглянул в неопрятный угол кухни и там, у железного ведра с углем, – увидел Чехова...»¹. «Явление» Чехова (портретного изображения, сделанного Репиным, *странным образом* утерянного самим писателем и кочующего по городам и весям) бедствующему поэту описывается сродни явлению *священной иконы*: «Антон Павлович смотрел на Леонида Евсеевича и улыбался ему с невыразимой снисходительностью и ласковостью». Адекватна и реакция обретшего «чудесный лик»: «Ещин вздрогнул, почти испугался».

Как и подобает функциональному назначению *чудесного*, а для поэта – практически *священного*, этот случай изменяет (конечно, на короткое время) жизнь Ещина: «И вот в первый день *Рождества* – это было в 1929 году, – ныне покойный и всеми забытый харбинский поэт Леонид Евсеевич Ещин появился на улице в новом, теплом, хорошем пальто, в новых ботинках и отличной, теплейшей меховой шапке с наушниками» (курсив здесь и далее наш. – *Авт.*).

Финал повествования выдержан в агиографическом духе, начиная с повсеместного утверждения промыслительной роли *чудесного*, «укрывания» причин его проявления от «профанов» до «нанизывания» предложений при помощи союза «и»: «*И* везде, куда он только не приходил с визитами, это вызывало удивление. <...>

– Не чудо ли? – спрашивали знакомые и друзья, искренно радовавшиеся за бедного поэта.

И Ленька отвечал:

– Чудо! Да, именно: чудо.

И умолкал. *И* больше от него ничего не могли добиться, как ни пытались. *И* лишь незадолго до своей смерти он рассказал кое-кому о чудесном подарке, полученном им в рождественский Сочельник»².

Случайно ли именно Ещин в *святые дни* становится обладателем чудесного портрета? И да, и нет. Следуя иронической логике повествования, он, поднявшись над суетной рутиной бытия и примирившись с земными неудачами, *возблагодарен*. Кем? Чем? Проявление ли это божественного провидения или – всемогущая сила литературности русского сознания? Здесь наступает этап аналитического постижения уже собственно несмеловской философии жизни и его религиозности.

Рассказ «Голубое одеяло», на первый взгляд, назван весьма прозаично, однако теперь именно *голубое одеяло* становится проявлением *чудесного* в безытной жизни харбинского «калики». Субъект повествования

¹ Несмелов А. Голубое одеяло... С. 522-523.

² Там же.

так описывает жилье Ещина той поры: «Жалок был этот приют ресторанных кельнерш и каких-то одиноких, подозрительных профессий мужчин, и жалка была в нем каморка Лени»¹.

Но случай *чудесным образом* преобразует эту каморку: «Однажды, посетив Ещина, я увидел, что жесткая железная койка, на которой он спал, застлана *чудесным*, хоть в самую богатую спальню, голубого шелка стеганым одеялом. В неприглядном номеришке с жирной паутиной по углам, с колченогим столом и ободранным стулом – голубой шелк одеяла *сиял ослепительно, хоть глаза зажмуривай*» (курсив наш. – Авт.)². Одеяло достается Ещину за то, что он бескорыстно спасает от смерти молодую еврейскую женщину, решившую замерзнуть от горя, дает ей приют и обогревает. Будучи практически нищим, бедствуя от холода и голода, он помогает той, которой, по его разумению, еще хуже.

Показательно, что рассказ из владивостокского периода жизни Ещина вовсе не связан с проявлением *чудесного*. Перед нами возникает образ довольно преуспевающего репортера, поэта и бывшего капитана каппелевских войск: «Румяные, как у негра оттопыренные, толстые губы капитана в ритмичном движении: он обсасывает мятную лепешку, которой только что закусил стопку водки, проглоченную в китайской лавочке напротив редакции»³. На самом деле – перед нами еще автор «Стихов таежного похода», носитель совсем иного сознания и иной картины мира, потому-то в этом рассказе с его образом связан анекдотический случай.

То, что реальный человек при жизни отчасти был заслонен его литературным образом, косвенно подтверждают два некролога Несмелова: один был написан сразу после кончины Ещина, а второй – год спустя, на открытие памятника поэту. В первом А. Несмелов находится еще полностью во власти своего «литературного» впечатления о поэте: «Умер поэт Леонид Евсеевич Ещин.

Полагается говорить теперь об его талантливости, одаренности. Да, Леонид был очень талантлив, но еще более, чем талантлив, он был несчастлив. Путь поэта – вообще тяжелый путь, жизненный же путь поэта в Харбине – часто невыносим.

Семь лет жизни Леонида в Харбине были сплошной каторгой. И это без всяких преувеличений. Много ли сытых дней было у него за это время?

<...> Говорят, что смерть всегда приходит на половине жизни, неожиданно, но все же Харбин мог бы сохранить жизнь Леонида Ещина, если бы он ценил в нем поэта. Но что за дело Харбину до поэтов?»⁴

¹ Несмелов А. Голубое одеяло... С. 524.

² Там же.

³ Несмелов А. Удачный заголовок // Несмелов А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 425.

⁴ Несмелов А. Памяти Ещина. Указ. изд.

А уже год спустя он скажет совершенно обратное: «было бы несправедливо сказать, что Харбин оставался равнодушным к горемычности судьбы Ещина. Его ценили, даже, пожалуй, любили, он всегда имел работу, *когда этого хотел*. Когда Ещин заболел, его не бросали на произвол судьбы, о нем заботились, как могли, помещали в больницу, собирали ему деньги на первые недели жизни после выздоровления. И так бывало не один раз» (курсив наш. – *Авт.*)¹.

Последовательность создания поэтом личной мифологии в лирике, основанной на олитературенном образе *харбинского юродивого*, особым образом обнаруживается при знакомстве с *публицистическими* произведениями Ещина. Характерны даже их названия («Жизнь-копейка <эпидемия самоубийств>»², «Фокстрот и поэзия»³), как и названия цикла резких пропагандистских стихотворений, критически освещающих темные стороны истории Харбина во время гражданской войны и интервенции: «Дни минувшие» («Угар», «Негаечное знамя», «Не жизнь, а каторга», «Интервентское житье», «Эшалаонная кишка») и т.д.⁴. В них Ещин выступает в ином амплуа – перед нами страстный полемист, аналитик, обладающий яркими литературоведческими способностями. Корреляция его лирических и публицистических текстов свидетельствует о том, что Леонид Ещин был очень разноплановым художником, сознательно подходившим к построению своего художественного мира.

В рассказе «Чудесный подарок» Несмелов выскажет общий взгляд на стезю поэта: «бесповоротно могут "падать" только богачи, чье благосостояние базируется не на том, что *в них самих*, а на том, *что и как* происходит вокруг. Никакая ведь девальвация не лишит куска хлеба артиста, поэта, ремесленника, инженера, врача и пр.

Каждый труженик, конечно, будет в зависимости от окружающих условий жить хуже или лучше, но все-таки *будет жить*» (курсив А. Несмелова. – *Авт.*)⁵. Хотя эти слова напрямую не относятся к образу Ещина в рассказе, в целом они задают некую аксиологическую парадигму в отношении жизненного пути персонажа Ещина. Даже прочитав финальную фразу о том, что «незадолго до своей смерти» Леня рассказал-таки «кое-кому» об истории своего чудесного «обогащения», мы понимаем, что умер он не от голода.

Самоценность поэтического дара в восприятии образа Ещина доводится Несмеловым до абсолюта: «Его сердце никогда не согревала ни вера в Бога, ни любовь к женщине, только хорошие стихи поднимали работу

¹ Несмелов А. Памяти Л.Е. Ещина. Указ. изд.

² Рупор. 25 марта 1923.

³ Молва. 19 апреля 1925.

⁴ Ещин Л. Поэзия // Россияне в Азии. 1997. № 4. С. 3.

⁵ Несмелов А. Чудесный подарок... С. 519.

его сердца»¹. Несмотря на то, что в *реальном* Ещине и любовные, и религиозные, и творческие переживания уживались гармонично (об этом мы можем судить по его лирическим признаниям), и Несмелов не мог не знать об этом, он оставляет своему литературному персонажу только метапоэтическую страсть. Образ поэта-бродяги, читающего на ветру и морозе стихи Вийона, по-видимому, весьма импонировал самому Арсению Несмелову: «Холодный ветер бил в лицо Ленке, но он отражал его нападения стихами Франсуа Вийона, поэта-бродяги – не меньше, чем Ещин, измученного тремя десятками лет своей горемычной жизни»².

Наверняка Ещин также осознавал первостепенную значимость для себя поэтической одаренности. «Впрочем, что ж: *я родился поэтом* / Вы же просто мадам Барри», – гордо восклицает герой Ещина («Мне неловко и с ними, и с вами...», курсив наш. – *Авт.*), но при этом он же называет себя «словоблудом» («Сумасшедшая поэма»). И в этом нет противоречия, лишь только актуализация *литературной осознанности* своего отношения к жизни. Как нет противоречия в том, что *калика перехожий* Леонид Ещин оказывается открытым для инокультуры в ее самых обыденных проявлениях:

И занывши от старых ран,
Я молю тебя пред иконами:
«Даруй фанзу, курму и чифан
В той стране, что хранима драконами».
(«Беженец». С. 30).

Заметно, что изменились только география странника и название реалий: вместо крыши над головой – *фанза*, убогую одежонку ему заменит *курма* (простая полотняная одежда), а ожидание еды в ее общем попиджинизированном обозначении – *чифан* – можно понимать как угодно; ясно, что герою главное – не умереть с голоду.

Не страшится лирический герой и особенностей чуждых ритуалов. Оказавшись в буддийском монастыре, он готов к тому, что может быть «переправлен» в мир иной не соответствующим образом. Героя пугает совсем другое:

Эй, не меня ли тут хоронят,
Не я ль иду на вышний суд,
Меня ль то на мишурной броне,
На жертвенном огне сожгут?

¹ Несмелов А. Голубое одеяло... С. 530.

² Там же. С. 531.

Зачем задумчивые ламы
Кадыт куреньями вослед?
Постойте! Я не видел мамы
Так долго – целых восемь лет.

(«Сумасшедшая поэма», 6 февраля 1924. С. 37,
курсив наш. – *Авт.*).

Пронзительные финальные строки третьего стихотворения «Сумасшедшей поэмы» обнажают суетность этнорелигиозных различий. В них подчеркивается вневременная и вненациональная значимость базовых архетипических универсалий – *мама, дом, жизнь, смерть* (не случайно вспоминаются написанные много позднее М. Ножкиным от лица простого бойца слова: «А я в Россию, домой хочу! / Я так давно не видел маму»).

Даже сюжет уголовной хроники, связанный с гибелью японки и описанный в газете¹, становится для Ещина поводом к «инобытийным» раздумьям, примиряющим одну и другую культуры. Несмотря на разницу этнокультурных представлений о посмертном существовании, укорененных в русской и японской традиции («русские не знают слова умереть»), лирический герой Ещина надеется встретиться с «японской девушкой, убитой любовью», за гранью жизни:

Но я поспорю, что в день будущий,
Который жизнь пробьет, дробя,
Сквозь мглу тебя увижу идущей,
Ямаджи-сан, тебя, тебя...

И ты, быть может, мне, тоскливому,
Не знавшему, куда идти,
Укажешь грань к неторопливому,
Но *неизменному* пути?

(«Ямаджи». С. 24).

Итак, в художественном мире Леонида Ещина обнажено одновременное стремление к разнополярным этнокультурным установкам. В чем причины подобной противоречивости сознания? По сведениям Е. Витковского, отец поэта, Евсей Маркович Ещин, был родом из Речицы Минской губернии. Он имел хорошее образование, работал адвокатом в Нижнем Новгороде, был знаком с Максимом Горьким. Там же в 1897 г. родился будущий поэт. О юности Леонида известно мало – кроме того, что учил-

¹ Рубеж. 1928. № 5. В этом номере была помещена фотография японки в траурной рамке и подпись «Убитая любовью. Портрет юной японки Ямаджи, трагически погибшей в Харбине. Молодая красивая женщина покончила самоубийством, приняв яд. Поэт Леонид Ещин посвятил ей прекрасное стихотворение, помещенное на 7-й с. нашего журнала».

ся в Московском университете (как предполагает Е. Витковский, на юридическом факультете, наследуя семейную традицию). В антологии же В. Крейда и О. Бакич пишется об историко-филологическом факультете того же учебного заведения. Так это или нет, но серьезная гуманитарная подготовленность весьма проявлена в лирике поэта.

Ещин был из семьи выкрестов, и именно это, вероятно, определило *культурную маргинальность* его личности, пограничность поэтического сознания, психологическую склонность к *экзальтации*. В истории культуры *выкресты* (обращенные в христианство иноверцы, преимущественно иудеи) – явление сложное в социальном, но в первую очередь – в культурно-психологическом плане. В Российской империи начала века выкрестами становились в результате дискриминационных процессов в отношении евреев¹. Самым прямым образом переход в новую веру отражается на *религиозной идентичности* человека². Как считают исследователи, насильственное отпадение от родной веры (которое еще болезненнее происходит в сознании потомков выкрестов в первом поколении) чревато глубинными духовными трансформациями, обусловленными *навязанной религиозной идентичностью*³.

Типологию формирования художественного сознания харбинского поэта можно соотнести с судьбой других, более знаменитых современников, носителей аналогичного религиозного опыта – О. Мандельштама, Б. Пастернака, И. Бабеля... В творчестве каждого из этих художников слова, впитавших две мощные лингво- и этнорелигиозные системы, *культурная маргинальность* отразилась особым образом⁴. Нет смысла спорить с тезисом о том, что «культура творится на границах». Анализируя данную особенность как основу поэтических миров Мандельштама и Пастернака, М. Эпштейн пишет: «Еврейское и русское, кровное и сознательное, почва и судьба – сложно взаимодействуют, определяя новый, неслыханный склад поэтической речи»⁵.

Мы не знаем, каким образом процесс этнокультурной самоидентификации протекал в семье Ещина, каково было отношение к русской и еврейской культуре у его родителей, в каких этнокультурных координатах воспитывали мальчика с детства. Но можем предположить, что *особые отношения* с русской культурой сопровождали личность поэта-маргинала

¹Свящ. Александр Шрамко. Судьба выкрестов // Заметки по истории еврейской истории /Интернет-журнал/. 2002. № 23. Режим доступа: <http://www.berkovich-zametki.com/Nomer23>.

² Забияко А.П. Религиозная идентичность // Религиоведение... С. 863-864.

³ Там же.

⁴ Эпштейн М.Н. Хасид и талмудист. Сравнительный опыт о Пастернаке и Мандельштаме // Звезда. 2000. № 4; Шкловский В. Бабель. Критический романс // ЛЕФ. 1924. № 2; Лежнев А. И. Бабель // Лежнев А. О литературе. М., 1987; Кременецкий И. Евреи при большевистском строе. Миннеаполис, 1999.

⁵ Эпштейн М.Н. Указ. соч.

на протяжении всего его творчества. Возможно, и истовая религиозность Ещина стала следствием его отчаянной тяги к христианству при сохранении глубинной верности *иудаизму*. При этом речь, вероятно, должна идти о той части его вероучительной доктрины, которая именуется *хасидизмом* (в его историческом понимании). В этом смысле весьма значимым представляется следующее замечание М. Эпштейна: «Хасидская традиция в какой-то степени близка тому, что в России понималось под юродивостью: это обратный иудаизм, обратное христианство. Не священнослужитель, вещающий с амвона, а юродивый, заляпанный брызгами из лужи, живущий в обнимку со всем мирозданием, не огораживающий себя от мира и от мирского»¹. Вспомним – хасидизм получил наибольшее развитие как раз в тех местах, где родился отец Ещина: «Ближе к югу, среди бедного еврейского населения, прежде всего на Украине, – не оставалось другого пути к Богу, кроме легкосердечности, беззаботности, радости нищего сердца»². Внеисторичность ещинской лирики, религиозная обытовленность его Вселенной, условный характер христианства (в его картине мира тесно переплетены католичество и православие, даже старообрядчество) лишний раз доказывают сложную религиозную подоплеку художественного сознания поэта.

Но это еще не все. Метрические приоритеты Леонида Ещина также обнажают и иные основания его художественного мира, имеющие общий корень с обозначенными особенностями. Из 47 стихотворений, доступных для анализа, двусложниками написано 29, трехсложниками – 11, дольником – 5, акцентным стихом – 2. В двусложниках предпочтение отдано ямба (28), при этом – Я4 (23); в трехсложниках – анапесту (6), затем следует амфибрахий (4), и, наконец, дактиль (2).

Предпочтение, отдаваемое Я4, явным образом сближает творчество Леонида Ещина с лирикой советских авторов. Но это сходжение обнаруживается невооруженным глазом и в конкретных случаях, не связанных с двусложниками. Например, при сопоставлении используемого им семантического ореола балладного Ам2 в стихотворении «Две шинели» (1930):

Я тропкой кривою
Ушел в три часа,
Когда под луною
Сияла роса.

А были со мною
Жестяный стакан,
Да фляга с водою,
Да старый наган (С. 31).

¹ Эпштейн М.Н. Хасид и талмудист. Указ. изд.

² Там же.

Сравним:

Я хату покинул,
Пошел воевать,
Чтоб землю в Гренаде
Крестьянам отдать.
Прощайте, родные!
Прощайте, семья!
Гренада, Гренада,
Гренада моя!

(М. Светлов «Гренада»)¹.

И метрический рисунок Ам2 ЖМЖМ, и разговорная стилистика, и романтический пафос «революционной» и «контрреволюционной» баллад авторов-«антагонистов» совпадают настолько, что создается впечатление единого текста (вспомним аналогичные схождения Несмелова и Багрицкого). Есть все основания полагать, что Л. Ещин, сотрудничавший в советской газете, испытал влияние мощной эмоциональной энергетики светловской «Гренады», написанной еще в 1924 г. «Две шинели» построено на мотиве двойничества – полумистической – «гойевской» (С. Курбатов) встрече героя, идущего к белым, с таким же бойцом, идущим к красным. Стихотворение с горькой финальной фразой «Проклятое время! / Проклятые дни!» можно назвать «Анти-Гренадой», противостоящей планетарному романтизму революционной молодежи.

Но при столь явной «расположенности» к лирике своих идейных противников Ещин и в харбинские годы не изменяет своей увлеченности Блоком (именно ритмические и стилистические аллюзии на блоковский «Балаганчик» венчали первый сборник поэта в стихотворении «Скрипя ползли обозы-черви...»). В Харбине, годом раньше «Двух шинелей», Ещиным будет написано стихотворение «Фокстрот» (Ан 4ЖМЖМ), метрически, стилистически и интонационно восходящее к стихотворению А. Блока «В ресторане»:

И луна. И цветы по краям балюстрады.
Барабанил и взвизгивал джесс.
Было сказано мне: ни меня ей не надо,
Ни моих поэтических месс (С. 24-25).

Стихотворение явно отсылает нас к тексту великого предшественника, начинаясь, словно его продолжение (или узнавание *той* ситуации): «И луна. И цветы...». Лексико-образная парадигма «Фокстрота» аллюзивно перекликается с блоковскими образами: *заря, взвизгивающая музыка.*

¹ Цит. по: Три века русской поэзии. М., 1986. С. 553-554.

Только по-иному решается конфликт героя и героини – ей уже ничего «не надо». Сами акценты стихотворения смещены на переживания тоскующего по любви героя и его сообщницы-зари.

Стихотворения находятся в соседстве со стихами, написанными Д4 («Маята. *Фрагмент поэмы*»), Х5 («Маята. *Эскиз поэмы*»), дольником («В ожерелье огней», «Беженец»), Я5-ЯВ («Мимо»). Подобное метрическое разнообразие свидетельствует о том, что поэт, во-первых, весьма свободно мог манипулировать разнообразной стихотворной техникой, во-вторых, обдуманно подходил к использованию того или иного семантического ореола, связывая его с определенной поэтической темой.

«Фокстрот» стал своеобразным прощанием с «блоковскими» романтическими грезами человека, живущего в «эпоху фокстрота». В аналогичной «блоковской» ситуации героиня заявляет, что ни *Ego* «ей не надо», ни его «поэтических месс», и выбирает... фокстрот. Интуиции по поводу «обыгрывания» поэтом семантического ореола АНЗ в сочетании с общим интертекстуальным контекстом подтверждаются газетной статьей поэта «Фокстрот и поэзия», где Ещин отмечал современное затишье в поэзии и сетовал на трудности издания сборников стихотворений в эмиграции из-за повального увлечения фокстротом¹. На фоне истинной национальной трагедии, когда брат убивает брата, происходит духовное измельчание, опустошающее душу – воплощением его и становятся «фокстротные страсти».

Мы видим, что художественный мир харбинского поэта Леонида Евсеевича Ещина вместили в себя самые разнообразные художественные установки – от обращения к основам древнерусской литературы и поэтики фольклора до вбирания тенденций развития новоявленной советской лирики. «*Русский*, он не избежал судеб *русского народа* и прошел их мрачным рядом вместе со всеми теми, кто были его спутниками и его противниками, и скрылся, подобно многим, имена же их Ты, Господи, веши – в сумерках прошлого...», – писал о Леониде Ещине С. Курбатов (курсив наш. – *Авт.*)². В своем потенциале художественное развитие Ещина несло зачатки той литературы, что могла развиваться в русском Харбине – литературы *универсального мироощущения*, где гипертрофированная *русскость* сочеталась бы с разнообразными *инонациональными* элементами и благодатно бы впитывала все то новаторское, что рождалось в метрополии.

¹ Молва. 19 апреля 1925. С. 7. Цит. по: Ещин Л. Поэзия. Указ. изд. С. 3-11.

² Курбатов С. Леонид Ещин. Указ. изд.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ «ПЛЕЯДА ХАРБИНСКИХ ЮНЦОВ»

Глава 1. «Одиночество злее марксизма...»: Николай Щеголев (1910-1975)

В отечественной харбинистике сведений о жизни чураевского поэта Николая Щеголева крайне мало¹. С именем этого поэта в истории «харбинской ноты» связано множество курьезных историй, а о нем высказаны самые противоречивые суждения. С одной стороны, Щеголев стал самым молодым участником антологии «Якорь» (по подсчетам П. Пильского), а с другой – он был поэтом, чье имя регулярно путали в Париже с шанхайцем М. Щербаковым. Мало того, что до сих пор некоторые исследователи именуют Н. Щеголева «Н. Щеглов», ему приписывали и приписывают произведения малоизвестного Ф. Щеголева. В воспоминаниях Ю. Крузенштерн-Петерец Николай Щеголев выведен как интриган и приспособленец, а в репликах А. Ачаира и Г. Гранина ему посвящены теплые слова. Руководитель «Чураевки» пророчил Щеголеву блестящее творческое будущее и т.д.

По всей видимости, сама натура поэта и особенности его художественного мировидения предполагали те казусные ситуации, что описываются В. Перелешиним и Ю. Крузенштерн-Петерец. Известно, что в «Чураевку» Щеголев пришел совсем юным, едва ли двадцатилетним. В эти годы несложно снискать себе славу «бедокура». Однако почти сразу Щеголев успел стать авторитетом для еще более юных поэтов. Так, Нина Мокринская, позже всех попавшая в «Чураевку», вспоминала свои первые восторги: «неожиданная удача: я познакомилась с такими "великими светилами", как Алексей Ачаир, Николай Щеголев, Николай Петерец, Николай Светлов, Сергей Сергин, Владимир Слободчиков, Лидия Хаиндрова, Виктория Янковская и многие другие, имена которых сразу не запомнила»². В это же время в парижской критике личность Щеголева удостоилась иронических замечаний из уст самого Адамовича в связи с тем, что кто-то в Харбине умудрился соположить его имя с именем... Александра Блока: «Трудно не усмехнуться, например, читая о каком-то местном начинающем стихотворце, что он "находится под сильным влиянием Александра Блока и Николая Щеголева". Кто это – Николай Щеголев? Оказывается, харбинский поэт и один из виднейших сотрудников "Чураевки". О нем до сих пор, признаться, мы не слыхали... Но, может быть, и здесь, в

¹ Об этом: Забияко А.А. «Самый буйный, самый строптивый, самый одаренный из всей молодой поросли...» (художественный мир поэта Николая Щеголева) // Филологические науки. 2006. № 4. С. 56-68.

² Мокринская Н. Моя жизнь. Кн. 2. С. 14.

Париже, нам, с харбинской точки зрения, случается иногда попадать в столь же смешное положение, и там они удивляются "абберации зрения" так же, как мы здесь»¹. Думается, что столь противоречащие друг другу цитаты свидетельствуют о том, что личность поэта была незаурядной, а лирика, по крайней мере, заслуживает внимательного отношения.

В уже упомянутой антологии В. Крейда, собравшей произведения более шестидесяти поэтов русского Китая, стихотворения Щеголева выделяются особой энергетикой ритма, оригинальной словесной рокировкой и пронзительностью интонаций, необходимыми для настоящей поэзии. Не случайно Ю. Иваск, перечисляя впоследствии наиболее талантливых харбинских поэтов, называет Н. Щеголева в одном ряду с А. Несмеловым и А. Ачаиром².

Опираясь на материалы антологии и публикации Щеголева в «Рубеже» и «Молодой Чураевке», попытаемся реконструировать художественную картину мира поэта³. Возможно, в жизни Щеголев был совсем иным, но в своих стихотворных откровениях он предстает остроумным, довольно жестким, самоироничным и жизнелюбивым человеком. Интересно, что многие из этих качеств подмечены в эпиграмме на него неизвестного автора:

Поэт не дюжий, юный, ранний,
Характер страстный, павианий,
Ни Блок, ни Пушкин и ни Гоголь,
А только просто Коля Щеголь⁴.

Круг тем, затрагиваемых и предпочитаемых поэтом, вполне традиционен как для западной, так и для восточной ветви эмигрантской лирики: *тоска (по Родине), одиночество, воспоминание, смысл жизни, любовь и творчество* – как спасение, однако его реализация в лирике Щеголева сильно отличается от его собратьев в «экзистенциальной ноте».

Тоска – основная лирическая тема Щеголева: сам образ и сопутствующие ему коннотативы (*одиночество, безвыходность, прозябанье, сомненья, ропот, самобичеванье, панихида, лень, последняя агония, победное*

¹ Адамович Г. Литературные заметки // Последние новости. 1934. 29 марта. С. 2.

² «В Харбине было много талантливых поэтов – Арсений Несмелов, Алексей Ачаир, Николай Щеголев, но о них мы до сих пор мало знаем» (Иваск Ю. Поэзия старой эмиграции) // Полторацкий Н.П. Русская литература в эмиграции... С. 67.

³ Материалом исследования является подборка стихов в антологии «Русская поэзия Китая», «Харбин. Ветка русского дерева», «Мы жили тогда на планете другой...», а также стихотворения, напечатанные в «Рубеже» и газете «Молодая Чураевка». В общей сложности – 46 стихотворений, «стихотворение в прозе» «Полдень», рассказ «Телеграмма».

⁴ Цит. по: Штейн Э. Примечания (сведения о поэтах) // Остров Лариссы. Орендз, 1988. С. 134-135.

отчаянье, горечь, болезнь, гнет, самотерзание, грусть и т.д.) встречаются почти в каждом стихотворении. *Тоска* лирического субъекта Н. Щеголева – его перманентное состояние, вступающее в *диссонанс* с обычным человеческим уютом:

Чувствую, что с каждым часом чванней
Становлюсь, заверченный в тиски
Горестного самобичеванья
И тоски.

(«Диссонанс», 1930)¹.

Поэт словно сознательно отгородился от окружающей жизни, замкнувшись в своем внутреннем мире. Поэтому так пугают его героя звуки музыки, от которых он бежит в свою бессонную тоску, перифрастически определяемую как «самое страшное, черствое»:

И какие созвучия! Чем обогреешь
Их полет? Прикасаясь к ушам, холодят они
До мурашек, до дрожи. И тянет скорее
В освещенную комнату. Там благодатнее.

(«От самого страшного», 1931. С. 563).

Где бы ни был герой, везде его сопровождает *одиночество*. Не случайно в стихотворении «Опыт» (1932) оно – на первом месте из окружающих его бед:

Одиночество – да! – одиночество злее марксизма.
Накопляешь безвыходность: родины нет, нет любви.
(С. 563).

Несмотря на это, ему хочется «проклясть проспект с его авто, / Уйти в пустынные кварталы». Стремление героя к *тишине* и уединению парадоксально сочетается с его тяготением к шумной городской жизни:

Лихие цирковые Арабеллы,
Театры, мостовые мне нужны...
Полмесяца живу, как оробелый, –
Не сладить с новизною тишины.

(«За городом»)².

¹ Русская поэзия Китая... С. 564. Далее цитаты по этому изданию даются в тексте с указанием страниц в скобках.

² Рубеж. 1931. № 34.

Тема *Родины* и *тоски* по ней, остро актуальная для любого поэта в изгнании, в лирике молодого харбинского поэта приобретает новый отсвет. *Тоска* Щеголева – совсем иного свойства, чем *тоска* того же Алексея Ачаира, которому было что вспоминать: «шумливые годы, / звенящее время, / поющую юность – / не пьяненький джаз» («В фруктовой лавчонке», 1938)¹. Тоска Ачаира (и многих других харбинцев старшего поколения) питается болью об *утраченной* Родине, об *утраченной* юности. У Щеголева же, который был на 14 лет моложе Ачаира и принадлежал ко второму поколению харбинских поэтов, это ощущение пронизывает его *настоящее*:

Все обиходно. Косые
Спят на обоях лучи...
Разве лишь слово «Россия»
Мне необычно звучит.

(«Стансы»)².

Когда вокруг царствуют «дисгармония, кризис – газетный, словесный...» («Поровну»)³, реальным спасением для лирического «я» становится необходимость писать. Творчество воспринимается как *долг* (суровое слово долг):

...Пусть клонит в сон – не надо спать!
Будь человеком твердым, будь поэтом.
Не холода, а теплоты, не сна,
А бодрствования...

(«Живая муза», 1935. С. 574).

Долг приравнивается к высокому служению:

Стихи читаю вслух и про себя,
Ритм создаю холодный, острый, бритвенный,
И рифмы обличительно скрипят...
Я – как монах, настроенный молитвенно.

(«Заговор». С. 572).

Осознание прихода вдохновения приравнивается к болезненному состоянию:

¹ Рубеж. 1937. № 25. Об этом: Забияко А.А. Тропа судьбы... Указ. изд.

² Рубеж. 1930. № 28.

³ Рубеж. 1931. № 30.

Но в *припадке жесточайшем* долга,
В свой афористический блокнот
Что-то заношу, смотря подолгу
На окно.

(«Диссонанс». С. 564, курсив наш. – *Авт.*).

Сам процесс сочинительства запечатлевается в образах, сопутствующих недугу и его преодолению: «содрогаешься часто, на рифмы кладешь пароксизмы...» («Опыт». С. 563), «Я себе говорю: / Мы сумеем еще побороться, / А пока / стану сетовать, / Стихослагать!» («Устаю ненавидеть...». С. 570).

Наряду с осознанием необходимости «быть поэтом», лирического героя сопровождают сомнения в собственных силах, вызывая безнадежное желание *бежать*:

От замыслов моих неподкрепленных
Ни силою, ни верой, ни трудом,
От слов моих, всегда полувлюбленных,
Полупрохладных, как забытый дом...
(«От замыслов моих неподкрепленных...». С. 575).

С самоироничной трезвостью он определяет меру своего таланта:

Как все, как все... Нет певческого дара.
Ну что ж! приду домой, напьюсь тайком
И буду до надсады «*Две гитары*» –
Мотив давнишний, затхлый, стертый, старый,
Мне в уши занесенный ветерком,
Себе под нос мурлыкать тенорком.
(«Гонг». С. 580, курсив Н. Щеголева. – *Авт.*).

Не случайно в стихотворении «Розовело небо, задыхался колокол...» Щеголев касается характерной для русской литературы традиционной темы «памятников»: «И опять я занят / Мыслями о смерти, / О своем бессмертьице / И самотерзаньем». «*Бессмертьице*» – это, конечно, не бессмертие, на которое могут претендовать только немногие избранные. Но всякий раз поэзия возвращает его к жизни, придает сил:

Год назад неживое, как камень,
Сердце жжется, и, чудом труда,
Чудом творчества сотканный пламень
Не угаснет теперь никогда.
(«Отряхни свою внешнюю скуку...». С. 574).

Несмотря ни на что, *вдохновение* для Щеголева – действенная анти-теза эмигрантскому прозябанию. И хотя маятник его настроений постоянно колеблется от признаний, что «жизнь – переворот» до состояния «тоски и внутренней круговерти», все-таки побеждает обычно личный императив: «Я себе говорю: / Мы сумеем еще побороться...».

Каждый поэт-эмигрант определенным образом соотносит звучание своей лиры с предшествующей литературной традицией. Харбинские литераторы считали себя восприемниками «серебряного века», всеобщими кумирами были Блок и Гумилев, а «страсть» к Волошину, Маяковскому, Пастернаку была переменчивой. Для Щеголева, как ни странно, более современны и актуальны не мэтры «серебряного века», а Грибоедов, Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов. Он демонстративно подчеркивает свою зависимость от классической традиции, впитанную с детства:

До боли, до смертной тоски
Мне призраки эти близки...
(«Достоевский». С. 580).

Зачастую знаковые фигуры XIX в. русской литературы становятся «живыми» спутниками, с которыми он себя сравнивает: «Словно Гоголь я – в турецкой феске, / Остролиц и холоден, как лед...» («Ночью»)¹. Черты классиков и их героев он узнает в себе, сам того не желая:

Ведь это, пропив вицмундир,
Весь мир низвергает, весь мир
Все тот же, *его*, Мармеладов
(Мне кажется, я с ним знаком)...
(«Достоевский». С. 581, курсив Н. Щеголева. – *Авт.*).

Иногда ключевые фразы из классических произведений становятся тематическим стержнем стихотворения, на фоне традиционных смыслов рождая новые:

...я опять
Все так же занят
Одним, одним...

Мильон терзаний!
Белесый дым!..
(«Дым». С. 579, курсив наш. – *Авт.*).

¹ Чураевка. 1932. 27 декабря.

Не случайно подобные стихотворения появлялись в процессе поэтических конкурсов на определенную тематику.

Весьма характерно, что при столь декларативном утверждении своей глубинной зависимости от образов и мотивов русской литературы XIX в. Щеголев постоянно подчеркивает свое неприятие лирики ближайших предшественников. Его герою хочется найти иную, *«живую музу с узкими глазами»* (курсив наш. – Авт.), которая смогла бы изменить его жизнь настолько, чтобы было «не только умирать, / Но даже, даже вспоминать об этом / Грешно...». В этом – спасение:

И странными становятся тогда,
И слышными как будто издавека
Мучительные вдохновенья Блока,
Несущие свой яд через года.

(«Живая муза». С. 574).

Зачастую взаимоотношения с огромным корпусом русской литературы приобретают характер интертекстуальной полемики, одним из любимых приемов которой становится цитирование, доходящее до композиционной центонности и вносящее новое содержание в хрестоматийные строки:

Я пуст, как эта даль
За дымкой паутины,
И черен я, как туч
Текучая гряда.

<...>

Зачем я – человек?
Души моей извивы
Пронизаны навек
Суровым словом: долг.

(«Жажда свободы». С. 565).

Реминисценции из Пушкина и Блока создают особое семантическое пространство. Так, стихотворение Пушкина «Редет облаков летучая гряда...» напоено умиротворенными воспоминаниями о восходе над «мирною страной, где все для сердца мило...», о юной возлюбленной. Блоковские строки («И все души моей излучины / Пронзило терпкое вино...») предлагают еще один рецепт бегства от действительности – «туда», на «дальний берег» опьяненного сознания. Но ни то, ни другое не востребовано героем Щеголева: ведь это всего лишь «избитые мотивы», подстерегающие, «как придорожный волк», то есть таящие опасность – умиротворения, повторения, иллюзии возвращения в прошлое.

В целом стихотворение «Жажда свободы» построено на переосмыслении образа *даль* – ключевой метафоры лирики Блока и его последователей, первоначально заимствованной теми из романтического словаря. Начальные строки стихотворения усиливают семантическое наполнение этого образа тавтологической паронимией: «Глаза глядят туда, / *В далекие долины...*» (курсив наш. – *Авт.*), доводя до избыточности и еще более «отдаляя».

Образ *даль* весьма частотен в лирике Щеголева, но в него поэт вкладывает новые смыслы. Так, блоковская *даль* – это символ *миров иных*, некое мистицизированное пространство, куда уносятся мысли героя о Возлюбленной и ее откровениях. В контексте же щеголевской поэтики *даль* – это и мифологема родины, имеющей не менее смутные очертания и обладающей еще более притягательной силой, нежели Дева Радужных Ворот, и образ, в котором переосмысливается клише символистской топонимики, выражающий некий «надпредметный» смысл. Мир опрокинут, его привычные очертания сдвинуты, и поэтому *даль* – пространственная категория – приобретает темпоральный оттенок, становясь одновременно обозначением прошлого и недоступного настоящего далекой Родины, утопический образ полу-рая:

Обласканные солнцем дали,
Где птицы без конца свистят,
Где землю не утрамбовали,
Где звезды счастьем блестят...

(«Одно ужасное усилие...». С. 575).

Этой неудержимой власти *дали* противостоит *суровое слово: долг*. Семантическая соотнесенность пространственного и нравственного понятий переводит все содержание стихотворения в область оппозиций ментального характера: прошлое русской культуры и ее настоящее, мечты о родине и внутренние обязательства перед своими братьями по перу и несчастью.

В стихотворении «Ровно в восемь» возникает не только образная, но и ритмическая рокировка с хрестоматийным блоковским стихотворением «Мы встречались с тобой на закате...»:

Ровно в восемь меня ты встречала.
Я бежал и не мог продохнуть,
Наступая на цепи причалов,
Изъязвивших песчаную грудь¹.

¹ Рубеж. 1931. № 31.

«Избитость» образов и мотивов и здесь преследуют поэтическое сознание: «Впрочем, грудь – устарело, избито / Для земли, для воды, для песка...». Но Щеголев идет дальше: он фактически обвиняет «прежних поэтов» в том, что:

...сумели они истаскать
Все до тла и все выпить до краю,
И беспечно мотать до меня
То, что нынче во мне закипает,
Улыбаясь, дразня и маня.

Экспрессивность сочетаний «*беспечно мотать*», «*истаскать все до тла*», «*выпить до краю*» передает негодование поэта от того, что его «серебряновековские» предшественники довели до предела способы художественного выражения глубинных человеческих переживаний, и одновременно указывает на нежелание следовать своим недавним авторитетам.

Память юного Щеголева, никогда не знавшего Родины, хранит недавние события, оставившие в душе наиболее яркие отпечатки: пору отрочества или «назад тому что-то лет семь». Поэтому лирические *воспоминания* героя довольно противоречивы: они то уносят его в тот счастливый «*возраст, когда мы любили / И вечность в любви прозревали*», то, напротив, представляют прошедшее в весьма мрачных тонах: «*Жизнь тогда мне ничем не сияла, / Я тогда не ценил никого*». Это отнюдь не свидетельствует об измельчании поэтической тематики в лирике молодых чураевцев, а говорит об углублении философского подтекста, связанного с развитием экзистенциальных мотивов. Прошлое представляет собой непосредственно переживаемую реальность, служит моментом лирической концентрации, трактуется как актуальное для героя «сейчас»:

Прекрасная пора... готовность
Растаять в солнечных лучах,
Застенчивость во всем, неровность,
Непостоянство в мелочах,

Нетронутая свежесть, детскость
Высказываний в дневнике,
Кокетство девочки соседской,
Колечко на ее руке...

(«Отрочество»)¹.

Номинативные структуры приближают план прошлого к настоящему и выделяют реалии и явления минувшего крупным планом. А в стихотворении «Светильник» воспоминания настолько сближаются с действитель-

¹ Чураевка. 1934. № 6. С. 1.

ностью, что сам лирический субъект затрудняется их разграничить: «То странною сказкой, то былью / Вся жизнь из могил и развалин / Встает» (С. 576). Упоминание о *могилах* не случайно в поэтическом мире Щеголева, это – неотъемлемый элемент его «пейзажа», наряду с *развалинами*, *копошащимися над головой тучами*, *волками*, *мертвым небом*. Концепт *могила* определяет и душевные состояния героя – *незримое самоубийство незрелой маленькой души*, *смерть* и др.

В зловещем мире «мертвых людей» единственное спасение героя – собственная демоническая природа:

Устаю ненавидеть.
Тихо хожу по проспектам.
«Некто в сером» меня
В чьи-то тяжкие веки влюбил.
Устаю говорить.
Пресловутый и призрачный «некто» –
Надо мной и во мне,
И рога наподобие вил.
(«Устаю ненавидеть». С. 570, курсив наш. – Авт.).

Атрибутирование пресловутого «*Некто в сером*» «рогами наподобие вил» и серым цветом – прямое указание на инфермальную сущность спутника лирического субъекта. «*Тяжкие веки*» неизбежно ассоциируются с гоголевским Вием. Черты этого демона часто присутствуют в стихотворениях поэта, причем в основном для создания образа лирического героя:

Угроза новой затяжной любви...
Ах, не попасть бы из огня да в полымя.
Борюсь с собой, держу глаза, как Вий,
Прикрытыми ресницами тяжелыми.
(«Заговор». С. 572).

Аллюзивные перифразы Вия – лирического героя встречаем в других стихотворениях:

Воспаленные веки на вязах зеленых
Отдыхают от самого страшного, черстового.
(«От самого страшного». С. 565).

И некий
Современник, мой друг,
Вскинет тяжкие веки,
Затуманится вдруг,
И пропьянствует ночью
У распутства в гостях...
(«Муть»).

В метапоэтическом откровении Щеголева – стихотворении в прозе «Полдень» – один из персонажей, беллетрист, раздраженно замечает: «За что я, несчастный, должен все подхватывать зорким своим взором, слышать чутким своим слухом все, что выбрасывает мир?», – не понимая (или не принимая?) того, что умение все видеть и слышать на самом деле является редким даром, присущим только избранным художникам¹.

Как известно, Вий обладает способностями, превышающими «обычные» способности «рядовой» демонической братии. Вий видит и знает не замечаемое другими. Именно поэтому в знаменитой «миргородской» повести призывают Вия демоны, не справляющиеся с Хомой Брутом. В художественном мире Щеголева Вий становится двойником лирического героя. «Родство» с этим тероморфным демоническим персонажем не противоречит поэтической одаренности поэта. Вий, в первую очередь, воплощает в себе сокровенное знание, а в мифологии многих народов обладание этими надчеловеческими способностями неотделимо и от волхования, и от поэтического экстаза, и от вдохновения. Другое дело, что если в знаменитой повести Гоголя Вий требует: «Подымите мне веки!», то у Щеголева «виеподобный» герой, напротив, уже старается не смотреть на окружающий мир, предпочитая *«держат глаза / прикрытыми ресницами тяжёлыми»*. Ведь «поднять веки» – значит, подвергнуться очередному «припадку вдохновения».

Отчаянное стремление лирического героя «избежать» творческого экстаза сродни сопротивлению человека, избранного духами стать шаманом, самой «шаманской болезни»: и в том, и в другом случае попытки оказываются мучительными и тщетными. В мифологической же традиции шаманский дар и поэтический издревле обнаруживают родственную этиологию (вспомним сюжет о скандинавском Одине).

Возможно, что гоголевский текст «усваивается» лирическим субъектом Щеголева через «посредничество» Маяковского, в свое время воскликнувшему: «Слушайте! / Из меня / Слепым Виём / Время орёт! / Подымите, / Подымите мне / Веков веки!» («Война и мир»). Но если для Маяковского «гоголиана» становится источником гиперболических сравнений, призванных обозначить небывалую мощь поэтического и пророческого таланта «крикогубого Заратустры», то у Щеголева гоголевская образность становится тем «лекалом», по которому он «кроит» один из обликов своего демонического – «виеподобного» – героя.

На самом деле, этот герой очень противоречив и многолик: он *«то богатырь, то калека, то филантроп, то Марат»* («Стансы»), то Вий, то Демон, то карлик. Однако, несмотря на внутренний разлад, Щеголев довольно последователен в «обустройстве» своего поэтического пандемо-

¹ Щеголев Н. Полдень (стихотворение в прозе) // Молодая Чураевка. 1932. № 6.

ниума¹. Его источником становятся *литературные* демонические и дьяволоподобные персонажи, способные создавать довольно прозрачное аллюзивное пространство в сознании читающих. Конечно, мифогенной основой пандемониума становится внутренняя природа героя, который признается:

По частицам расточаю мир
свой,
Жду, терплю, – *на худшее*
готов.
Но никто мне не прошепчет:
«царствуй!»
И руки мне не подаст никто.
Это выглядит мрачней
могилы,
Это гибнет человек живьем...
Но какая дьявольская сила
В нынешнем отчаяньи моем!
(«Всем мои стихи доступны...», курсив наш. – *Авт.*)².

Дьявольская сущность лирического героя Щеголева проявляется и в его отношениях с женщинами, где он – истинный змей-искуситель, обуреваемый преступными желаниями. Герой Щеголева признается: «недаром / Тяжелый мой жаден взгляд», в нем – «жестокий желтый огонь». В отношении юной героини он испытывает «*страшное чувство*», затевает «*темное* дело». Сами движения его тела – эротизированные и одновременно отвратительные – вновь сближают его с чудовищами из собственных фантазий:

...Прерывисто, злобно дыша
Над нею в танце
Ползучем склоняюсь я:
– Моя, моя, несмотря ни на
что, – моя!
(«На балу», курсив и жирный шрифт наш. – *Авт.*)³.

Одно очевидно: его лирическое «я» определяют зловещие черты. Уже аллюзии на Пушкина и Блока с каламбурным перефразированием их образности наводило на «инфернальные» ассоциации: *облаков летучая*

¹ Пандемониум – совокупность богов «низшей» мифологии, духов, предков, гениев, колдунов, ведьм и прочих существ, составляющих демонологию той или иной этнорелигиозной традиции (Забияко А.П.) // Религиоведение... С. 738.

² Молодая Чураевка. 1932. № 5.

³ Рубеж. 1935. № 5.

*гряда – туч текучая гряда, души моей излучины – души моей извивы. Текучесть, извивистость, ассоциирующиеся со «змеевидностью», производной от тероморфных существ, становятся особенностью демонического мироощущения щеголевского героя. Одна из причин дьявольской одержимости – *морицинистый карлик ехидный* – ум героя, его фаустовская искушенность:*

Мой ангел! Я страшно умен
Умом чудака и уродца.
<...>

Виски набухали от дум,
Мне чудился звон панихидный.
И – вправду – скончался мой ум,
Морицинистый карлик ехидный.

Он трясся, пощады моля,
Топорщился злобно, упорно,
Но тяжко прижала земля,
Прикрыла пробившимся дерном.

(«Обновление», курсив наш. – *Авт.*)¹.

Поэтому герой Щеголева ищет спасения в любви. Он надеется, что лирическая героиня («мой ангел») способна побороть его дьявольскую природу. Образ ангела встречаем и в стихотворении «Отрочество», лирический герой которого в своих воспоминаниях переносится в «прекрасную пору» юности. Тогда он еще не успел обзавестись «умом чудака и уродца», это было время, когда многое еще было «недо-воплощено»:

Застенчивость во всем, *неровность*,
Непостоянство в мелочах,
Нетронутая свежесть, детскость
Высказываний в дневнике...

(«Отрочество», курсив наш. – *Авт.*)².

Надо заметить, что подобная «неоформленность» лирического субъекта не просто связана с его детством, но также подспудно сигнализирует о его демонической предрасположенности к метаморфозам.

В четвертом катрене в поток этих нежных воспоминаний неожиданно врывается, с одной стороны, ироничный, а с другой, – по-детски наивный образ:

¹ Рубеж. 1934. № 45.

² Чураевка. 1934. № 6. С. 1.

Кокетство девочки соседской,
Колечко на ее руке.
Ее очки, – «очкастый ангел»...

И сейчас герою хочется найти спасение в этой «ангелической» чистоте своей возлюбленной, которую он, как Демон Лермонтова, заклинает:

Люби меня всей чистотой,
Которой я стыжусь,
Люби меня любовью той,
Которой я боюсь.

Люби меня, люби меня,
Все силы собери –
Во мраке ночи,
В свете дня
И розовой зари.

*Я новым ликом обернусь,
И, став самим собой,
Свободно солнцу улыбнусь,
Что встанет надо мной.*
(«Люби меня всей чистотой...», курсив наш. – *Авт.*)¹.

Однако исход этих стремлений уже взрослого героя неутешителен, разочарование – его удел, потому что когда-то он сам подписал себе приговор:

Память видит зеленый альбом...
В нем когда-то, как яркий новатор,
Расчеркнулся я словом «любовь», –
Запятая, тире, «скучновато!»

И под этот больной экивок
(Жизнь тогда мне ничем не сияла,
Я тогда не ценил никого)
Подмахнул я инициалы, –

Н.А.Щ.

(«Память видит...»)².

¹ Чураевка. 1934. № 6. С. 4.

² Семеро... С. 72-73.

Потому теперь его отношения с возлюбленной строятся по одному и тому же сценарию – жертвенность с ее стороны, эгоизм – с его:

Ты помогала мне в успехе
На утомительной земле,
Ты создала мои доспехи,
Ты сделала меня смелей,

Неуязвимей и злорадней...
*И все, что мне тобой дано,
Я взял, но твой покой украден,
Я не люблю тебя давно.*
(«Ты помогала мне в успехе...», курсив наш. – *Авт.*)¹.

Закономерным итогом становится утрата возлюбленной и позднее раскаяние:

И ты, оставленная мной
Навеки, навсегда,
Утратишь свет последний свой
И канешь, как звезда,

Во мрак, что безответно нем,
В ночь, чуждую тепла, –
И лишь тогда пойму я, чем
Ты для меня была.

(«Люби меня всей чистотой...»)².

Герой мучительно жаждет «перемен», «перерождений», но любовь оказывается неспособной его изменить. Только творчество может обратить метаморфную сущность этого полудемона к «вочеловечению» (А. Блок). Так, например, происходит в стихотворении «Одно ужасное усилие...»:

Одно ужасное усилие,
Взлет тяжело падающих век,
И – вздох, и *вырастают крылья,*
И *вырастает человек.*

(С. 575, курсив наш. – *Авт.*).

¹Чураевка. 1933. № 8.

²Чураевка. 1934. № 6.

Как видно, процесс полета лирического субъекта протекает в соответствии с его демоническими метаморфозами. Оксюморон «взлет тяжко падающих век» не только сигнализирует о начале чего-то необычного, запредельного. Уже известный Вий открывает свои «тяжко падающие веки» и превращается в лермонтовского Демона, а затем – в настоящего *человека*. При этом слово *человек* выделено курсивом самим поэтом, что в целом для его поэтики не характерно. Соответственно, *человек* (читаем – настоящий поэт) мыслится Щеголеву в этом амбивалентном сочетании демонического ведуна Вия (рожденного Гоголем в романтический период творчества) и романтического падшего ангела – лермонтовского Демона.

Действие стихотворения разворачивается в двух различных планах: первый – реальная действительность, второй – сверхреальность, в которой протекает духовная жизнь, единственно для героя-Вия-Демона важная. Такой сверхреальностью у Щеголева становится *даль*, где герой недостижим для жизненной рутины и пошлости:

Обласканные солнцем дали,
Где птицы без конца свистят,
Где землю не утрамбовали,
Где звезды счастьем блестят.

Я4 (ЯПЯЯ/ ЯПЯЯ/ ЯППЯ/ ЯЯПЯ), характерный для романтической поэмы, лишь усугубляет романтическое звучание этого стихотворения, в котором свободному пространству противостоит городская суeta. Все та же враждебная действительность не оставляет героя, это передается образом, созданным посредством катахрезы:

Но облака идут волнами,
Как холодно и – что скрывать! –
Как *больно хрупкими крылами*
Уступы зданий задевать!

(С. 575, курсив наш. – Авт.).

Обращение к иррациональному поэтическому слову – уже названной катахрезы, оксюморону, антитезе необходимо поэту для передачи столь противоречивых состояний лирического «я». В «Светильнике» встречаем сразу два оксюморона, семантика которых усиливается за счет хиазма и переноса:

Мгновенное заново длится,
Истлевшее светится ярко
До слез... (С. 576).

На антитезе построены многие стихотворения Н Щеголева. В «Опыте» это – противопоставленность сентенций *«ты – захудалый и странный чужак-эмигрант»* и *«ты – сильный гордый русский»*. В «Поровну» – оптимистические утверждения, что *«На десяток плохих есть десяток хороших, / На десяток больных – десять кровь с молоком...»*; а в стихотворении «Два поезда» – *«проклятый уходящий поезд»* противоположен *«милостивому приходящему»* и т.д.

Игровое начало распространяется на сам принцип порождения поэтического языка Щеголева. Освобождаясь от стихии «чистого лиризма», поэт в первую очередь иронически переосмысляет лексические клише и «высокие» фразеологизмы традиционной образности, например: «угроза болезни», «затяжная болезнь» – *угроза новой затяжной любви*, «припадок злости» – *но в припадке жесточайшем долга*, «свобода личности» – *свободе личности назло*, «копить злобу» – *накопляешь безвыходность* и т.д. Привнесение новых смысловых оттенков, остраниющих образ, достигается часто путем контаминации разговорных клише и выражений с переносными значениями на основе омонимии: *«получая гроши, получая презренье подчас»* либо путем умножения однородных членов предложения, создающего эффект иронической градации: *«на земле, где слынешь чудачком захудалым и странным...», «эмигрантом до мозга костей, с головы и до ног», «думаю бессвязно и беспланно о душе», «долетает из дальнего сада мелодия. / Вероятно, продукт математики Черни, / Virtuозности Листа, Сальери агония...»* и т.д.

Особого внимания заслуживает звуковая инструментовка стихов. Автор активно обращается к аллитерации, особенно на шипящие: *«И черен я, как туч текучая гряда», «Шушуются, рыщут надо мной, шушуются, рыщут, ухищряются»*. В сочетании с щеголевской самоиронией аллитерация дает запоминающийся экспрессивный образ: *«...Скончался мой ум, / Морщинистый карлик ехидный. / Он трясся, пощады моля, топорщился злобно, упорно...»* («Обновленье»). Использование подобного рассеянного (анаграмматического) повтора (**тряс – пощ – топорщ – упор**) словно воссоздает дьявольскую тряску демона, дополнительно вызывая эффект внутренней рифмы. Эффект паронимической аттракции весьма действенен в стихотворении «Диссонанс»:

Чувствую, что с каждым часом чванней
Становлюсь, заверченный в тиски
Горестного самобичеванья
И тоски (С. 564).

Близкозвучные слова «тиски» и «тоски», семантически преобразуясь, усиливают друг друга, становясь звуковой метафорой. Возможно, и этот прием звуко-смысловой семантизации поэт заимствовал у Маяковского

го, у которого также встречаем похожее употребление паронимов: «В тисках бесконечной тоски». Как мы видим, **ч** и другие шипящие довольно часто используются Щеголевым для создания мрачных или враждебных герою образов.

Нередко встречаются и звукоповторы-имитативы: «*Вокруг враги галдят и партизанят*» («Русский художник») и «*Гремя, вагоны предо мной пройдут*» («Два поезда») – два схожих случая: обилие смычных согласных в сочетании с **р** включают в круг ассоциаций нечто грозное, громкое, кричащее, быстрое; звон капли слышится в стихе «*Обрызгивают музыкой земной*» («За городом»). В отрывке из «Отрочества» преобладают сонорные звуки, в частности «**н**», что придает ему некую «туманную» плавность и мягкость:

Дни, сотканные из тумана,
Вновь начинают возникать,
Вначале – больно, нынче странно
Мне отрочество вспоминать.

Звукосмысловые интенции Щеголева наверняка были связаны с его профессиональной музыкальной подготовкой. Ачаир, характеризуя в этом смысле близкого ему по духу поэта, писал о Щеголеве: «Ему – пианисту, пожалуй, – Стравинский ближе Шопена, Прокофьев – роднее Бетховена. Музыка сфер – не его стихия, напевность – не его жанр»¹. Обнажившиеся в подобных сравнениях аксиологические оппозиции метафорически обозначают, наряду с музыкальными, и ачаиловские художественные приоритеты (*Музыка сфер, напевность*), явно обращенные к «серебряному веку» и непосредственно к Блоку. В этой же статье были весьма тонко подмечены и особенности мироощущения юного друга Ачаира: «В старой, быть может, провинциальной библиотеке, где на полках лежат труды философов и древних мастеров, мы видим Щеголева, чутко прислушивающимся к голосам прошлого. Он сам сказал бы: *вслушивающимся*. От этого вслушивания, от полноты восприятия Щеголев впадает иногда в отчаянье, его распирает; он вместить не в силах уже своих впечатлений. Но впереди него, через несколько лет, другой Щеголев выявит в стройном сочетании *неопантеизм с налетом урбанизма, влияния формализма и – "математики Черни"*. Не только любовь к природе, но жадность к жизни, к ее творческому биению с насмешкой по адресу шантрапы, покушающейся в бессилии покончить с собой, в городах или в тайге – безразлично. Жизнь так многообразна. Было бы желанье и умение жить. В этом – Щеголев» (курсив наш. – Авт.)². Как видно, в своем дружеском эссе Ачаир подметил у своего младшего товарища любовь к философии, искусству, музыкальность, впечатлительность и – жизнелюбие.

¹ Ачаир А. Семеро [вступ. ст.]... С. 9

² Там же.

Дальнейшая судьба много обещающего поэта сложилась, мягко говоря, незавидно. В 1947 г. Николай Щеголев будет по собственному желанию репатриирован в Советский Союз. Известно, что он закончил Литературный институт, а его дипломная работа была посвящена творчеству любимого им В. Маяковского и даже опубликована (Е.П. Таскина). Писал ли он стихи – неизвестно, по крайней мере, не публиковал. В общем, разделил печальную судьбу многих харбинцев, волею судеб оказавшихся на Родине. Была ли в том вина самого поэта, «применялся» ли он к жизни, судя по репликам Ю. Крузенштерн-Петерец, – не нам судить.

Наблюдения позволяют сделать некоторые выводы о характере лирики Щеголева. Отходя от типично-эмигрантской «консервации» семантики традиционных образов, во главу угла своей поэтики Щеголев кладет прием остранения. Не обладая в отличие от того же Ачаира или Несмелова богатым жизненным опытом, который позволил бы реализовать лирические интенции в многообразии поэтических тем, Щеголев открывает целый мир в своей душе, делает читателя своим сообщником и сострада-телем.

В том, что он – один из немногих харбинцев – был опубликован в «Числах» и «Якоре», есть определенная закономерность: самоощущение его лирического субъекта типологически перекликается с лирикой парижской волны младшего поколения эмигрантов (Б. Поплавского, Д. Кнута, Л. Червинской и др.), отрешившихся от социальных проблем и обратившихся «к своему собственному человеческому опыту, внутреннему "Я" как величайшей духовной ценности»¹. Но лирика Н. Щеголева свидетельствует и о глубинном романтическом складе личности поэта. В отличие от того же Б. Поплавского, Щеголев не заходил столь далеко в своих погружениях в мрачные бездны. Мир поэзии Щеголева демонстрирует натуру тонкую и легкоранимую, не очень удачливую в любви и все же – постоянно ее ожидающую. Экзистенциальные мотивы его лирики – не дань уважения «парижской ноте», а результат собственных переживаний и поэтической рефлексии бытия харбинского эмигранта.

¹ Грановская Л.М. Русский Монпарнас: Заметки о языке эмигрантской поэзии первой волны // Язык как творчество. М., 1996. С. 126-135.

Глава 2. «Пусть ничего и не было на свете...»: Георгий Гранин (1913-1934)

В отличие от поэтов старшего поколения, у которых был весомый багаж воспоминаний, и даже поэтов младшего поколения, большинство которых были привезены в Харбин детьми, география жизни Георгия Гранина (Георгия Ивановича Сапрыкина) замыкалась между его «малой родиной» – станцией Пограничная – и Харбином. Он никогда не жил в России. После окончания школы Георгий Сапрыкин поступил в Харбинский политехнический институт, но вскоре ушел из института; в начале 1930-х учился на курсах английского языка в ХСМЛ. В школьные и студенческие годы он начал писать стихотворения и прозу под псевдонимом «Георгий Гранин», тогда же, видимо, вступил и в литературный кружок «Молодая Чураевка». В работе студии Гранин принимал активное участие, одно время был секретарем и вице-председателем кружка, его перу принадлежит несколько передовых статей в газете «Молодая Чураевка»¹.

Ему явно не хватало атмосферы семейного общения, в которой проходило детство тех же В. Перелешина, В. Слободчикова, Н. Петереца, Л. Андерсен, Л. Хаиндровой (к сожалению, ничего не можем сказать о духовной атмосфере семьи Щеголева). Это, возможно, сформировало и легкомысленное отношение юноши к собственному образованию, ведь курс в Политехникуме Гранин так и не окончил.

В 21 год Георгий Гранин покончил с жизнью (вместе с поэтом Сергеем Сергиным). Он погиб в том возрасте, когда все еще впереди, но есть уже некоторые жизненные впечатления. После смерти поэта осталось 31 стихотворение и несколько прозаических опытов². Как чуреовец, Г. Гранин находился в центре поэтической жизни и под пристальным вниманием своих коллег по цеху. М. Волин отзывался о Гранине как о *неглупом и, безусловно, одаренном человеке*, «...который имел все данные, для того чтобы стать хорошим поэтом, проживи он достаточный для этого срок»³. А вот В. Слободчиков, ровесник поэта, в своих воспоминаниях стихи Гранина называет *несуразными, отличающимися слабой логикой*, а самого Гранина именует *ленивым поэтом с ущербной эрудицией*⁴.

¹ Гранин Г. Стихотворения. Проза // Россияне в Азии. 1996. № 3. С. 3-45.

² На самом деле, в публикации В. Крейда представлено 28 текстов, расположенных в хронологической последовательности и представляющих художественное целое. Некоторые стихотворения Гранина составляют цикл из двух частей, написанных разными метрами и в разное время. Вероятно, их оформление в единый текст осуществилось при публикации, а при чтении в «Чураевке» они еще звучали по отдельности (свидетельства В. Слободчикова, Ю. Крузенштерн-Петерец, М. Волина). Поэтому в данном исследовании при определении *ритмических приоритетов* автора мы рассматриваем эти стихотворения как отдельные произведения, а *при анализе* – как входящие в единое художественное пространство.

³ Волин М. Гибель Молодой Чураевки... С. 228.

⁴ Слободчиков В.А. Чураевка... С. 74-75.

Похожую точку зрения при жизни Гранина выражал и далеко не симпатичный Слободчикову Н. Петерек, чья травля «несостоятельного» поэта стала в «Чураевке» притчей во языцех и во многом предопределила трагический финал жизни впечатлительного юноши. Даже в стихотворении «Джиоконда», явно посвященном своему несчастливому, как и он, но уже почившему сопернику, Петерек писал: «Он вынынчивал нежное чувство, / Подымая загадочно бровь, / И любви (но отнюдь не искусству) / Отдавал полудетскую кровь»¹.

Л. Андерсен, в которую поэт был безответно влюблен, по-видимому, поняла Гранина более глубоко, чем остальные товарищи по цеху: «Георгий Гранин (Юрий Сапрыкин) был *исключительно тонкий, ранимый человек*, юный, слегка насмешливый. Он часто скрывался под маской иронии. Когда ему пеняли на молодость, Гранин отвечал не без позы: "Сложные организмы развиваются медленно". Воспитанный на культуре Серебряного века, он был хорошо знаком с творчеством Гумилева, Белого, Ахматовой. Это был воздух, которым он дышал. А в жизни... А в жизни был более чем скромный быт (простая патриархальная семья ютилась в маленьком домике, держала хозяйство, которого поэт всегда стеснялся). Но еще больше душила японская оккупация, сложная атмосфера политических интриг, не всегда безобидные остроты некоторых чураевцев. И отчаянная неразделенная любовь, ввергнувшая его в полное одиночество. Ему уже достаточно было бы участливого слова друга. Но на последние его письма я не отвечала – страшно, неисправимо – но не уловила той перемены в нем, той отчаянной безысходности...» (курсив наш. – *Авт.*)².

Как известно, добрые чувства – вплоть до той поры, пока Гранин не стал себя вести весьма одиозно на чураевских заседаниях – испытывал к поэту и Алексей Ачаир. Он тоже подметил раздвоенность Гранина, но – с позитивной стороны, предрекая юному поэту творческий успех. Гранин, довольно точно отражая свой юношеский душевный «диссонанс», иронически вводил детали автопортрета и своего внутреннего состояния в лирические откровения:

Ничего, что *душа в девятнадцать изменчива*,
В двадцать пять она будет верней,
И под бдительным оком какой-нибудь женщины
Ты забудешь о ней.

И не станет *забот о тоске и о личности*,
И утешив *бунтарскую кровь*,
Ты потом не подымеешь в глухом безразличии
Даже правую бровь.

¹ Петерек Н. Избранные стихотворения // Россияне в Азии. 1999. № 6. С. 28.

² Цит. по: Калиберова Т. Возвращение // Русские без России. 1999. 26 ноября.

*Отмелькает и подпись с манерными точками,
Непреренно двумя, у конца,
Но зато будет домик и ящик с цветочками
На карнизе крыльца.*

*А молиться и верить тебе будет не во что,
И забывшись безрадостным сном,
Ты об этой, тебе предназначенной девушке,
Позабудешь потом.*

*(«Ничего, что душа в девятнадцать изменчива...»,
курсив наш. – Авт.)¹.*

В этом стихотворении появляется образ единственной «предназначенной девушки» – лирической героини, проходящей сквозь всю лирику поэта, имеющей определенные черты и, как известно, реального прототипа – Л. Андерсен. В лирике Гранина она – обладательница «осенних глаз, / Каждый раз неповторных и новых», «спокойная», «которая зла и безгрешна», «Джиоконда», «Лигейя». Той, у которой «как пещеры – глаза», лирический герой признается: «Вы кажетесь странной дикаркой, / Вы на майку похожи». Гранинского лирического героя вдохновляет само имя возлюбленной: «А имя Ваше – как жемчужина, / Затерянная на песке», для него это – «сумасшедшее имя», «холодное имя». Правда, в воспоминаниях Н. Мокринской мы встречаем указание на то, что у поэта был якобы роман и с ее сестрой Тамарой, которой он даже посвятил стихотворение «Пусть ничего и не было на свете...»². Однако этот частный случай, привносящий новые нюансы в лирический житнетворческий сюжет Гранина, не опровергает всеобщих подтверждений его увлеченности Андерсен.

Помимо обозначенного чурьевцами внешнего портрета, лирический абрис героя самого Гранина таков: «мальчик – немудрый и юный», «мальчишка с холодом / в душе», у которого «сутулые плечи», «опущенный взгляд». Новые черты внутреннему миру Гранина придает образ Сергея Гартвига из романа «Отчий дом» И. Хаиндравы. По прямому указанию автора, прототипом Гартвига стал именно Георгий Гранин. В этом романе, написанном в 80-е гг., сделана попытка проникнуть в духовные искания молодого поэта, не только внешне соответствующего портрету Гранина и читающего его стихи, но и наделенного при этом незаурядным талантом, но в силу «беспочвенности» настроений эмигрантской молодежи и своей раздвоенности лишенного необходимых нравственных и идеологических ориентиров.

¹ Цит. по: Гранин Г. Стихотворения. Проза... С. 20-21. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

² Мокринская Н. Моя жизнь... С. 21, 84.

Любопытно, что в «Отчем доме» молодой поэт принадлежит к знатному роду Гартвигов – семье с богатой историей и укорененными в сознании идеалами. Соответственно Сергей Гартвиг хорошо воспитан, близко знаком со знаменитыми людьми города, живет в комфортных условиях: «Стройный, подтянутый и, несмотря на смуглый цвет лица, румяный с мороза, он вошел в столовую и, увидев Нечаева [прообраз А. Несмелова. – *Авт.*], перед которым втайне преклонялся как перед поэтом, учтиво поздоровался с ним»¹.

Возможно, такой кардинальный поворот в определении социокультурной основы формирования поведенческой и художественной парадигмы юного поэта был необходим автору для того, чтобы подчеркнуть, что дарование Гранина и преобладающие в его лирике настроения не были детерминированы, как пытается это представить, например, В. Перелешин, «плебейским» происхождением, недостатком образованности. Их нельзя объяснить только «комплексом неполноценности» по отношению к более обеспеченным и «благородным» товарищам.

В изображении Хаиндравы Гартвиг-Гранин – весьма одаренный поэт, довольно демонстративный, но самокритичный человек и, возможно, из-за этого – неуверенный в себе: «Сергей Гартвиг был *слишком разносторонней натурой*, чтоб всего себя посвятить одному делу, каким бы важным он его не считал. Он продолжал писать стихи, посещал собрания "Чураевки", хотя и там скрывал свою принадлежность к фашистам.

Ему нравилось эпатировать членов кружка стихами, в которых, также как в беседах, он любил говорить о смерти, о своей обреченности, о бессмысленности окружающего мира, о том, что стыдно доживать до старости в покое и благополучии, что это удел посредственностей и обывателей. Чем больше недоумения вызывали его стихи, чем горячее разгорались вокруг него споры, тем более незаурядной личностью он себя чувствовал, тем чаще поднимал свою правую бровь, пытаясь свысока смотреть на других поэтов, хотя в глубине души понимал, что некоторые из них талантливее его, а Нечаев просто недосыгаем. Но он заставлял себя относиться к ним со снисходительным пренебрежением, и это ему удавалось» (курсив наш. – *Авт.*)².

Судя по тому, что почти каждый чураевец оставил о Гранине свое суждение, можно предположить, что поэт подавал, действительно, неплохие надежды, а стихи его не оставляли равнодушными товарищей по студии. Тематическое поле лирики Гранина (вспомним, он писал *«о смерти, о своей обреченности, о бессмысленности окружающего мира, о том, что стыдно доживать до старости в покое и благополучии, что это удел посредственностей и обывателей»* – И. Хаиндрава) очерчено границами его магистральной темы – *несбыточности любви*, которая и определяет присущую ей «поэтику безбудущности».

¹ Хаиндрава И. Отчий дом... С. 89.

² Там же. С. 105.

«Неверие» (1932) – таково название стихотворения, являющегося квинтэссенцией образов и мотивов гранинского художественного мира. Сама категория *неверие* больше не встречается в лирике поэта, однако ее можно рассматривать как концепт поэтической картины мира. *Неверие* никоим образом не связано с религиозными взглядами поэта, а определяет его глубоко пессимистическое отношение к *будущему* и своему месту в нем.

Рефреном стихотворения становится наречие «когда-нибудь», грамматическая неопределенность которого усиливается постоянно сопровождающим его многоточием. Романтическая оппозиция обыденности и мечты выражена в противопоставлении «города», его «ржавых крыш», «черного снега», «заборов и калиток» и – «старого леса», «голубой страны миражей и чудес», «где, с вековым раздумьем слиты, / стволы торжественно стоят», «чудесного пути», а также в невозможности для героини или ее неспособности поверить во все это великолепие, «услышать» «эпиталаму о весне»¹:

Когда-нибудь... Но ты не веришь...
И как поверить можешь ты,
когда за нашей хрупкой дверью
раскинут невод темноты?

Ты не поймешь. Ты не услышишь.
Ты не пойдешь в чудесный путь,
когда на старых ржавых крышах
растает снег... когда-нибудь.

(С. 11, курсив наш. – Авт.).

«Голубая / страна миражей и чудес» восходит к одному из наиболее распространенных стилистических мотивов романтической поэтики. Опираясь на исследования немецких философов, В.М. Жирмунский писал: «Эти слова появляются как звезды на небе романтического стиля; своим появлением они одинаково свидетельствуют: здесь начинается мир чудесного, лежащий за пределами достижимого, во всяком случае – за пределами доступного для моего языка»². В.М. Жирмунский отмечает, что для символистской поэтики характерна адресация подобных эпитетов как к самому лирическому герою, так и к его Возлюбленной (например, в лири-

¹ Отметим неточность употребления Граниным слова «эпиталама». «Эпиталама, или гимней – стихотворение или песня в честь свадьбы <...>. Обычные мотивы литературной Э. – похвалы новобрачным, благосклонность к ним богов, пожелания счастья» (Гаспаров М.Л.) // Литературная энциклопедия терминов и понятий... С. 1235. Соответственно не совсем уместно в данном контексте и словосочетание «эпиталама о весне», и сам принцип согласования слов.

² Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. СПб, 2001. С. 466.

ке К. Бальмонта, а особенно – раннего А. Блока). Иное дело – у Гранина. Как видно, его возлюбленная не способна оценить доверие, оказанное ей героем, – она «не поймет», «не услышит», «не пойдет», потому что – *не верит*.

Поэтика «неверия» в будущее Гранина грамматически оформлена: это и *не* с глаголами в будущем времени (*ты не поймешь, ты не услышишь, ты не пойдешь, не поставишь (свечей), не справишь (панихиды), не коснешься (клавиш), никогда не забудешь, никогда не простишь, не отвергнешь меня*), *не* с инфинитивом (*ничего не сказать, ничего не ответить, ничего не понять, ничего не измерить, никого не убить, никого не пронзить, ничего не достать, ни во что не поверить, ничего не останется, не вернуться назад*), сослагательное наклонение с условным подчинительным союзом (*если – не та, если все это – литература, если ты для святого искусства / не чернила изводишь, а кровь*), глаголы со значением отрицания, конца, неопределенные наречия со значением безразличия (*когда-нибудь, где-то*), модальные частицы (*а вдруг, а если*), выражения со значением единичности, или, наоборот, многократности (*только раз, каждый раз*).

Кроме того, доминирование данного психоментального комплекса лингвистически выражается в избыточном употреблении прилагательных с отрицательной приставкой (*нелучезарных строк, мальчик немудрый и юный, что-то радостно-немудрое, неизведанная страна, склонам недоступным*), в результате субстантивации превращающихся в категориальное существительное – (*недоступное*), а также в обращении к многократно повторяющимся отрицательным местоимениям в роли, как правило, подлежащих (*никто, ничто, ничего, никого, не та, ни во что*).

Ничего – любимое слово поэта, психолингвистический концепт его картины мира: «Ничего – веселись и бузумствуй...», «Пусть ничего и не было на свете...», «Ничего не сказать. Ничего не ответить...», «Ничего, что душа в девятнадцать изменчива...». Омонимичные в своей морфологической природе формы слов (*ничего* – междометие в значении «ничего страшного» и *ничего* – отрицательное местоимение) в столь тесном контексте создают общее семантическое поле, в котором, с одной стороны, декларируется пессимистический прогноз жизненных ожиданий героя, с другой стороны, утверждается фаталистическое отношение к этому прогнозу. Актуальность этого слова подметили и современники поэта:

Под лучами спокойного взгляда
В нежном радостном сердце его
Кровь мутнела и делалась ядом,
Он страдал, бормоча: «Ничего!»

(Н. Петерек «Джиоконда»)¹.

¹ Петерек Н. Избранные стихотворения... С. 28.

В.М. Жирмунский рассматривал употребление подобных словообразовательных моделей в контексте романтической эстетики и ее любви к «неопределенному», «бесконечному» эпитету. В частности, он писал и о неопределенных местоимениях и наречиях, «указывающих на неясность локализации в пространстве и времени». Подобное словоупотребление Жирмунский обнаруживает в лирике В. Брюсова, К. Бальмонта и особенно часто – в первом томе лирики А. Блока¹.

Лингвопоэтические концепты, присущие лирике Гранина, красноречиво свидетельствуют отнюдь не о его любви к художественной позе, а о его особом психическом складе, в частности, – о его индивидуальном восприятии времени. Вслед за философами лингвисты утверждают: «чувство времени и предчувствие будущего мобилизует все перцептивные возможности человека»². Парадигматика темпоральных ощущений такова: «С прошлым человек связан памятью, сожалениями и раскаянием, опытом и знанием фактов. К будущему отнесены желания и надежды, страхи и предчувствия, планы и замыслы. С растяжимой ("бегущей") точкой настоящего человек связан непосредственными ощущениями: восприятием и чувствованием»³. И хотя «только в настоящем человек "присутствует" в мире»⁴, в поэзии Гранина отличительной чертой становится не только слабая связь героя с прошлым, но и его практическое отсутствие в настоящем и всецелая обращенность к *неосуществимости* будущего.

В упомянутом романе И. Хаиндравы автор пытается постичь психологию лирического сознания Г. Гранина, прототипа своего героя: «Сергей был неглуп и тоже видел разницу между своими желаниями и своими возможностями. Но вместе с тем он был слишком молод, чтобы знать, что подобный разрыв свойствен всякому человеку, не хлебом единым сытому, и что почти каждый такой человек рано или поздно с этим смиряется. Обычное у натур боле заурядных стремление если уж не быть, то казаться, у Сергея принимало несколько иное содержание: казаться, чтоб быть. Из этого проистекали и писание стихов, и занятия спортом, и вовлеченность в политику.

У Сергея была счастливая, но опасная особенность: ему все давалось легко. Стоило начать играть в баскетбол, как он вскоре оказался в числе лучших игроков города. Начал заниматься боксом – и в первый же год одержал несколько убедительных, а главное – эффектных побед. Форма стихосложения легко подчинялась ему, и даже дотошному Петеревскому трудно было найти технические погрешности, а занятие это Петеревский любил и владел им в совершенстве.

¹ Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии... С. 467-468.

² Арутюнова Н.Д. Время: модели и метафоры // Логический анализ языка... С. 51-61.

³ Там же.

⁴ Там же.

Но не в пример другим людям, которым все дается легко, Сергей был требователен к себе, и не было над ним судьи более строгого, чем он сам. *Поэтому внешне самоуверенный, даже надменный, он вечно терзался сомнениями.* Слишком гордый и самолюбивый, чтоб равняться на доступные образцы, он втайне оглядывался на такие вершины, как Белый, Гумилев, Блок, и с горечью признавал, что эти высоты ему недоступны. И тогда в нем, человеке жизнелюбивом, никогда не отталкивающем никаких радостей обыденной жизни, действительно возникала идея смерти как средства утвердить себя» (курсив наш. – Авт.)¹.

На наш взгляд, в своих интуициях характера Гранина-Гартвига И. Хаиндрава более убедителен, нежели В. Перелешин, приписывающий поэту «есенинский комплекс». Все попытки реконструировать личность Гранина только лишь с позиций психоаналитических реконструкций обречены на условность и субъективизм.

Возможно, романтическая внешность и роднила чем-то Гранина с Есениным, однако образный строй его лирики, характер лирического героя, поэтические ориентиры говорят о несомненной близости Гранина к поэтическому мироощущению Блока и Лермонтова. От Блока – смешение искусства и жизни, от Лермонтова – крайний пессимизм, предчувствие ранней смерти, экзистенциальное мироощущение. Кроме того, несомненными поэтическими авторитетами для него были Маяковский, Гумилев, Пастернак, Цветаева и Несмелов.

Приведенное выше стихотворение «Неверие», рассматриваемое как концептуальное для поэтической картины мира юного лирика, написано 4Я. Подготавливая внимание читателя к тому, что должно произойти «когда-нибудь», стать основной темой стихотворения, первые три строки первого катрена (завязка) написаны полноударным 4Я. В четвертой строке, где начнет звучать «эпиталама о весне», а затем герои пустятся в путешествие в «страну миражей и чудес», ритм стихотворения становится более плавным, словно отделяя реальность от идиллической мечты, появляются пиррихии на второй и третьей стопах. Стихотворение, таким образом, имеет трехчастную смысловую и ритмическую композицию. Явный контраст между первым катреном, двумя последующими и двумя заключительными, которые, в свою очередь, вновь написаны полноударным 4Я, воплощает трагическое для героя несоответствие его ожиданий и неверия в эти мечты его возлюбленной. Двоемирие как единственный способ жизненной неспособности героя, безусловно, сближает лирику Гранина с блоковским мироощущением. Но «межмировые» схождения со знаковым для всей эмиграцией именем у Гранина оказываются более глубокими, чем декларативное утверждение существования «двух реальностей».

¹ Хаиндрава И. Отчий дом... С. 105-106.

Стихотворение «Утром у реки» становится ритмико-семантическим перифразом блоковской «Незнакомки» (4-ст. ямб ДМДМ):

Сегодня утро рыжекудрое
горит на солнечной реке,
и что-то радостно-немудрое
поет китаец вдалеке (С. 27).

Семантическое становление этого метра в русской поэзии, исследованное М.Л. Гаспаровым, приходит к своему логическому завершению в 1928 г.¹ И хотя толчок к его развитию был дан брюсовской лирикой, в русском поэтическом сознании 4Я ДМДМ устойчиво ассоциируется именно с блоковской «Незнакомкой», где скрещиваются мотивы *прохождения* и *видения*. В стихотворении Блока основная тема – столкновение поэтического сознания и действительности, мечты и реальности. Мотивы эти развивались далее в лирике Бальмонта, Цветаевой, Пастернака. Два последних поэта связали семантику этого размера с *внутренним движением*, сопряженным с *любовным чувством*. В соответствии с этим изменился и лексический состав стихотворений, где практически исчезли глаголы движения, а поэтическая рефлексия переместилась в область сменяющих друг друга впечатлений:

Заря малиновые полосы
Разбрасывает на снегу,
А я пою нежнейшим голосом
Любимой девушки судьбу.
О том, как редкостным растением
Цвела в светлейшей из теплиц;
В высокосветском заведении
Для благороднейших девиц
(М. Цветаева «К С. Голлидэй», апрель 1919)².

Наверное, ближе всех Гранину в творческом усвоении мотивов движения и любви оказался поначалу Б. Пастернак («На пароходе», 1916):

Сквозь грани баккара, вы суженным
Зрачком могли следить за тем,
Как дефилируют за ужином
Фаланги наболевших тем,

¹ Гаспаров М.Л. Метр и смысл... С. 33-50.

² Цветаева М. Откуда такая нежность. М., 2005. С. 196.

И были темы те – эмульсией
Из сохраненных сердцем дней,
А вы – последнею конвульсией,
Последней каплей были в ней...¹

«Здесь обстановка – пароход, река, природа – демонстрирует движение в пространстве, а на их фоне (как всегда у Пастернака, очень развернутом) любовный разговор демонстрирует движение во времени – во времени разговора и во времени прожитой жизни», – комментирует развитие семантики данного метра М.Л. Гаспаров².

Но, как видно, в свою рецепцию данной темы и размера Гранин вносит новые, уже полярные блоковским и пастернаковским, интонации. Пространственно-временные координаты его стихотворения указывают на иную ценностную установку, влекущую иные настроения и мысли героя. Само название – «Утро у реки» – противостоит той «сумеречной» ауре, которую внесла в семантику метра блоковская «Незнакомка»: «По вечерам над ресторанами» (А. Блок) // «По Каме сумрак плыл с подслушанным...» (Б. Пастернак) // «...И ночь моя, играя блесками» (Д. Кнут) – «Сегодня утро рыжекудрое» (Г. Гранин). Первый катрен стихотворения целиком построен по ритмической форме ЯЯПЯ – самой распространенной в 4Я. Однако на образном уровне она подчеркивает простоту пейзажа, представшего взору лирического героя и обыденность всего окружающего, в то же время прекрасно-простого. А далее пейзаж вовсе перестает быть фоном, на который проецируются раздумья героя о так или иначе понимаемой *женственности*. Пейзаж становится самодостаточным:

Переливаясь – валик к валику, –
вода струится так легко,
а я слежу за красным маленьким
задумавшимся поплавком.

(С. 27, курсив наш. – Авт.)

Второй катрен начинается с пиррихия на первой стопе (ПЯЯП), концентрируя внимание на процессе созерцания переливающейся воды, который в четвертой строке сменяется формой ЯППЯ – ритм стихотворения резко замедляется перед «задумавшимся поплавком». Следующий катрен вновь сменяется формой ЯЯПЯ, а в четвертом катрене после двух строк и паузы, обозначенной самим автором, снова появляется строка полноударного ямба: «...А имя ваше как жемчужина...». Ритмический перебой еще более усиливается смысловым, ведь до этого в стихотворении речь шла только о пейзаже и о том, как лирический герой наслаждается им. Полно-

¹Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М. – Л., 1965. С. 657-658.

²Гаспаров М.Л. Метр и смысл... С. 33-55.

ударный ямб нагнетает и подчеркивает напряжение данного отрезка, после чего следует резко противоположная форма ЯППЯ, во всех смыслах ставящая точку в стихотворении, – замедляется ритм, возникает пауза и никакого продолжения уже не следует: «...А имя ваше как жемчужина, / потерянная на песке».

В отличие от блоковского, гранинский герой находит гармонию (истину) не в грезах опьяненного сознания, а в *слушании* «радостно-немудрого» пения китайца, *созерцании* струящейся воды, удочки, поплавка, в *ощущении покоя и недеяния*:

От камышовой гибкой удочки
в воде – колеблющийся след...
Вот так, не думая о будущем,
я просидел бы сотни лет,

смотря, как облачное кружево
дробится в медленной реке...
...А имя ваше – как жемчужина,
потерянная на песке.

(там же, курсив наш. – Авт.).

Заключительная фраза стихотворения обращает нас к привычной для размера теме влюбленности, но образ возлюбленной остается только звуком имени – воспоминанием. Синэстетическая визуализация этого имени (соединение его звукового комплекса с формой и цветом жемчуга, упавшего в песок) гармонично укладывается в новую семантическую систему, навеянную инокультурной – восточной традицией и дарящую герою успокоение.

В символической традиции *жемчуг*, *жемчужина* обладают настолько разветвленной системой значений, что их невозможно привести к единому знаменателю. В первую же очередь, это – «сокровище, рассматриваемое в символике как драгоценный камень, которое из-за своего нежно мерцающего блеска считается "лунным" и женским, причем круглая форма обозначает совершенство»¹. Традиционно объектом символизации становятся *редкость* совершенных жемчужин, их *сокрытость* в моллюске, с этими свойствами жемчужин связаны понятия добродетели, сокрытой мудрости, обольщения, но также – драгоценности и чистоты (в Китае)². Если связать все семантическое поле значений этого образа с именем героини, то изящный финальный point стихотворения мог бы превратиться в отдельное произведение в жанре китайской или японской лирики.

¹ Бидерманн Г. Жемчужина // Энциклопедия символов... С. 86.

² Там же.

Любопытно, что первые подступы к подобному разрешению «блоковского комплекса» наблюдаются еще в стихотворении, написанном двумя месяцами раньше, – «Константинополь». В нем обнаруживаются знакомые ритмические аллюзии, мало того – это стихотворение пронизано блоковской цветописью и связанной с нею синэстетической образностью (*лазурные тона; золотые рамки; белый сон; Лазурь, обрызганная золотом*), и полемикой со знаковым образом блоковской России («Ты и во сне необычайна...» – «Русь»).

Не случайно стихотворение состоит из двух частей, в первой возникает образ запечатленного на картине Константинополя:

Гляжу в картину, словно в форточку:
Константинополь, белый сон,
От первой до последней черточки
В воде Босфора отражен (С. 26).

Константинопольская идиллия воспринимается иронически: «Так в золотые рамки вделана / Полуденная тишина», она доступна герою лишь как пленнику – через взгляд «в форточку» рамы. Строка «*полуденная тишина*» ЯППЯ, резко замедляющая темп ритма, почти синэстетически воспроизводит замирание природы, запечатленное на картине.

Вторая часть стихотворения, выделенная графически, отличается и своей строфической организацией. Если в первой, «пейзажной», описание картины классическим способом симметрично распределено в трех катренах, то вторая часть, начинающаяся как антитезис первой с противительного союза «а», графически асимметрична: катрен, двустишие и трехстишие. Правда, двустишие и трехстишие образованы искусственно и вполне могли бы «ужиться» в пределах катрена, но поэту, видимо, было важно подчеркнуть свое настроение, выраженное в подобной графике. Спокойному созерцанию «от первой до последней черточки» Константинополя он противопоставляет *свою* реальность, *свой* Восток:

А для меня, мальчишки с холодом
В душе, донине не дана
Лазурь, обрызганная золотом, –
Моя Восточная страна.

Ведь даже и в порыве благостном
Умеешь только принимать

Мои страдания и горести,
Как чья-то мать...
Чужая мать!

Самоопределение автора как *«мальчишки с холодом / в душе»*, с одной стороны, говорит о его психологических особенностях, с другой, – навеивает ассоциации с образом настоящей Родины, которой он так и не узнал. *«Лазурь, обрызганная золотом, – / Моя Восточная страна!»* – это обращение, пронизанное укорененными в русской культуре цветовыми концептами (характерными для иконописи), адресовано к Маньчжурии, которая, если и мать, то «чужая».

Так, «размытая, нейтрализованная» (М.Л. Гаспаров) семантика 4Я ДМДМ, в конце 20-х гг. уже устойчиво ассоциирующаяся с лирикой Блока, в творчестве харбинского поэта Георгия Гранина приобретает любопытные – этнокультурные – акценты. По принципу притяжения-отталкивания они способствуют выражению привязанности и укорененности поэта в «родной» традиции постсимволизма и одновременно ясно демонстрируют переосмысление этой традиции в иных географических и культурных пределах, единственно способных дать успокоение поэту, лишенному родины и духовной опоры.

Любопытной проекцией на блоковскую традицию становится стихотворение «Ночь, станция... Вокруг разлита...». Начало этого стихотворения, написанное 4Я, напрямую обращает нашу память к знаменитому «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...», посвященному безысходному осознанию бессмысленности бытия. Но гранинская аллюзия на Блока становится поводом для самостоятельного решения этой темы, уже и в иной системе ритмических координат – последующие строки трех катренов написаны 5Я, в противовес полноударному 4-ст., создающему в данном случае напевность и в сочетании с простотой весьма ощутимую плавность звучанию стихотворения.

Описания ночного пейзажа в отличие от блоковских прозаизмов (*улица, фонарь, аптека, бессмысленный и тусклый свет*), представленных в перчислительном ряду номинативных конструкций, исполнено высокой лексикой и библейскими образами:

Ночь, станция... Вокруг разлита
Полуночная бархатная тишь,
И свет луны застыл на серых плитках
Остроконечных черепичных крыш.

А ночь в аллеях маленького сада
Темна, как Аврамова Агарь.
И у казармы красною лампадой
На красной мачте вознесен фонарь.

Ночной умиротворенной гармонией пронизано все на спящей станции. Не случайно сама ночь сравнивается с ветхозаветной героиней – она простирается над мирком станции, как склонившаяся Агарь над своим сыном Измаилом:

За поворотом – будка часового,
В полночной дреме бросившего пост.
И, силясь вымолвить большое слово,
Пыхтит в депо ремонтный паровоз (С. 26-27).

Прозаические реалии намеренно опозитизированы, приведены в гармоническое соответствие с космической гармонией. Самый прозаический образ – «ремонтный паровоз» – очеловечен, он «склонен» к философствованию и, «силясь вымолвить большое слово, / Пыхтит...».

Как видно, диалог Гранина с блоковскими мотивами приобретает любопытные семантические оттенки: на фоне Блока «раздвоенный» Гранин демонстрирует свое стремление к гармонии, поиску ее в самых разных воплощениях – в искусстве, в инокультуре, в поэтизации обыденности. Там же, где начинаются откровения, касающиеся глубоко интимных переживаний, всепоглощающего чувства, поэт пытается выразить себя в более оригинальных формах.

Так, необычная строфика проявилась, например, в характерном графическом выделении двестишій, вполне органично вписывающихся по характеру рифмовки в один катрен (стихотворения «Несмотря ни на что», «Как пещеры – глаза», «Пусть ничего и не было на свете...»). В стихотворении «Пусть ничего и не было на свете...» эффектно взаимодействуют разноstopные ямбические катрены (5Я2Я2Я1Я) и *чисто графические двестишия* 5Я¹, которые на самом деле представляют собой катрены перекрестной рифмовки, рассеченные пополам авторской волей:

Пусть ничего и не было на свете.
Но вечер был.
И тьма была.
И ты.

Пусть ничего. Пусть это только ветер
Шумит, пригнув осенние цветы.

Пусть ничего. Пусть это только снится. –
Поэтам часто снится по ночам,
Над горизонтом редкие зарницы
И голубые розы у плеча.
Глухая полночь вовсе не ответит.
Не шелохнутся крылья темноты...

¹ Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Кн. 2. С. 49-50.

А ничего и не было на свете,
Лишь вечер был.
Лишь тьма была.
Лишь – ты (С. 22).

На самом деле, разностопный ямбический катрен может быть представлен аналогичным двустишием Я5. Однако цезура, возникающая в результате *авторской графической сегментации*, делящей двустишия на строки катрена, создает особый ритмический перебой между изоморфными строфическими образованиями. Помимо формальной изысканности подобной строфической организации, создающей кольцевую композицию, данные двустишия, рифмующиеся между собой, способствуют и семантическому обрамлению стихотворения. В сердцевине стихотворения оказывается полноценный катрен Я5 ЖМЖМ, звучащим элегическим рефреном в двустишии, а замыкают композицию разностопные урегулированные ямбические стихи. В результате возникает особенный акцент на последней Я1 строке («Лишь – ты»).

Разительный контраст сверхдлинной первой и сверхкороткой четвертой строк мотивирован движением поэтической мысли от вечности к образу одной единственной и любимой девушки, образ которой всплывает в памяти поэта и заслоняет всю прошедшую жизнь.

Стремительную эволюцию поэтического сознания и самосознания Георгия Гранина можно проследить на примере освоения им поэтической традиции, а именно – его опытов в области 5-ст. хорея, тому семантическому комплексу, что был соединен в знаменитом лермонтовском стихотворении (это Ночь, Пейзаж, Любовь, Смерть, Дорога)¹ и особым образом был усвоен харбинскими мэтрами, о чем писалось выше. М.Л. Гаспаров подробно рассмотрел, как в дальнейшем развитии русской лирики эти семантические окраски начинают эмансипироваться, комбинируясь между собой в основные группы: «они тяготеют друг к другу в различной степени; больше всего связаны друг с другом Ночь и Пейзаж (как у Бунина), Ночь и Любовь (как у Фета), заметно меньше – Дорога и Смерть (как у Лермонтова)»².

Первое стихотворение Гранина, написанное этим размером, на первый взгляд, практически не обращено к исторической памяти метра:

Где-то там кудрявой пеной вьется
Тихий дым над синим цинком крыш.
Где-то там у старого колодца
Летним зноем сруб до черни выжжен.
(«Где-то там кудрявой пеной вьется...». С. 15).

¹ Гаспаров М.Л. Метр и смысл... С. 238-266.

² Там же. С. 264.

Тематически стихотворение связано с воспоминанием о том месте, где родился поэт. Его основу составляет пейзажная зарисовка, но этот Пейзаж не связан с Ночью, с некими философскими раздумьями. Ностальгическая картина, данная в стихотворении, в своей основе – идиллическая:

Наклонилась старая беседка
Прямо к длинной разноцветной клумбе.
Из выюнов зеленая эгретка
Распустилась на уютной тумбе.

Как всегда, трепещут на осине
Желтизной расцвеченные листья.
Небо – сине, и *спокойно сини*
Присмирившие, простые мысли.

Тех же сопкок золотых овалы
Сторожат долинную окрестность...
В этих сопках где-то затерялось
И мое взлохмаченное детство.

(курсив наш. – *Авт.*).

Можно отметить, что сама стилистика и ритмико-синтаксический строй стихотворения выделяются уравнищенностью и гармоничностью: нет ни излюбленных Граниным ритмических перебоев, многочисленных фигур речи, неполных предложений, тире, создающих напряженность высказывания. Взгляд лирического субъекта окидывает родное пространство («где-то там»), словно имитируя полет птицы – поначалу «дым над синим цинком крыш», затем – старый колодец, «летним зноем сруб до черни выжжен», «старая беседка», «зеленая эгретка», «желтизной расцвеченные листья». И – снова, словно улета в небо: «небо – сине», а затем оглядываясь с высоты: «тех же сопкок золотых овалы». Такой мысленный полет (*спокойно сини... мысли*), довольно реалистичный, словно воспроизводит события сна, в котором герой путешествует во времени, возвращаясь в детство.

Как видно, мотив Дороги все же присутствует в стихотворении, но эта Дорога – воображаемая, окказионально связанная с мотивом Воспоминания и с мотивом Сна (напрашивается лермонтовское «Я б хотел забыться и заснуть...»). На смену скорбной и минорной настроенности, характерной для этого размера, у Гранина приходит умиротворенность и «присмирившие, простые мысли» лирического субъекта.

Чуть позднее, в октябре 1932 г., поэт опубликует новое стихотворение, написанное 5-ст. хореем, где тема Дороги (как Возвращения на родину) будет связана уже с темой Случайной встречи и трагической Любви:

Мимо окон вереницей длинной
Пролетело много перегонов.
Лунными озерами – долины,
Катерами – синие вагоны.

Промелькнули тени водокачек,
Промелькнули мертвые разъезды,
И сейчас на небе тихо плачут
Удивленные ночные звезды.

Смолкнет гул. Отсветы желтых окон
Поползут по чьей-нибудь ограде...
Девушка в проходе... Встречным током
На лицо волос бросает пряди.

Как видно, в этом стихотворении пейзаж теряет свою самодостаточную успокоенность – он хорош, покуда лирический герой рядом с любимой девушкой, но это умиротворение заканчивается, как только поезд остановится и она:

...Сойдет с улыбкой
И махнет кому-то на прощанье.
Поезд вздрогнет. Запыхтит и хлипко
Засвистит вдогонку: – До-свида-нь-я-а.

Это вы сойдете на разъезде,
Не дождавшись остановки длинной.
*И тогда погаснут в небе звезды,
И заглохнут мертвые долины.*

(«Промелькнули тени водокачек...», С. 18-19,
курсив наш. – *Авт.*).

В стихотворении присутствует окрасочные комплексы (М.Л. Гаспаров) Ночи и Пейзажа, Ночи и Любви, и даже – в трансформированном виде – Дороги и Смерти. Стихотворение написано так называемым «эпическим 5-ст. хореем», окончания которого сплошь женские, а интонации – балладные. И по своей семантике этот метр более близок другому лермонтовскому стихотворению – «Ночевала тучка золотая...». Именно в случае гранинского стихотворения эта балладная семантика метра заметна более всего – мимолетная ночная встреча и разочарование героя после ухода возлюбленной. Надо сказать, что и мотив Пути в этом контексте приобретает иные коннотации: это уже не реальный пространственный отрезок, который проезжает герой на поезде, это – жизненная

Дорога, которая обретает смысл только тогда, когда рядом есть одна-единственная Девушка. Заметим, что здесь еще присутствует тот третий, которому она «махнет на прощанье», не заметив лирического субъекта.

И, наконец, последнее стихотворение – «Я иду щебнистыми тропами», которое своим началом напрямую связано с лермонтовским хрестоматийным образцом, с мотивами Ночи, Дороги:

Я иду щебнистыми тропами.
Светит месяц где-то в вышине,
И одна не забывает память
О тебе и обо мне (С. 25).

Но, как видно, в первом же катрене в этот семантический ореол вплетается мотив Любви, актуализированный и ритмическим перебоем в последней строке, написанной 4-ст. хореем (этот же рисунок с тем же рефреном повторится затем только в последней строфе). Элегическое настроение постепенно нарастает, но мотива Смерти не появится и далее:

Потухают редкие зарницы,
По-ночному шелестит трава.
Этим склонам недоступным снится
Чьих-то глаз бездонных синева.

Можно заметить, что Гранин своеобразно соотносит себя с традицией, представленной в семантическом ореоле 5-ст. хорая, словно интуитивно нащупывая свои схождения и возможные пересечения с нею. Он не отталкивается от Лермонтова, не боится обозначить свою связь и с его лирикой, и с его мироощущением, – наоборот, чем дальше, тем сильнее подчеркивает свою близость к знаменитому образцу и в то же время – свою инаковость. Лермонтовский «философский» Х5 Гранин неизменно скрепчивает с балладной «любовной» семантической окраской. Его лирическое «я» не претендует на всеохватность экзистенциальных прозрений великого предшественника, мир этого субъекта ограничен и во времени, и в пространстве, но мера переживания от этого – нисколько не меньше.

То же самое можно сказать про освоение Граниным 3-ст. хорая (ЖМЖМ), также связанного в русской лирике с именем Лермонтова («Горные вершины / Спят во тьме ночной...»), а затем постепенно приобретшего бытовые интонации *мира упрощенного*, почти *детского* (знаменитое суриковское «Вот моя деревня, / Вот мой дом родной...» и так далее, к Есенину и Блоку)¹.

¹ Гаспаров М.Л. Метр и смысл... С. 50-88.

В стихотворении с характерным названием «Сказка» 3-ст. хорей вновь становится способом «оглядки» на Лермонтова, но уже с опорой на те семантические коннотации, что были позднее внесены в размер многими поколениями поэтов. Как подметил М.Л. Гаспаров, простота и четкость этого размера привели к «сказочному» направлению его семантики (С. Городецкий «Сказка», П. Орешин «Сказка», Б. Пастернак «Сказка»), а затем модернизм переосмысляет этот размер в интонировании мотивов Пути, Смерти, Бунта¹. Неизвестно, знаком ли был Гранин со всем корпусом стихотворений, вмещающим этот семантический ореол. Но его стихотворение словно вбирает в себя все указанные мотивы и переводит их в свою семантическую плоскость.

Начало кладется фразой, далекой от сказочного зачина (ср. пастернаковское «Встарь, во время оно, / В Сказочном краю / Пробирался конный / Степью по репью...») и, надо сказать, мало понятной, но довольно напряженной по своему ритмико-синтаксическому наполнению (полноударный хорей в первой строке, риторические вопросы, тире, нехарактерный для размера перенос во второй строке), как будто это – резкая отповедь на чью-то реплику:

Солнце? – Что нам солнце!
Сердце? – все равно
Сердце не проснется
Умерших давно.

И далее, в такой же упрощенной и прямолинейной манере, высказываются следующие «максимы» наивного юного сознания:

Разве вспомнутся
Тропы в старый сад...
Только – не вернуться
Никогда назад!

Где-то люди спорят
О своей борьбе.
Где-то гибнут в море,
Покорясь судьбе... (С. 23).

Любопытный поворот мысли возникает в четвертом катрене, где мотивы *конечности жизни, предрешенности человеческого жребия* сменяются мотивами *вечности искусства, возможности возрождения в нем*.

¹ Гаспаров М.Л. Метр и смысл... С. 63-69.

При этом сама строфа резко поделена на две части ритмически – слишком замедленный ППХ в первой строке словно «расчищает» пространство вокруг лирического героя (*вычищенной пустошью*), одинокого в этом мире, а затем идут более энергичные строки ХХХ, ПХХ, ХПХ, открывающие богатый мир в его душе:

Вычищенной пустошью
Мир вокруг меня.
*И одно искусство
Не на что менять.*

(С. 24, курсив наш. – Авт.).

В мире собственного воображения и законы действуют другие, и окружают другие персонажи, и самоощущение лирического субъекта иное:

Волки и медведи,
Черти и яги –
Самые на свете
Страшные враги.

Снег летит. С деревьев
Виснет, грусть тая...
– А Иван-Царевич
Это – будто я.

Как видно, название «Сказка» не является жанровым анонсом произведения, оно содержит в себе его смысловой стержень. *Сказка* – это тот мир, в котором спасается лирический герой, придумывая новую, художественную, реальность, в которой он – архетипический культурный герой, Иван Царевич, побеждающий чудовищ. Можно вспомнить, что лермонтовский образец строился по типу восьмистишия 6+2, где последнее двестишие резко выделялось в качестве эффектного финала. «Сказка» состоит из 6 катренов, но Гранин использует открытый великим предшественником прием актуализации конечной фразы, звучащей одновременно по-детски наивно и иронично.

Последнее стихотворение Георгия Гранина – «Рассказ». Характерно, что его прозаические опыты освоения метапоэтической тематики именуются лиризованными названиями («Стихи», «Прикосновения», «Монна Ванна»), а лирические раздумья на этот счет обозначены как «Сказка» и «Рассказ». Стихотворение написано акцентным стихом, отчасти приближающим дискурсивную организацию к «разговорным» интонациям:

Освободилась душа от пут
Годами накопленной боли.
Не замечается бег минут,
Слишком ценимых дотоле.

В молниеносном полете строк
Вычерчиваются герои
И в недоступное, в свой мирок
Мне двери откроют.

Там – неизведанная страна,
В нее – без оглядки – слепо!
Сумасшедшая тишина.
Звезды. Небо (С. 29-30).

Мотив творческого вдохновения, уводящего от суетной жизни (*годами накопленной боли; минут, слишком ценимых дотоле*), в этом стихотворении тесно переплетен с мотивом самоубийства. С одной стороны, автобиографии лирический субъект «пишет рассказ», герои которого «в недоступное, в свой мирок» «двери откроют», а с другой, – финальный катрен стихотворения весьма многозначен. Вторую реальность, возникающую в сознании лирического субъекта, вполне можно соотнести с финалом знаменитого романа В. Набокова «Защита Лужина» (1929), где погруженный в свою шахматную жизнь гроссмейстер предпочитает ее реальности и «заканчивает партию», выбрасываясь из окна.

Отсутствие в поэтическом мире Гранина *лингвистической* связи с прошлым, по всей видимости, связано с его отношением к жизни. Если исходить из психолингвистической посылки, что язык выражает наши аксиологические и психологические установки, моделирует наше поведение, а «подлинные прогнозы нуждаются в подтверждении»¹, то исход гранинской биографии представляется закономерным. Ощущение «безбудущности» лирического героя Гранина обнажает так называемую коммуникативную «стратегию сценария», когда говорящий (в данном случае лирический герой) ведет себя подобно зрителю, заранее прочитавшему сценарий фильма². Только «сценарием», к сожалению, становятся собственные жизнь и судьба поэта. Как гласит древняя кумранская рукопись, «уготовано слову сбыться». Темпоральная логика, обнажившаяся в лирических и лингвопоэтических концептах Гранина, ясно демонстрирует развитие его поэтического сознания, склонного к житнетворчеству. Ларисса Андерсен вспоминала: «Как-то он сказал при встрече: "У меня получился такой ба-

¹ Циммерлинг А.В. Логика прогноза // Логический анализ языка... С. 346.

² Там же. С. 337-347.

лаган с моими разговорами о смерти, что если я и вправду умру, все будут смеяться и ждать, что я подмигну и встану"»¹. В этом признании обнаруживаются параллели с той жизнетворческой установкой, разрушительную власть которой суждено было в свое время осознать А. Блоку.

Среди чураевцев история прочтения Граниным в «Чураевке» стихотворения «За ваше холодное имя...» стала одиозной (В. Перелешин, В. Слободчиков)². Стихотворение состоит из шести катренов и написано трехстопным амфибрахийем редкой рифмической модификации ЖЖЖЖ. Из семантического ореола данного размера Гранин задействует торжественные интонации *здравной песни* и лиризм *баллады*:

За ваше холодное имя,
За ваши холодные плечи
Закатную чашу подымет
Наверное, завтрашний ветер.

И мальчик – немудрый и юный –
Уйдет в безутешное море
И в топкие, влажные дюны
Зароет последнее горе (С. 24-25)³.

Стихотворение это насмешило всех чураевцев своим финалом: «А вас уже кто-то отнимет, / А после, любя, искалечит / И ваше холодное имя, / И ваши холодные плечи» (В. Слободчиков, В. Перелешин). Но, оказывается, образ «сломанных плеч» встречается опять у Несмелова в стихотворении «Роман на Арбате»:

А под *вечер* заворчала мать:
«Что весь день *тоской* себя *калечишь?*»
Если б мог хоть кто-нибудь сломать
Эти сладко ноющие плечи!

И читала, взор окаменя,
О любви тоскующем аббате...
Ты влюбилась, нежная, в меня
В маленькой квартирке на Арбате.

(курсив наш. – Авт.)⁴.

¹ Андерсен Л. Ларисса вспоминает... С. 316-321.

² Слободчиков В.А. Чураевка... С. 75; Перелешин В. Два полустанка (фрагменты)... С. 118.

³ Данная публикация сопровождается довольно противоречивыми комментариями: «Декабрь, 1933. Чураевка. № 3 (9), 28 марта 1933 г.», а также не совсем убедительным текстом. К примеру, В. Слободчиков в четвертой строке первого катрена пишет «вечер», что более соответствует логике рифмы // Чураевка... С. 75.

⁴ Несмелов А. Собрание сочинений. Т.1. С. 56.

Налицо и рифмическая (*калечишь-плечи*), и лексическая (*вечер, калечишь, сломать, плечи*), и семантическая переключка – Гранин явно читал первый сборник А. Несмелова, который, вероятно, был ему близок и «маяковскими» интонациями, и версификационными экспериментами, и открытостью лирического чувства. Однако надо отдать должное – у Несмелова эта фраза исходит от *ролевого героя*, это – вопль тоскующей по любви и томящейся от страсти девушки, а у Гранина же увещание *лирического героя* звучит слишком прямолинейно и довольно наивно. Его стихотворение лишено несмеловской новеллистичности и пропитано балладными интонациями, диктуемыми и высокопарным слогом, и метром (АмЗ)¹, в 10-е гг. приобретшим отчасти коннотации клише (достаточно вспомнить хотя бы пародийное стихотворение Саши Черного о шаблоне 1910 г.), а в 20-е устойчиво связываемым с романтической традицией. Поэтому, наверное, не случайно вслед за этим стихотворением при публикации было помещено еще одно, начинающееся словно ответ злопыхателям:

Ничего: веселись и безумствуй,
Ничего, если ты для стихов,
Если ты для святого искусства
Не чернила изводишь, а кровь.

Ничего, если даже смешон ты,
Ничего, что в душе кочевой
Только светлая память о ком-то,
Ничего, что крадут Джиоконду:
Ничего (С. 25).

Стихотворение, обозначенное как вторая часть предыдущего, усиливало «надмирную» сущность лирической героини и сглаживало нелепую фамильярность, допущенную в конце первого стихотворения. Финальная строка второй строфы разбивала рифмическую и ритмическую инерцию АмЗ ЖМЖМ окказиональным удвоением ритмического рисунка предпоследней строки и сверхкраткой последней, подводящей итог горьким раздумьям о целесообразности своего творчества: «Ничего».

Гранин не только апробировал все расхожие для «серебряного века» версификационные находки («маяковский» тонический стих, «гумилевский» 3-ударный дольник, полиметрические композиции), но и активно опирался на опыт его ближайшего современника, Арсения Несмелова. При этом очевидно, что его опыты в тонике («Дантон», «Пейзаж») носят характер старательного ученичества, чего не скажешь о метрических ко-

¹ Гаспаров М.Л. Метр и смысл... С. 120-152.

релляциях с «несмеловскими» версификационными клише. Речь идет о Я5, используемым Несмеловым для «выяснения своих отношений» с Родиной, пропущенным сквозь призму русской литературы. В стихотворениях «Утром у реки» и «Константинополь» Гранин словно подхватывает несмеловский почин творческого самоопределения и проецирует его на свои собственные отношения с Родиной и приютившей его «чужой матерью» Маньчжурией.

Обратим внимание на маршрут путешествий автора и лирического героя: Пограничная – Харбин и обратно, в контексте его реальной жизни образ «как трамвай, бегут поезда» – не просто сравнение, а настоящая характеристика пространственно-временных ощущений. Пространством для лирических медитаций Георгия Гранина становится родная литература, отсюда – такие отчаянные прорывы поэта в чужие художественные миры, дающие свободу общения с поэтами «серебряного века» и их предшественниками. Отчасти правы в своих оценках кругозора Гранина и В. Слободчиков, и В. Перелешин («Историю я изучал в кинематографе»), однако их обвинения несправедливы, по крайней мере, в отношении его интеллектуального запроса. Определенно – на негативные отзывы спутников Г. Гранина во многом оказала влияние его трагическая кончина и предшествующие ей аффектированные поступки.

Зачастую стихи Гранина не отшлифованы, в них нет глубоких философских раздумий (как, например, у Щеголева, Перелешина), но нет и явных шаблонов. Ларисса Андерсен писала: «Георгий Гранин мог бы стать очень талантливым поэтом. Ему было лишь двадцать, когда он ушел. Сейчас много и по-разному можно говорить о той страшной трагедии. Но кто может возразить – его убила эмиграция. Жить вдали от родины – все равно, что стоять на одной ноге. Долго не выдержишь...»¹.

Искренность интонаций его лирики, где форма не довлеет над чувством, подкупает. И эта сторона творчества Гранина объясняется особым психическим складом поэтической натуры, постоянным «состоянием на грани». В разнообразно проявленной «книжности», «литературности» настроений Гранина обнаруживается связь с лирикой юной Н. Завадской, для которой именно беспочвенность настроений становится «почвой» для тотальной метапоэтичности.

¹ Андерсен Л. Ларисса вспоминает... С. 316-321.

**«Я верю в тишь и дальние кочевья...»:
Ларисса Андерсен (1914 г.р.)**

Имя Лариссы Андерсен среди других поэтических имен русского Китая – одно из самых известных. При этом сама поэтесса была исключительно скромной девушкой и предпочитала оставаться в тени. Стихов писала мало, и в печати они появлялись редко. За все годы дальневосточной эмиграции у Л. Андерсен вышла только одна тоненькая книжка, вместившая чуть более пятидесяти лирических произведений («По земным лугам», 1940).

Чем же объяснить популярность Лариссы Андерсен? «Ларисса, Лара, Ларочка – так называли ее друзья – была личностью во всех отношениях выдающейся. Красивая, умная и разнообразно талантливая...»¹. С юных лет Ларисса не только сочиняла стихи, но придумывала и исполняла танцы, увлекалась живописью. Ее выступления на «чураевских» вечерах со стихами и характерными танцами перед началом киносеансов, в клубах и оперетте всегда оставляли незабываемое впечатление. Современники как один утверждали: *«На сцене она была великолепна; каждый номер был у нее отделан до малейшего жеста, до последней детали в costume, тонко, умно, со вкусом и чувством меры»* (курсив здесь и далее наш. – Авт.)². Н. Ильина так вспоминала о своем первом впечатлении от встречи с поэтессой: *«...К эстраднему возвышению подошла Лариса. Вряд ли она была единственной женщиной в литературном кружке, но других юных поэтесс я не видела и не слышала, а эту – увидела. Потому ли, что она, синеглазая и темноволосая, была очень красива? И стихи ее услышала»*³. Зрителей притягивала не только эффектная внешность молодой девушки – «пышные каштановые волосы, словно нарисованные брови, фиалковые глаза, чуть вздернутый носик, ослепительная улыбка»⁴, но и огонь, жар ее души. «Вижу в этой девочке много света», – сказал однажды по поводу написанного Л. Андерсен Николай Рерих⁵.

Ларисса была кумиром и музой многих харбинских и шанхайских сочинителей, на некоторых из них оказала серьезное влияние. В нее были влюблены поэты Г. Гранин и Н. Петерец, она полностью очаровала А. Вертинского, а позднее произвела сильное впечатление на молодого

¹ Волин М. Гибель Молодой Чураевки... С. 229.

² Крузенштерн-Петерец Ю.В. Чураевский питомник... С. 53.

³ Ильина Н. Встречи... С. 87-88.

⁴ Янковский В. Три чаши // Янковский Ю., Янковский В. Нэнун. Дальневосточная одиссея. Владивосток, 2007. С. 521.

⁵ Письмо Л.Н. Андерсен Ю.В. Линнику от 19 января 1995 г. // Андерсен Л.Н. Одна на мосту... С. 352. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

Е. Евтушенко. Александр Вертинский, кстати, очень высоко ценил поэтическое дарование Л. Андерсен и всячески способствовал выходу сборника ее стихов. «Ваши стихи – это лучшее, что мне пришлось прочитать здесь, – признавался знаменитый автор и исполнитель. – Если мои слова представляют для Вас хоть маленькую ценность – я прошу Вас писать, писать и писать. У Вас для этого есть все данные и все права»¹. Позднее (когда поэтесса уже переехала во Францию) подобный совет ей давала и Ирина Одоевцева. В одном из писем к Лариссе Андерсен она писала: «Мне Ваши стихи очень и очень нравятся – у Вас редко встречающаяся "личность". Вы <...> "киплингская" кошка, которая ходит сама по себе и по своим дорогам»².

Каждый из поэтов-дальневосточников считал за честь написать хотя бы одно стихотворение в ее рукописный альбом, впоследствии изданный отдельным томом – «Остров Лариссы» (с факсимильным воспроизведением страниц). Многие лирические посвящения в этой книге представляют *мифопоэтический образ* Лариссы и воссоздают атмосферу всеобщего обожания, окружавшую молодую поэтессу. Фигура Л. Андерсен, ставшей первой юношеской любовью В. Янковского, появляется в нескольких его «корейских новеллах» («Три Чаши», «Дальневосточный Вавилон»). О ней охотно и всегда тепло рассказывали друзья-поэты на страницах автобиографий и литературных мемуаров (М. Волин, Н. Ильина, Ю. Крузенштерн-Петерец, В. Перелешин, В. Слободчиков). Правда, зачастую фрагменты, посвященные в этих воспоминаниях Л. Андерсен, – это перечень общих мест, связанных с мифологизированным именем: красивая внешность, роль «чураевской» королевы, тотальная и безнадежная влюбленность в нее харбинских поэтов, дружба с «самим» А. Вертинским.

А между тем Ларисса Андерсен – не только очаровательная женщина, но и как справедливо заметила Нора Крук – «сложный и интересный человек и обманчиво несложный поэт». Сегодня выяснить подробности жизни Л. Андерсен, а также определить художественные особенности ее творчества стало возможным благодаря выходу в свет второй книги поэтессы – «Одна на мосту» (2007). В этом почти 500-страничном издании собраны не только лирические сочинения, написанные более чем за полвека, но и автобиографические эссе, путевые очерки, переписка с друзьями юности и некоторыми известными людьми, фотографии из личного архива.

Ларисса Андерсен родилась 25 февраля 1914 года в семье потомка скандинавов, дворянина и офицера царской армии Николая Михайловича Андерсена. Мать поэтессы – урожденная Евгения Иосифовна Кондратская

¹ Письмо А.Н. Вертинского Л.Н. Андерсен от 14 марта 1936 г.// Одна на мосту... С. 380.

² Письмо И.В. Одоевцевой Л.Н. Андерсен от 6 декабря 1959 г.// Одна на мосту... С. 400.

– была дочерью польского помещика. «Первые годы жизни, – вспоминала Ларисса, – война, революция и бесконечные переезды. Поезда, теплушки, корзинки, узлы – сумбур. С отцом познакомилась, когда он пробрался с фронта к моей матери и ко мне в Хабаровск, где раньше стоял его полк, в котором я и родилась»¹. В ее памяти этот город почти не сохранился: «Овраги какие-то, снег в оврагах, и сухой стебель посвистывал на зимнем ветру... И телеграфный столб гудел. А потом вдруг все разрезалось пополам с треском: поезд промчался. И исчез»². Обрывочные воспоминания поэтессы звучат в унисон с мемуарными репликами многих ее ровесников. Так, Наталия Ильина (1914-1994) в одной из своих шанхайских статей писала: «Наше детство прошло в том, что мы бежали, и глагол "бежать" был одним из первых слов, услышанных нами в этом мире... Мы играли на железнодорожных насыпях с другими детьми, которые тоже бежали. Мы лепили снежную бабу в каком-то сибирском городе. Омск? Иркутск? Мы нигде не задерживались долго. Взрослые повторяли знакомые слова: "Они близко. Надо бежать!" Кто были эти "они"? Нас тогда это мало интересовало...»³.

В 1920 г. семья Андерсен переехала во Владивосток, а спустя два года вынуждена была покинуть Россию (как оказалось, навсегда). В конце октября 1922 г. на одном из кораблей адмирала Г.К. Старка они эмигрировали в Китай. Поселившись в Харбине, родители Лариссы, как и многие русские эмигранты старшего поколения, поначалу не думали долго оставаться в Маньчжурии. Все жили ожиданием того, что скоро двинутся дальше, и надеждой на возвращение домой. Поэтому училась Ларисса спешно, проходила по два класса за год. Она «ждала тоже какой-то счастливой перемены», утешаясь *сказочным миром воображения*, как и многие дети, для которых мир окружающей действительности кажется неуютным и невыносимо скучным. Погрузиться в иную, счастливую и веселую среду часто помогала игра. «Мы играем "в зебры", и как это изумительно радостно! – пишет она в одном из мемуарных очерков. – Почему именно "в зебры" – не знаю. Настоящих зебр из нас никто не видел, разве только на картинке, и новое слово сразу понравилось. И запомнилось на всю жизнь. Так было сладко прятаться в пахучих зарослях бурьяна и вдруг выскакивать из зеленой "засады". Прятаться и... выскакивать, прятаться и... выскакивать – больше ничего не было в этой игре. Но была радость!»⁴

Для понимания личности писателя, психологии его творчества и интерпретации художественного мира воспоминания о тех или иных моментах детских лет, первых увлечениях и играх зачастую оказываются очень

¹ Андерсен Л.Н. На острове... С. 88-89.

² Письмо Л.Н. Андерсен Вс.Н. Иванову от 27 февраля 1970 г. // Одна на мосту... С. 331.

³ Цит. по: Ильина Н.И. Дороги и судьбы... С. 211.

⁴ Андерсен Л.Н. Зебры // Одна на мосту... С. 245-246.

важными. Игра, как известно, самым тесным образом связана с литературой и искусством вообще. Кроме того, она формирует мироощущение человека, художественное самосознание, воздействует на его позицию, творческую индивидуальность, стиль (так, например, детская игра в «муравейных братьев» и «зеленую палочку», память о которой Л.Н. Толстой сохранил на всю жизнь, существенным образом повлияла на его судьбу и творчество).

Интересно, что многие игры Л. Андерсен и, в частности, ее театрализации собственных историй, танцевальные импровизации были тесно связаны с миром природы. В детстве всем, кому было не лень слушать, она *рассказывала сказки, которые тут же придумывала и изображала всех героев, включая животных и деревья* (мимикой и движениями)¹. «Девочкой я *выплясывала, забираясь в рошу. Распускала волосы*», – вспоминает Ларисса². «*Вот ночью елки так танцуют в лесу, а дубы – эдак...*»³. Возможно, что эти *игры-фантазии* с вживанием в тот или иной образ были не просто проявлением детской эмпатии или драматического инстинкта, присущего природе ребенка, а *исток*ом ее сценического и литературного творчества.

Из мемуарных высказываний поэтессы становится известно, что поначалу сочинительство было для нее ни чем иным, как способом убежать от скучного взрослого мира и развлечь себя, эмоционально встряхнуться. В эссе «Как я пишу стихи» Ларисса признается, что первым побуждением к творчеству была *дикая скука* и отсутствие всякой возможности просто *встать, уйти, побегать* и не слушать, о чем целый час гнусавит учитель географии. И что, если бы вдохновение явилось к ней во время перемены, она бы предложила ему вооружиться бумагой и карандашом, *а сама бы играла в прятки*. «Болезнь, скучная служба – все это более всего способствовало приходу так называемого вдохновения. Если бы меня посадили в тюрьму, смею утверждать, вдохновения бы было хоть отбавляй»⁴. Похожая мысль высказана и в ее очерке «Цветы сакуры», написанном после поездки в Японию: «Природу, как самую жизнь, надо вдыхать и чувствовать, а писать об этом можно позже, когда сидишь в четырех стенах или когда неотложно требуются построчные»⁵.

Привычка «увиливать от скучных обязанностей, смотреть *невидящими глазами* и слушать *неслышащими ушами*», как и правило – писать тогда, «когда событий-то и нет, когда мысль не расходится на все четыре ветра», осталась у Л. Андерсен на всю жизнь.

¹ Андерсен Л.Н. На острове... С. 89.

² Сентянина Е. Харбинские писатели и поэты // Рубеж. 1940. № 24. С. 5

³ Письмо Л.Н. Андерсен Ю.В. Линнику от 21 сентября 1994 г. // Одна на мосту... С. 351.

⁴ Андерсен Л.Н. Как я пишу стихи // Одна на мосту... С. 248-249.

⁵ Андерсен Л.Н. Цветы сакуры // Одна на мосту... С. 297.

На эту особенность творчества она косвенно указывала и в одном из своих поэтических произведений, в котором художественно отрефлексирована ее собственная ментальная и литературная жизнь:

А стихи пишу в печали, от безмолвия пишу,
Затоскую и вначале говорю карандашу:
– Карандаш... – Он понимает, он и сам расскажет мне,
Отчего тетрадь немая оживает в тишине.
Оживают все предметы, все предметы – как друзья,
С ними я веду беседы о превратностях житья...
Больше всех болтают книги, и притом – наперебой:
Смех, рыданья, споры, крики. Кто – свирелью, кто – трубой.
В их крикливом, шумном мире чуть слышна тетрадь моя:
Где уж тут писклявой лире роз, кота и воробья...
(«А стихи пишу в печали, от безмолвия пишу...». С. 167).

В этом стихотворении реконструируется игровое поведение и эмоциональная атмосфера, с детских лет сопровождавшие ее «сочинительства»: в самой ситуации беседы с карандашом и окружающими предметами, в совмещении условного и реального мира, в особой метафоричности произведения, его ритмико-интонационном и стилистическом рисунке.

Свою лирическую героиню Л. Андерсен наделяет качествами собственной мечтательной и по-детски впечатлительной натуры, открытым и непосредственным восприятием мира, даже манерой речи, которая, по словам Н. Крук, напоминала и все еще напоминает высказывания ребенка.

Предметом беседы лирической героини с карандашом являются не высокие, философские категории, а житейские проблемы, каждодневные заботы. Сама поэтесса, кстати, постоянно говорила (особенно в поздний, посткитайский, период творчества) о своей привязанности к повседневному быту, домашним мелочам. Недаром в другом ее стихотворении, сочиненном на аналогичную тему и в схожей манере, на реплику Музы: «Пиши сама!» – лирическая героиня заявляет:

И пусть, прощай, спокойной ночи!
И я посплю еще хоть час.
Не то мне голову морочит
Твой поэтический экстаз.
<...>
Мне надо дать коту лекарство,
Кормить собак и лошадей,
Надеть замки, чтоб в наше царство
Не влез какой-нибудь злодей.

Прогнать козу из огорода
И чью-то телку со двора.
Смотреть «тиви», какая мода,
Et cetera, et cetera¹.
Одеться следует нарядно
Не то – «неряха» говорят.
И «делать jogeen»² беспощадно,
Чтоб влезть в желаемый наряд.
А все домашние заботы,
И кулинарная возня,
Базар, и сад, да что ты, что ты...
Я не могу – оставь меня!

(«Муза и я». С. 161-162).

Как видим, «легкость стиля» Андерсен, провоцируемые живостью языка, шутливостью тона, совсем не делают ее стихи детскими или легко-весными. За игривостью интонаций, с которыми описаны «суетные» мелочи частной жизни, скрывается глубокая внутренняя потребность в *духовном* труде. Ларисса Андерсен умеет говорить о серьезных, вызывающих у нее сомнения и беспокойство вещах просто и непринужденно. Отсюда в ее творчестве одновременно звучат ноты грусти и иронии, скепсиса и проникновенности. Как, например, в знаменитом стихотворении «Кошка»:

Наконец-то кошка мы с тобой вдвоем.
Погрустим немножко, песенки споем...
<...>

Кошка, ведь от скуки любят нас с тобой! –
Лишь за то, что гладки, гибки да хитры,
За красу повадки, за азарт игры...
За уют, за сказки, за холодность глаз,
За скупые ласки – когти про запас...
*А когда поверим – нас не захотят,
Выбросят за двери, как твоих котят.*
Ничего, мы сами. Мы одни – и пусть!
Пусть томится с нами ласковая грусть!
Пусть ничем на свете нас не могут взять,
Втолковать все эти «можно» и «нельзя».
Пусть в холодной злобе, когти затая,
Мы – игрушки обе. Обе – ты и я!

(С. 123, курсив наш. – Авт.).

¹ Et cetera, et cetera – и так далее, и так далее (лат.).

² Jogeen – оздоровительный бег (фр.).

Этот лирический текст, пронизанный автобиографическими мотивами, невольно напоминает о том, что «...при всех влюблявшихся в нее поклонниках Лара была несчастна в любви – взаимность с ее стороны всегда кончалась потерей». Хотя сама Лара, как сообщает в своих мемуарах Н. Крук, об этом никогда не рассказывала. Она не только умела хранить чужие тайны, но и свои секреты не открывала¹. Образ *игрушки* и мотив *игры* становится здесь (и в следующем стихотворении, посвященном другу юности Валерию Янковскому) метафорой жестокого мира людей // взрослых // современной цивилизации и искусственных чувств в нем:

Молчат нахмуренные горы,
Закутываясь в облака.
На небесах – переговоры:
Не время ли спускать снега?

<...>

Но как тепла твоя забота:
Пушистый плед, вязанка дров!

<...>

И поцелуй благопристойный.
Совет: закройся на засов!

<...>

Как хорошо! Но... скоро уезжать.

Туда, где шум, толпа и спешка,

Где каждый бьется за успех.

Где я – лишь выгодная пешка

Чужих расчетов и потех.

Где покупается «веселье»:

Скабрезный смех, бокалов звон...

Где мой партнер, в чаду похмелья,

Не помнит, с кем танцует он.

(«Теплый след». С. 215, курсив наш. – Авт.).

Ощущение себя в роли ненужной *вещи* (той, что легче всего принести в жертву), как и красивой *куклы*, забавной *игрушки* побуждает лирическую героиню Л. Андерсен к самопознанию. Зачастую это приводит к ощущению внутренней потерянности индивидуального «я» и даже демоническому двойничеству, как, например, в стихотворении «Зеркала»:

Я прохожу по длинной галерее.
Вдоль стен стоят большие зеркала.
Я не смотрю... Иду... Иду скорее...
Но нет конца зиянию стекла.

¹ Крук Н. Нам улыбалась Кван Инь // Бюллетень Игуд Иоцей Син. 2003. № 376. С. 26.

Я, я, я, я... Назойливая свита!
 Рабы. Рефлексы. Тени бытия...
 Беспрекословной преданностью слиты
 С моей судьбою – так же, как и я.
 <...>
 Где я сама? Вот эта, эта, эта?..
 <...>
 Кто эта вот – когтистой лапой зверя
 Манит, умильно голову склоня?
 На лапе украшения и браслеты,
 Окрашен кровью виноватый рот,
 Кошачья мордочка... А это, это –
 Кто этот отвратительный урод?
 Чего-то просит, жалуется, злится,
 Скользит, робеет, подползает вновь...
 А чьи вот эти радостные лица,
 Лучистые, как счастье, как любовь?
 Одна, как яблоня, в покрове белом...
 Да, яблоня... Так кто-то звал меня...
 Другая – изогнулась нежным телом,
 Просвеченным сиянием огня...
 Живут давно забытые предметы,
 Звучат давно заглохшие слова...
*Но где же я? Кем выдумана эта
 Игра во «мнения»?*

(С. 112-113, курсив наш. – Авт.).

Но, несмотря на состояние неприкаянности, одиночества лирической героини и весь драматизм этого положения, поэзию Л. Андерсен в целом нельзя назвать трагической. В этом обнаруживаются ее переключки с творчеством Ф. Тютчева, у которого боль всегда неотделима от гармонии: «*Час тоски невыразимой!.. Все во мне и я во всем*». В одном из стихотворений Л. Андерсен выведена похожая формула мироощущения:

Всем я рада, и все мне рады:
 И домашние и друзья.
 Я для каждого то, что надо:
 Вот кто я, а совсем не я.
 Для усталого я – подушка,
 Для обиженного – жилет,
 Развлечение – для подружки,
 Для поэта – слегка поэт.

Для животных – защита в драке
И все вкусное, что дают:
Суп и косточка для собаки,
Для кота – молочко, уют.
Я бесформенна и безмерна,
Как вода – разольюсь во всем!
Даже лошадь и та, наверно,
Сочетает меня с овсом.
Так и есть. Я ничто иное.
Я лишь то, что им надо взять...

При этом ясно, что аналогии Андерсен с Тютчевым грешат все той же попыткой измерить ее «меркой» великого предшественника. А ее героиня как раз-таки ищет *свою* форму, *свою* меру, пытается «вернуться к себе самой»:

– Ты свернула с своей дороги,
Той, что я для тебя открыл.
Расточая свои щедроты,
Опьяненная суетой,
Ты небрежно забыла, кто ты,
Чьи светились в тебе высоты,
Кем доверенная мечта! –
И в отчаянье, чуть не плача,
Я взмолюсь: – Кто же ты, мой бред?
Или я – твоя неудача,
Твой невыполненный обет?..

Всем я рада, и все мне рады,
Но укор твой стоит стеной.
Помоги же сломать преграды
И вернуться к себе самой!

(«Невыполненный обет». С. 205-206,
курсив наш. – *Авт.*).

Стихотворение «Невыполненный обет» посвящено Алексею Ачаиру – поэту и старшему другу Л. Андерсен. Он, кстати, тоже «разговаривал» со своим карандашом, иногда писал детские стихи, рассказы и был человеком, в котором «природный романтизм органично уживался с искреннею детскостью»¹.

¹ Забияко А.А. Тропа судьбы Алексея Ачаира... С. 106, 174.

В Харбине А. Ачаир был известен не только как зрелый и опытный автор, но и как помощник старшего секретаря Христианского союза молодых людей, талантливый организатор и педагог¹. В марте 1926 г. этот добрый и мягкий человек, бывший казачий офицер собрал при юношеском издании «ХСМЛ-журнал» группу мальчиков и девочек от 13 до 18 лет и открыл поэтический кружок. Вскоре он перерос в довольно требовательную литературно-художественную студию, впоследствии легендарную «Молодую Чураевку», где робкие, конфузливые юноши и барышни эмигрантского Харбина, помимо серьезной филологической базы и поэтической практики, находили *«незабываемый мирок, счастливое убежище от тревог о будущем»*. Выпуская на шестом году работы первый сборник студийцев, А. Ачаир с гордостью сообщал, что «Чураевка» является по праву «центром русской культуры на Дальнем Востоке». Отмечал высокую и все возрастающую популярность: «Публика заполнила верхний зал, небольшое помещение, для этой цели отведенное ХСМЛ. Заполнила – сказать наиболее уместно, т.к. рассчитанная на 150 человек эта комната, со сценой и роялем, вмещала зачастую до 400, раскрывая двери в смежные коридоры и даже на площадки лестниц. Беседы, доклады, чашки чая, концерты, собрания организационного характера, театральные постановки <...> происходили еженедельно и продолжают быть и по сегодня, привлекая не только исключительную по своему составу аудиторию, но и новые силы, и ядро кружка»².

Культурно-просветительская деятельность А. Ачаира в ХСМЛ, его роль в судьбе харбинской молодежи невольно напоминает о роли наставников в жизни учащихся передовых учебных заведений конца XIX – начала XX вв. Так, петербургское Тенишевское училище, московская Поливановская гимназия и др. славились не только великолепными педагогами, но и насыщенной культурной и творческой жизнью. Например, «довольно необыкновенному» В.В. Гиппиусу, «экстравагантному» Л.И. Поливанову большинство тенишевцев и поливановцев были обязаны проявленной с ранних лет тягой к художественной деятельности, литературному и научному труду. Некоторые из воспитанников впоследствии стали знаменитыми поэтами и писателями (достаточно вспомнить тенишевцев О. Мандельштама, В. Набокова, поливановцев В. Брюсова, М. Волошина). Выпускник московской гимназии Андрей Белый (тогда еще Борис Бугаев) отзывался о своем «любимом» учителе словесности – Льве Ивановиче Поливанове – как о человеке и преподавателе, чье влияние оказалось для него определяющим, судьбоносным. «Светлейшая искра, меня вдохновлявшая», – писал он в мемуарах³.

¹ Подробнее об этом: «Здравствуй, племя младое...» (педагогическая и просветительская деятельность Ачаира) // Забияко А.А. Тропа судьбы Алексея Ачаира... С. 67-95.

² Ачаир А. Семеро [вступ. ст.]... С. 5-6.

³ Белый А. На рубеже столетий. Воспоминания: В 3 кн. Кн. 1. М., 1989. С. 287.

Чувством глубокой признательности своему духовному и литературному наставнику – «добрейшему» А.А. Ачаиру – проникнуты и воспоминания чураевцев: «Ачаир излучал благодать и свет», «был верным другом, старшим братом, который много понимал без слов (Н. Резникова)¹; «милый Алексей Алексеевич <...> старался сделать из нас людей, достойных возвращения на родину» (Л. Андерсен)²; «у него было большое сердце, страстно любившее поэзию и умевшее передать эту любовь другим» (Ю. Крузенштерн-Петерец)³. Благодаря его участию и вниманию начался и поэтический путь Лариссы Андерсен. Он «был моим "крестным отцом" в самом начале моей "писанины", – подчеркивает Ларисса Николаевна в одном из писем. – Да и многих других...»⁴.

Ларисса пришла в «Молодую Чураевку» приблизительно в 1928 г., когда ей было всего 14 лет. По воспоминаниям поэтессы, причиной прихода было то, что там читались русские книги и можно было уютно и интересно провести вечера. Творческая атмосфера «вечеров у зеленой лампы» (как именовали тогда занятия в студии) и опыт публичных выступлений помогали ребятам раскрепоститься и занять свое место в эмигрантском сообществе. «Мы становились поэтами, писателями, художниками. Нас начинали печатать», – отмечала в мемуарах Л. Андерсен. В то время, конечно, мало кто из молодых поэтов воспринимал свое творчество как жизненное призвание и настоящее искусство. Недаром в памяти Лариссы по поводу ее первой публикации стихов на страницах «Рубежа» осталось только то, как на свой гонорар она наелась китайских сладостей – «липучек». По замечанию Ю. Крузенштерн-Петерец, даже слово «*поэт*» они тогда понимали двояко. «Так, когда мы говорили о Гумилеве, Блоке, Брюсове и т.д., то мы это слово произносили с уважением, но когда дело шло о самих себе, то оно становилось чуть ли не стыдным»⁵.

В любом случае, участие девушек и юношей в литературной студии было важной частью их жизни. Занятия сочинительством предоставляли уникальную возможность найти и испытать в воображаемом мире то, что им не было доступно в действительности. Это способствовало стремлению молодых авторов вносить в свои стихотворные тексты автобиографические мотивы, проецировать на литературу личный опыт чувствования и в то же время мифологизировать реальную жизнь, моделировать ее по образцам и законам литературной деятельности.

¹ Резникова Н. В русском Харбине... С. 392, 391.

² Андерсен Л.Н. Самовар на Садовой... С. 256.

³ Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 1998. № 5. С. 45.

⁴ Письмо Л.Н. Андерсен Г.В. Эфендиевой от 11 февраля 2007 г. // Личный архив Г.В. Эфендиевой.

⁵ Цит по: Бакич О. Остров среди бушующего моря... С.182.

Неудивительно, что когда на горизонте романтически настроенных поэтов появилась красивая, голубоглазая Ларисса с фамилией, навевавшей образы датского сказочника Андерсена и норвежского драматурга Ибсена, у них стали возникать ассоциации со скандинавской мифологией, национальным героическим эпосом, североевропейским пейзажем:

Скандинавского синего неба
Головокружительная высота –
Над землею простертый невод,
Завораживающий навсегда;

Манят петли его фиорды,
Оброненные Господом среди скал.
В ледяной их глазури – гордость
Викинг сумрачный закалял.

А когда медведем косматым –
Дыбился ураган,
Глухо шли медные латы
И ловили их зов снега.

Близость смерти бойцу не редкость –
Через кровь судьба повела,
А тебе что дано от предка,
Кроме синих фиордов глаз?..
(Н. Петерек «Скандинавского синего неба...», 1933)¹.

Автор этих строк – Николай Петерек – отличался необычайно насыщенным внутренним миром. Поэтому он совсем не обращал внимания на свою внешность, зачастую выглядел помятым, ходил с растрепанной шевелюрой и длинными ногтями. Когда окружающее его не интересовало, был очень рассеян. Его жена – Юстина Крузенштерн – рассказывала, как однажды Николай вернулся с базара, крепко держа в кулаке ручки от корзинки: корзинку со всем содержимым обрезали воры, но он этого даже не заметил².

В начале 1930-х гг. он влюбился в Лариссу и половину всех стихов посвящал ей – своей Сольвейг. Этого было достаточно, чтобы, как писал В. Перелешин, *создать моду на Лариссу*. «Скандинавскими образами полнились все головы и сердца, со всех перьев лились вдохновенные строки о Сольвейг, Сольвейг...»³. Молодым поэтам отчасти подыгрывала

¹ Цит по: Остров Лариссы... С. 90-91.

² Письмо Л.Н. Андерсен Я.-П. Хинриксу // Одна на мосту... С. 370.

³ Перелешин В. Два полустанка (фрагменты)... С. 110-119.

и сама Ларисса. Среди ее произведений 30-х гг. есть несколько стихотворений, связанных с этой темой. Одно из них ориентирует на «автобиографическое» прочтение уже своим названием – «*Северное племя*». Другое – «*Заклятье*» – сопровождается эпиграфом: «...и прокляла девушка лодку его и весла и снасти... *Норвежская сказка*».

Но возможно, что Ларисса сравнивалась с ибсеновской героиней не только благодаря своему скандинавскому происхождению, но и мечтательности, романтичности натуры. Недаром образ Сольвейг – девушки, которая не очень нуждается в реальном мире и живет не ощущениями, а своим духом, – в психологии стал одной из литературных иллюстраций аутистического характера¹. Чураевские поэты в мемуарах отмечали, что на студийных вечерах Ларисса говорила мало, и ее лицо «всегда имело несколько *отрешенное выражение*» (курсив здесь и далее наш. – Авт.)² Сама она говорит, что всегда «*витала в облаках*, не отдавая отчета в зависимости от обстоятельств». Вспоминая одно из своих первых стихотворений («Яблони цветут»), поэтесса утверждает, что оно вполне могло быть написано какой-нибудь *романтической девушкой прошлого века* в благополучном уединении поместья, и в нем не обязательно видеть эмигрантскую трагедию: может быть, девушку просто не пригласили на бал³. Стоит упомянуть и о том, что Ларисса с детства вела дневники, но они, по ее словам, «*очень слабо отражали происходящие события*». «Моя память, – признается Ларисса Николаевна, – часто больше удерживает пустяки, может быть, поэтому она больше пригодна для поэзии, чем для серьезной "писанины"». Ей важнее было описать закат или какое-нибудь чувство. О людях, которые производили впечатление, она запоминала, какой цвет они любят или какую музыку, но никогда не знала, что они делают, где служат. Вот что она пишет о Н.К. Рерихе, выступавшем с публичной лекцией в ХСМЛ в 1934 г.: «...лицо Рериха было немного странным: очень гладкое, бледно-желтоватое, как воск, слегка восточное. Не помню, как он был одет, но не в костюме, как все люди. Это все»⁴.

Опираясь на мемуарные высказывания харбинцев, мы привыкли считать, что вектор художественных поисков и мифопоэтического восприятия образа Лариссы в «Чураевке» задал влюбленный в нее Николай Петерец. Именно он призывал поэтов сочинять «скандинавские» стихи в честь Лариссы (Ю. Крузенштерн-Петерец) и «лучше всех писал в этом жанре» (В. Перелешин). Но, на наш взгляд, сюжет «Лариссы-Сольвейг» мог «подсказать» Н. Петерецу и другим молодым авторам их старший собрат по перу – руководитель студии Алексей Ачаир.

¹ Бурно М.Е. Терапия творческим самовыражением // Психология. Психоанализ. Психосоматическая медицина. 2004. № 2.

² Якобсон Е.А. Пересекая границы... С. 79.

³ Андерсен Л.Н. Самовар на Садовой... С. 254.

⁴ Письмо Л.Н. Андерсен Ю.В. Линнику от 19 января 1995 г. // Одна на мосту... С. 352.

В 1930 г. этот поэт написал и опубликовал в журнале «Рубеж» стихотворение под названием «Сольвейг». В нем он обратился к знаменитому ибсеновскому образу, воспетому еще А. Блоком, и к другим поэтическим образам и мотивам, позаимствованным из сборника поэт И. Северянина «Соловей» (1923)¹. Напомним, что содержание этой книги, посвященной другу и сочинителю Б. Верину, в основном составили стихи *портретной* лирики. Как тонкий художник и глубокий психолог, Северянин отдельными меткими штрихами передавал свое впечатление от того или иного автора или просто человека (Ахматовой, Брюсова, Тенишева и мн. др.). Значительное место в этом сборнике поэта-северянина заняла также *пейзажная* лирика, наполненная философскими раздумьями о красоте и гармонии, поэте и поэзии. Вот некоторые фрагменты этих стихов:

Я – северянин, и фиорды
Норвежские – моя мечта,
Где мудро, просто, но и гордо
Живет Царица Красота.

(«Норвежские фиорды»);

Весной упиться всем умением
Души безразумной умей!
Так говорим волшебным пеньем
Тебе и я, и соловей!

(«Чары соловья»);

Нам расскажи о глазках Гретхен,
Сентиментально-голубой,
И о беседке в парке ветхой,
О кознях, деянных тобой.

(«Юрьев»)².

Алексей Ачаир не только творчески развил северянинские лирические ноты и романтические образы (так, например, Гретхен у него – это не просто немецкая девушка, а юная героиня «Фауста» Гете), но и синтезировал их с местной экзотикой и собственными умонастроениями:

О, мир этот ветхий!
Старик соловей
поет мне о Гретхен,
а я – о Сольвейг.

¹ Творческие переключки со стихами из сборника «Соловей» обнаруживаются и в других произведениях А. Ачаира, порой доходя до текстуальных совпадений: «О, сердце! к солнцу! к морю! к маю!» (И. Северянин «Эст-Тойла») // «К экватору! К солнцу! На полюс! (А. Ачаир «Устремленность»).

² Цит. по: Северянин И. Громокипящий кубок <...>. М., 2004.

Пою ли, кричу ли,
зову ли... средь дюн! –
от Альп до Маньчжурий
бродячий Пэр Гюнт.

Не Гете, не Фауста
встречу в пути
<...>

Деревни, харчевни,
кулак да кушак...
Судьба пусть плачевна –
да жизнь хороша!¹

Ачаир «запечатлел» лирическую песню о Сольвейг (девушке-мечте) *дальневосточного* поэта-соловья (поэта-пилигрима). Тем самым он вступил в своеобразный творческий диалог не только с общей поэтической традицией «серебряного века», но и с самим «королем поэтов». Известно, что Игорь Северянин жил тогда в Эстонии и по-прежнему много работал, но с 1924 по 1931 гг. новых сборников стихов не издавал².

В поэтическом репертуаре А. Ачаира выделяется и посвященное Лариссе Андерсен стихотворение «Кошка» (1944). Оно заслуживает внимание уже тем, что, начиная с заглавия, целиком пронизано цитатами из ее собственных текстов («Кошка», «Зеркало», «Гадание» и др.). Приведем его полностью:

Что ни *ночь*, то *гаданье*, как в *святки*...
Смотришь в *зеркало*, в *жизнь*, в *пустоту*.
Я запомнил твою *теплоту*
И *жестокую мягкость повадки*.

Ты *прокралась* сквозь *сумрак* ко мне,
Промелькнула в *мерцании лунном*.
Только *когти* притронулись к *струнам*,
Зазвеневшим в *густой тишине*.

Ты *мурлыкала* старые *песни*
Лишь о *страшном* и лишь о *своем*
Вспоминала: *Таинственный дом*,

¹ Рубеж. 1930. № 31. С. 8.

² В этот период у И. Северянина были изданы следующие книги: «Колокола собора чувств: Автобиографический роман в 3-х ч.» (1925), «Роса оранжевого часа: Поэма детства в 3-х ч.» (1925), сборник переводов «Поэты Эстонии: Антология за сто лет (1803-1902 гг.)» (1929).

*Переходы стремительных лестниц,
Бормотание мертвых голов,
Волшебством отделенных от тела...
Ты об ужасах магии пела
Что сильнее человеческих слов.*

*Хорошо, что ты здесь, что ты рядом,
Но на долго ли? Выскользнешь прочь
И уйдешь в необъятную ночь,
Распростертую за балюстрадой.*

*Рада ты и луне, и земле –
Так уютно играет в прятки –
С кем? А впрочем, нужны ли догадки,
Пусть хоть с ведьмою на помеле.*

*Сознаю сквозь тяжелую думу:
– Что бы ни было, ты все равно
Заскребешься пугливо в окно,
Не отвыкнешь от нашего дома.*

(курсив наш. – Авт.)¹.

Образ Л. Андерсен также угадывается в качестве прототипа «Музы» из его стихотворения с аналогичным названием:

*Мой дом – золотистая келья.
Сам строил и бревна возил.
Сегодня я на новоселье
Любимых друзей пригласил.*

*И ввел тебя вечером ярким
В свой тихий и замкнутый круг
Ты всем нам явилась подарком,
Ниспосланным юностью вдруг.*

<...>

*Твой голос восторгом мелодий
Тревожит и манит певца...*

<...>

*– Ура! – мы вскричали подруге:
ты – песня сама, не тужи;
твои молчаливые руки –*

¹ Цит. по: Остров Лариссы... С. 19-20.

на струнах поющей души...¹

В строках этого лирического произведения легко прочитываются отдельные факты истории «Чураевки». Художественно воссоздается эмоциональный эффект, вызванный появлением Л. Андерсен среди молодых поэтов и практически дословно воспроизводится реальная ачаировская реплика по поводу выступления Лариссы со своим стихотворением «Яблони». Ее приводит в своих мемуарах В. Слободчиков: «Лариса прочитала как-то:

Лучшие песни мои не спеты,
Лучшие песни мои со мной.

Ачаир улыбнулся и сказал: "*Ее лучшая песня – это она сама*"» (курсив наш. – *Авт.*)².

Неудивительно, что Ларисса стала не только всеобщей любимицей, но и музой дальневосточного Парнаса. Ю. Крузенштерн-Петерец писала: «Трудно себе представить группу более разнородную по характерам, вкусам, воззрениям, чем чуравский Цех поэтов. <...>. А над всем этим *царила как всеобщая муза, как маяк, как ось*, приводившая в движение молодую творческую энергию, – Лариса Андерсен» (курсив наш. – *Авт.*)³. Ей посвящали стихи не только поэты-мужчины, но и очарованные ее красотой и талантом женщины. По всей видимости, именно *всеобщее* «помешательство» Лариссой уберегло «Чураевку» от конфликтов на почве губительного женского соперничества. К тому же сама Л. Андерсен «принимала ухаживания мужчин так же естественно, как королева принимает выражения преданности от своих подданных»⁴, и относилась к своей роли «Прекрасной Дамы» в студии довольно спокойно. Так, например, по словам Н. Крук, «все знали, что Николай [Петерец. – *Авт.*] влюблен в Лариссу Андерсен еще с тридцатых годов. *Безнадежно. Юстина Владимировна [Крузенштерн, его жена. – *Авт.*] дружила с Лариссой и принимала эту его неразделенную любовь как нечто данное*. Она позвала Лару к постели умиравшего мужа» (курсив наш. – *Авт.*)⁵. Кстати, именно Ю. Крузенштерн-Петерец подарила Л. Андерсен кожаный альбом с металлической пластиной на обложке, подписанной – «Ларе от Мэри», в который, начиная с 1930-х гг., и записывались лирические посвящения поэтессе.

Добавим также, что в упомянутом стихотворении А. Ачаира «Муза» содержится косвенный намек на то, что юную сочинительницу «открыл» именно он. Как вспоминает Л. Андерсен, Алексей Алексеевич сказал ей

¹ Рубеж. 1938. № 51. С. 1.

² Слободчиков В.А. О судьбе изгнанников печальной... С. 156.

³ Крузенштерн-Петерец Ю.В. Чураевский питомник... С. 67.

⁴ Якобсон Е.А. Пересекая границы... С. 79.

⁵ Крук Н. Нам улыбалась Кван Инь // Бюллетень Игуд Иоцей Син. 2003. № 376. С. 26.

однажды: «Вот придешь домой и напиши стихотворение». Тогда совсем еще юная Ларисса, обожавшая своего учителя, добросовестно взялась за поручение. Она старалась сочинить так, чтобы было похоже «на такое, как пишут». Желание начинающей поэтессы вполне понятно, тем более что следование примеру, образцу соответствуют самой природе ребенка, доставляют ему чувство удовлетворения и радости. А. Ачаир посмотрел ее произведение и терпеливо объяснил все его недостатки. Затем он попросил Лариссу снова взяться за работу и посоветовал написать о том, что она видела, о чем думала. И тогда она сочинила стишок о своем детском воспоминании. «Ачаир его, как ни странно, похвалил, – пишет Л. Андерсен, – помню, ему приглянулась одна рифма: "Клекотала перепелка у молдавского поселка"». Потом это стихотворение напечатали в газете «Молодая Чураевка»¹. Необходимо сказать, что историю написания своего первого стихотворения поэтесса рассказывала не раз. Правда, связывала ее не с этим текстом «про перепелку», а с другим – про маленькую девочку – под названием «Колыбельная песенка»². Это стихотворение, кстати, тоже понравилось А. Ачаиру. И вместе еще с двумя произведениями поэтессы оно было опубликовано в коллективном сборнике «Семеро» (1931). К советам и мнению Алексея Алексеевича Ларисса прислушивалась и многие годы спустя, в том числе и когда в конце 30-х гг. он сказал ей: «Теперь вы должны издать свой сборник»³.

Тема и жанрово-стилевая принадлежность первого произведения Лариссы Андерсен («Колыбельная песенка») представляются далеко не случайными. На первый взгляд, кажется, что они были подсказаны исключительно той ситуацией «пестования», в которой начинающая поэтесса оказалась в «Чураевке». По крайней мере, сама Ларисса свой выбор связывала именно с этим. «Вероятно, этой маленькой девочкой была я сама, а заботился Алексей Алексеевич, что я почувствовала и благодарно впитала»⁴. Возможно, что все так и было. Но необходимо также помнить, что для юных авторов довольно сложно бывает осознать специфику и законы художественной условности, дифференцирующей литературное произведение и саму действительность. «Стремление овладеть логикой художественного вымысла, создающего иллюзию реальности, стимулирует не всегда осознанную склонность к цитатности, взаимодействию с претекстами»⁵. Хорошей опорой и «подсказкой» для начинающих поэтов также является *жанр* – как категория жестко нормативная и обладающая творческой «памятью». «На первых порах существования искусства стро-

¹ Андерсен Л.Н. От автора... С. 5-6.

² Андерсен Л.Н. На острове... С. 89.

³ Там же. С. 90.

⁴ Там же. С. 89.

⁵ Балашова Ю.Б. Школьная журналистика Серебряного века. СПб, 2007. С. 77.

гие жанровые нормы, несомненно, выполняли роль учебных линеек, по которым человечество училось писать, снова и снова выводя очертания одного знака»¹. Аналогичные процессы, вполне возможно, характерны и для начальной поры становления индивидуального художественного мира.

Комментарий Алексея Ачаира, данный к стихотворению Андерсен в предисловии к сборнику «Семеро», свидетельствует о тонком понимании психологии своей подопечной. «Ларисса Андерсен начала свои песенки с колыбельной. Ее первым побуждением явилось – отдать ребенку – девочке частицу своего восприятия красоты жизни, – писал он. – Пусть она сама не намного старше своей сонной слушательницы. *Так девочки играют в куклы. Очень похоже на Лариссу Андерсен*» (курсив наш. – *Авт.*)².

Замечание Ачаира о том, что «Колыбельная песенка» Л. Андерсен сродни детской *ролевой игре*, представляется очень важным. Отметим, что научное изучение жанра народной колыбельной песни в середине 1920-х гг. только начиналось. Но уже тогда говорили о его взаимодействии с *детским фольклором*. «Будет большим упущением, – писал Г.С. Виноградов, – если, собирая материалы по колыбельной песне, наблюдатель не обратит внимание на исполнение этих песен в игре (например, "в клетки"), на песни при укачивании кукол»³. Напомним, кстати, что первой русской литературной колыбельной было произведение А.С. Шишкова, которое так и называлось: «Колыбельная песенка, которую поет Анюта, качая свою куклу» (1773). Известно, что значение фольклорной колыбельной песни было шире ее прикладного назначения – усыпить и успокоить ребенка. Стихотворение Л. Андерсен напоминает, что колыбельная была для ребенка еще и началом освоения мира, способом познания простейшей взаимосвязи предметов окружающей действительности. В песенке Лариссы лирическая героиня рассказывает маленькой девочке о наступлении ночи и об устройстве мира в целом:

У тебя глаза удивленные – синие, синие,
но сама ты в беленьком – как веточка в инее.
Тихой поступью ходит Бог *по путям степи*,
Подойдет и скажет тебе: – Детка, спи!..

*Вот над нами стоит умное, темное дерево,
толстое-претолстое – попробуй-ка смерть его!..
Прибежал к нам ветер вон с тех холмов*

¹ Субботин А.С. О поэзии и поэтике. Свердловск, 1979. С. 83.

² Ачаир А. Семеро [вступ. ст.]... С. 7.

³ Цит по: Головин В.В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Турку, 2000.

перекинуться с деревом парой-другой слов...
*Посмотри! – на западе два ангела бьются крыльями, –
один – **темный**, другой – **светлый**, но светлый бессильнее.
А востоке тихо крадется синий мрак,
и кто-то черный угрюмо ползет в овраг...*

*Вдалеке расцвел огонек-цветок в глубине сапфирности;
заповедал Бог своим ангелам **по всей степи** мир нести.
Даже ковыль стал тихим и послушно прилег
У твоих маленьких, умытых росой **ног**...*

*Скоро ночь расскажет нам с тобой интересные сказки:
Видишь, **высоко** в небе зажглись две звезды-алмазки?
Маленькие звезды-костры, дрожащие в синеве!..
Дай руку – **пора** брести по росистой траве!..*

*Я тебя буду на руках нести, – хочешь, моя девочка?
В такой большой степи нам укрыться некуда и не во что...
Ты не спрашивай глазами синими о своей судьбе!
Хочешь песенку колыбельную я спою тебе?*

(курсив и жирный шрифт наш. – Авт.)¹.

Благодаря поэтической интуиции создавая свою космогонию, поэтесса обращается к универсальной мифологической модели мироздания и образу мирового древа, который в традиционной культуре является основополагающим символом упорядоченности мира. Известно, что мировое древо выступает не только центром и опорой Космоса, но и посредствующим звеном между Вселенной и человеком, является местом их пересечения. В «Колыбельной песенке» Л. Андерсен образ мирового древа объединен с деревом познания. В образе «умного, темного, толстого-претолстого дерева» космологические мотивы соединяются с мотивом высшего знания. Конкретным воплощением этого образа выступает старый дуб, помещенный в центре мифопоэтического пространства – посреди «большой степи», по путям которой ходит Бог-Творец. Под деревом находится лирическая героиня и именно от него выстраивает пространственно-временную «систему координат» окружающего мира.

Стихотворение «Колыбельная песенка» перекликается с лирическим эссе Л. Андерсен «По весенней земле. Из раннего» о ее мистических детских переживаниях. По своему идейно-тематическому и образному строю этот текст вообще связан со многими произведениями поэтессы, и в частности, с теми, которые вошли в ее первую книгу стихов (с похожим на-

¹ Цит. по: Семеро... С. 11-12. В сборнике «По земным лугам» и книге «Одна на мосту» этот текст дан в других вариантах.

званием) – «По земным лугам». Он не только свидетельствует о том, что поэтическое ощущение жизни и интерес к тайнам мироздания у Л. Андерсен присутствовал с ранних лет, но и помогает понять природу ее образно-метафорической системы. Приведем некоторые его фрагменты:

«**Дерево**... Большое и *нахмуренное*... *Спокойное, как мудрец*, которому уже ничего не надо. *Дышит, стоит*... И совсем не думает. Ему и не надо думать. Оно просто знает, что надо только одно: Быть.

<...>

Дерево слушает, о чем говорит ему **земля**. Сотнями тоненьких веточек оно впивается в весеннее **небо** – *синее, густое*, словно все стоящее из мерцающих светлячков. Или это свет утомляет глаза?

<...>

А вверху, в *синеве, густой и тягучей*, дремлют *тяжелые, влажные, напоенные весной* **облака**...

Так можно любить жизнь... Так можно радоваться жизни.

Может быть, это не счастье...

Но тогда и не нужно счастья.

<...>

Для чего мы живем?..

И, не дождавшись рассвета, выпрыгнула через окно в *серо-зеленые влажные сумерки* и убежала в лес. По узкой тропинке – в *сырую туманную темь*. **Лес**... **Лес**... Мимо – маленькая **березка**, удивительно *доброе* существо. Мимо *сердитый дуб*. Я уже не играю с деревьями. Я ищу **волшебное дерево**, на котором висит ключ к неразгаданному. Быстрее, быстрее...

Мелкий бисер **тумана** повисает на прядях волос... *Большая, настороженная тишина* выходит ко мне из глубины леса. Я останавливаюсь. **Тишина обступает меня, обступает вплотную**... *Дотрагивается до меня*... *Дышит*...

Сейчас будет чудо!..

Тихий хруст – упала сухая ветка...

Тишина вздрогнула, заметалась. Мне показалось, что **тишина зашумела**.

На мокрой траве – маленькая длиннохвостая птичка. У нее *умненькая головка*, и она сбоку поглядывает на меня.

– Ты кто? – спрашиваю я.

Черненький глазок смотрит. Я делаю шаг вперед... Птичка вспархивает и садится немного дальше. *Умненькая головка* снова поворачивается ко мне.

– Ты указываешь мне путь? – спрашиваю я и иду за ней все дальше и дальше. В *сырую, пахнущую темь*...» (С. 249-251, курсив и жирный шрифт наш. – Авт.).

Из этого психоаналитического экскурса в детство видно, что в творческом сознании Лариссы Андерсен природа живет самостоятельной жизнью. Явления природы, времена года и суток, атрибуты природного мира, пространство (*земля, небо, солнце, луна, море, ветер, ночь, сумрак, тишина, лес, деревья* и т.п.) в стихах этой поэтессы обладают зрением, слухом, способностью говорить, двигаться, творить, испытывать физические состояния, вступать с человеком в контакт как с частью мира:

*Море лезет к нам за борт, шипя и рыча,
Парусом вздулась моя рубашка,
И взволнованный ветер, о чем-то крича,
За кормою плывет вразмашку.*

(С. 75, курсив здесь и далее наш. – Авт.).

*Тоскуют степные широты
И шепчут вокруг ковыли.
И солнце кочует степное,
И плечи целует мои,
И пряным полуденным зноем
Меня, словно медом, поит... (С. 76).*

*Дышит сумрак близостью сирени,
Глухо, дремно шепчут тополя...
О безумье летних откровений
Видит сны согретая земля (С. 59).*

*Простившись нежно с синеглазым маем,
На грудь полянки выплакав печаль,
Покинутые яблони вздыхают,
Обиженно и робко лепеча (С. 61).*

Метафоры живого мира, занимающие в поэтическом языке Лариссы Андерсен большое место, отражают ее особое мировосприятие и пантеистическое отношение к природе. Об этом свидетельствуют признания поэтессы в других ее эссе 1930-х гг. «Вот навстречу мне бежит ручей. Я спускаюсь на своих городских каблуках, приникаю лицом к холодной воде и захлебываясь пыю. И я уже понимаю, о чем говорит ручей. Весна дала мне свое причастие... Я полна такого смирения. Я так радостно взволнована. Весь лес говорит мне о чем-то понятном, но только забытом, как детство...»¹.

¹ Андерсен Л.Н. Цветы сакуры... С. 298-299.

Мирочувствование Л. Андерсен интересно сопоставить с детским ощущением природы, описанным и прокомментированным П. Флоренским, который с ранних лет отличался повышенной впечатлительностью и синэстетической чувствительностью:

«Весь мир **жил**, и я понимал его жизнь. Но это понимание было крайне ошибочно толковать как простое антропоморфизирование – приделывание к вещам и существам природы человеческих органов, человеческих мыслей, чувств и желаний. <...>. Детское восприятие преодолевает раздробленность мира изнутри. Тут утверждается существенное единство мира, не мотивируемое тем или другим общим признаком, а непосредственно ощущаемое, когда сливаешься душою с воспринимаемыми явлениями. Это есть мировосприятие мистическое. <...> Я хорошо помню это внезапное и далеко не повседневное ощущение, что взор встретился со взором, глаз уперся в глаз – мелькнет острое, и прекратиться, да и не выдержать бы длительно этого прямого созерцания лица Природы. <...> мы друг друга увидели и насквозь друг друга понимаем, не только я его, но и, еще острее, он меня. И я знаю, что он меня знает еще глубже и видит еще определеннее, чем я его, а главное – меня всецело любит»¹.

Обнаженные в ранних эссе особенности индивидуальной философско-эстетической концепции мира Л. Андерсен сохранит на протяжении всей своей творческой биографии. Так, уже в поздний период своей жизни поэтесса писала:

Я потеряна... Я одна...
Тут в ответ пришла тишина
И меня обняла за плечи.
И вздохнула. Надежный друг!
Все поймет. Да и скажет много.
Без прикрас, без поблажек, строго...
<...>

Легкий трепет прошел по лесу,
Тихий свет озарил дорогу –
Тишина лампадку внесла.

(«Пререканья, смешная месть...». С. 199).

Я верю в тишь и дальние кочевья,
Вот почему в тот вечер голубой
Я вышла в сад молиться на деревья,
Чтоб помирить себя с собой (С. 207).

¹ Флоренский П.А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. М., 2004. С. 100, 102-103.

Люблю ли я жизнь? Ну конечно! И как!
Вот эти деревья, вот эта река –
А больше всего я люблю синеву,
И тучи, и дождик, и эту траву.
Босыми ногами в зеленом ковре!
Отнимутся ноги – я буду смотреть.
Глаза помутятся – дотронусь рукой.
Вот так – неотступной любовью такой (С. 192).

Неотступная влюбленность Лариссы Андерсен в жизнь стала ее спасением от тяжких невзгод эмиграции. Это редкое чувство жизненности, помноженное на притягательность облика молодой женщины, скрашивало суровую жизнь и ее спутников. Вспомним об участии поэтессы в шанхайском литературном кружке «Пятница», в котором, по словам Ю. Крузенштерн-Петерец, все было *необычным*, и вместо уныния, как можно было бы ожидать, вызывало *веселье*¹.

Идея создания «Пятницы» принадлежала Н. Петерецу, который после переезда бывших чуроевцев из Харбина в Шанхай с горячностью стал говорить о том, что было бы хорошо создать свой обособленный кружок, где они могли бы серьезно работать и в члены которого не всякий желающий мог бы попасть. В результате в ноябре 1943 г. «Пятница» объединила девять человек, и было принято вето, на случай, если постучатся какие-нибудь «*нежелательные*». Поэты собирались раз в неделю вечером после своей службы в бывшем гараже, где было одно небольшое окно и огромный овальный стол. После того, как Ларисса Андерсен заметила, что они причаливают к этому столу, как к острову, у кружка возникло новое название – «*Остров*».

В. Перелешин, вспоминая как все начиналось, писал: «от тогдашней шанхайской действительности *хотелось бежать, но бежать было некуда*. На севере было еще хуже, еще голоднее и страшнее, а границы были закрыты. <...> кто-то (вероятно, Петерец или Ларисса Андерсен) предложил *играть*, но играть так, чтобы каждый должен был урвать для этой игры час или два в неделю и, следовательно, *на час или два уйти от житейской прозы...*» (курсив наш. – Авт.)².

Правила литературной игры шанхайских «островитян» заключались в следующем: «Каждый опускал в урну записку с заданной темой, проще говоря, с заглавием нового стихотворения, и кто-то из нас (по очереди) вытаскивал вслепую одну из таких записок. На озвученную тему мы все были обязаны написать хотя бы коротенькое стихотворение»³. Ларисса

¹ Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. 2000. № 7. С. 145.

² Перелешин В. Два полустанка <...>. Амстердам, 1987. С. 101, 103.

³ Андерсен Л.Н. От автора... С. 6.

вспоминала, что иногда, конечно, в голову ничего не приходило: предложенная тема вдохновения не вызывала. Тогда отделялись рифмованной шуткой. Но в любом случае стихи писались, такой был *уговор*. Да и *задор*, *дух соревновательности* подталкивали участников.

Шанхайский «Остров» просуществовал почти два года и в конце 1945 г. кружок был закрыт. В мае следующего года под одноименным названием вышел в свет отчетный сборник-антология. Николай Щеголев в предисловии к нему писал: «Слово "остров" множится для нас смыслами. *Остров – нечто отдаленное, изолированное от остального мира, замкнутое в себе*. Действительно, наши сборы еженедельно, по пятницам, для занятий литературой (преимущественно поэзией) были для нас *своеобразным уходом, изоляцией от мира*, в котором грохотали бомбы и рвались снаряды, и были сирены, и остро пахло кровью. <...> Наш "остров" представлялся *единственным оазисом среди пустыни*» (курсив наш. – Авт.)¹.

Показательным представляется и оформление сборника. Стихотворения в нем размещены не по авторам, а по темам – «*веерами*». Внутри каждого «веера» – в алфавитном порядке фамилии участников. Каждая тема вводится отдельной страницей, на которой она крупно написана *словно от руки*. Стихотворение каждого поэта тоже дается на отдельной странице. На обложке – лишь одно слово «*Остров*», тоже *как бы написанное от руки*.

Все вместе поэтические тексты «островитян», вошедшие в антологию, представляют своеобразную «*дальневосточную робинзонаду*», выражающуюся в романтическом стремлении уйти от мира настоящего в прошлое, в мир вымысла и воспоминаний. Достаточно посмотреть на темы стихов (названия): *Дым, Карусель, Кольцо, Камея, Светильник, Море, Химера, Пустыня, Ангелы, Феникс, Сквозь цветное стекло, Кошка, Достоевский, Россия, Дом, Зеркало, Колокол, Мы плетем кружева, Поэт, Джиоконда*.

В одном из стихотворений Лариссы Андерсен, опубликованных в этой книге, лирическая героиня утверждает:

Мы никого не впустим в нашу жизнь.

Мы даже радость не всегда впускаем.

<...>

Живем в густой стесненной пустоте –

Наш хрупкий мир наполнен ею туго...

Мы – только я да книги, и затем –

Она – моя подруга.

Она – моя певучая тоска,

Мое ни с кем не деленное счастье.

(«Химера». С. 107).

¹ Цит по: Бакич О. Остров среди бушующего моря... С. 185-186.

Источником поэтических фантазий Лариссы становился сказочный мир фольклора, пропущенный сквозь призму блоковского мифа о Царевне:

Царевне плакать нельзя –
Царевна от слез умрет.
То знает и дворня вся,
То знает и весь народ.
А царевнин терем высок!
А красив царевнин наряд!
(«Сквозь цветное стекло». С. 106).

Обращалась поэтесса и к навсегда ушедшему счастливому детству:

Есть и солнце, и прохлада,
И коробка шоколада,
Все, чего хотеть на свете
Могут праздничные дети.
Папа скажет: в карусели
Никакой не видно цели.
Ну и что ж, раз карусель
Есть сама сплошная цель?
Мимо няня, мимо ель,
И поляна, и качель,
Серый слон и красный дом –
Все забегало кругом.
Пляшут свет и тени
Радужных видений...
<...>
Если б можно так всю жизнь!
Светлый мир, кружись, кружись...
Ну зачем, скажи на милость,
Карусель...ос –
та –
но –
ви –
лась?
(«Карусель». С. 97-98).

И образ родной страны, ставшей для эмигрантов ее поколения еще более далекой и недостижимой, чем самые экзотические моря и города, также становился поводом поэтического раздумья:

Манила, Адриатика, Гренада...
 Экзотика, лазурь, сиянье льда...
 Как были мы взволнованны, как рады
 Попасть хотя бы мысленно туда.
 Как мы водили по цветистой карте
 Смешными пальцами в следах чернил.
 <...>
 Манила, Адриатика, Гренада –
 Нам не нужны. Не нужен целый свет...
 Одну страну, одну страну нам надо,
 Лишь ту – куда нам въезда нет (С. 129).

Участие Л. Андерсен в «Острове» сильно напоминает детскую игру в страну-мечту: тайную, известную только самим играющим, возникшую из желания жить обособленно, протяженную во времени, камерную, проходящую в скрытом от посторонних месте. Авторами такой игры обычно оказываются дети, обладающие богатым воображением и книжным опытом. Недаром поэтесса писала, что эти вечера в гараже с затемненным окошком, с дрожащим маленьким пламенем веревочки, мигавшей на блюде с маслом, она никогда не могла променять на самые изысканные светские приглашения. «Там мы *вернулись к самим себе, и стихи начали у всех возникать не только на заданные темы*» (курсив наш. – Авт.)¹.

Китай Ларисса Андерсен покинула позже всех других «островитян» – в 1956 г. Вместе с мужем – французом, сотрудником судоходной компании Морисом Шезом – ей еще немало пришлось поехать по свету: Мадрас (Индия), Джибути (Африка), Сайгон (Вьетнам), Таити... Только в начале 1970-х гг. супруги обосновались на родине Мориса. «После многих переездов, но уже не бегств по разным странам, судьба оставила меня во Франции, – пишет Л. Андерсен в своей новой книге. – В маленьком городке [Иссанжо. – Авт.], среди чудесных лесов, не хватает только моря... И не хватает старых друзей ...»². Потому и стихи сейчас «пишутся все реже и реже. Давно нет Ачаира, которого я так слушалась, Петереца, который заманил меня в "Остров" игрой в "заданные темы", и только в письмах к оставшимся друзьям, которым стихи интересны, я могу их писать...»³.

В последние годы Ларисса Николаевна очень внимательно следит за новостями о друзьях-поэтах, с большим интересом встречает материалы о русском Харбине и необыкновенно радуется гостям из России. В одном

¹ Андерсен Л.Н. На острове... С. 91.

² Андерсен Л.Н. Самовар на Садовой... С. 258.

³ Андерсен Л.Н. На острове... С. 93.

из ее писем читаем: «Огромное спасибо за все присланное! Еще не успела (с моими глазами) прочитать много, но знаю, что все очень интересно и дорого для меня. И как хорошо, что я еще жива и могу порадоваться этому и даже похвастаться перед моими французскими друзьями <...>».

Друзья тоже порадуются. Не могу пожаловаться: и среди французов я получаю немало теплоты и реальной заботы. Но откуда, я удивляюсь, все эти фотографии, которых у меня даже не было никогда!? Одна из них – я польщена – на одной странице с фотографией Несмелова! Жаль только, что нет фотографии А. Ачаира <...>.

Вот теперь новая беда, о которой я узнала вчера <...>: неладно со здоровьем жены Слободчикова. И сам он, как мне сказали, не очень здоров [В.А. Слободчиков и его супруга скончались спустя несколько месяцев. – *Авт.*]. А это был счастливый брак!

Извините, что я пишу не о том, что касается литературы, но наш кружок "Молодая Чураевка" сблизил всех нас, и за каждого я переживаю.

Еще раз благодарю Вас за Ваше внимание и за Ваше посещение, и за цветочек <...>, который вполне здоров и цветет, надеюсь, что Вы его еще посетите...»¹.

¹ Письмо Л.Н. Андерсен Г.В. Эфендиевой от 11 февраля 2007 г. // Личный архив Г.В. Эфендиевой.

Глава 4. «Для тебя пишу стихи, счастливый...»: Ольга Тельтофт (1915-1945)

Ольга Ярославовна Тельтофт родилась в 1915 г. в Екатеринбурге. Почти сразу после ее рождения семья переехала в г. Троицк Оренбургской губернии. Когда Оля появилась на свет, маленький Юра, старший брат, не мог выговорить «Ольга» и прозвал ее «Ляля» – это имя в семье осталось за ней навсегда. В начале 1920-х гг. (после рождения самой младшей в семье – Маши) мать будущей поэтессы – Валентина Гавриловна взяла старших детей и отправилась во Владивосток к мужу Ярославу Мариановичу, который занимался там торговлей. Пробыв в этом дальневосточном городе несколько месяцев, семья Тельтофт уехала в Японию (Иокогаму), а оттуда через год – в Китай (Харбин). В Харбине Ольга Тельтофт пошла в подготовительную школу К.П. Чесноковой, затем в гимназию ХСМЛ. После ее окончания она поступила на английское отделение колледжа при той же организации. По словам сестры и брата, Ляля росла вдумчивой и серьезной девочкой. Была энергичной, с сильным характером. Помимо учебы в гимназии, занималась музыкой, хорошо рисовала, участвовала в театральных постановках, увлекалась спортом (играла в теннис и плавала), много читала. В старших классах она начала писать стихи, а позднее всерьез стала интересоваться философией¹.

Когда юная Оля пришла в «Чураевку» (примерно в 1933 г.), все были удивлены ее основательной подготовкой в области русской поэзии и стихосложения. По мнению Владимира Слободчикова, знанием современных авторов она превосходила многих авторитетных членов студии². Начинаящая поэтесса была знакома с творчеством И. Анненского, М. Кузьмина, А. Ахматовой, Вл. Ходасевича, Г. Иванова, читала наизусть «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока, тонко подмечая скрытые аллитерации и игру гласных звуков. Декламировала Ольга и стихи английских поэтов, в особенности любила П. Шелли. Ее критические замечания по поводу сочинений студийцев были всегда доброжелательными, отличались ясностью и логичностью. Все это, признается в мемуарах В.А. Слободчиков, как и общий облик девушки – высокая, стройная, с пышной прядью русых волос, ниспадавших на лоб и прикрывавших карие глаза – привлекло его с первых дней знакомства. Ей тоже понравился Владимир (тогда просто Воля) – симпатичный, спортивный юноша, из хорошей и обеспеченной семьи. И однажды, как вспоминает дальше Владимир Александрович, *Ляля неожиданно пригласила его к себе, чтобы познакомиться со своей мамой*. После этого они стали встречаться, и довольно

¹ Уоррен М., Тельтофт Ю. Ольга Тельтофт // Друзьям от друзей. 1991. № 31. С. 61-63.

² Слободчиков В.А. О судьбе изгнанников печальной... С. 173-175.

скоро Владимир понял, что эта девушка «была бы ему хорошей женой, но думать о женитьбе было еще слишком рано», — он был «студентом без самостоятельных средств к существованию»¹. Они поженились спустя несколько лет, когда В. Слободчиков уже жил и работал в Шанхае. «Я почувствовал прочность моего положения, — пишет он в своей книге, — и вспомнил о Ляле, оставленной в Харбине. Я написал ей письмо, в котором рассказал о прочности моего служебного положения. Ответ не заставил ждать. Ляля писала о катастрофически ухудшающемся положении в Харбине и вообще в Маньчжоу-Го, что я понял за намек на возможность ее согласия выйти за меня замуж, и я прямо сделал ей предложение. Ответ пришел очень быстро. Ляля согласилась. В день ее приезда я был на службе и не мог ее встретить. <...> Мы оба были очень рады. Я ей сказал, что подумал о браке с ней еще в Харбине, и она призналась, что аналогичная мысль тоже тревожила ее сердце. Мы справили бракосочетание 2 мая 1938 года...» (курсив наш. — Авт.)².

Уже один этот эпизод характеризует Ольгу как активную, решительную девушку, а ее спутника — как человека деликатного и мягкого. Надо сказать, что у Ольги были к тому же «золотые руки» — она могла не только шить, вязать, вышивать, но и чинить неисправности в электричестве, открывать «заевший» замок и т.п. Правда, мать О. Тельтофт относилась к избраннику дочери скептически. Как пишет сам В. Слободчиков, теща «за "мужчин" считала только англичан, и ее идеалом мужественного человека был Уинстон Черчилль». И добавляет: «Когда Ляля сказала, что ждет ребенка, Валентина Гавриловна встала на дыбы и стала уговаривать дочь сделать аборт»³. Но Ольга в очередной раз сама приняла решение, и в ноябре 1939 г. у них с мужем родилась дочь Ирина. Возможно, что уговоры Валентины Гавриловны были связаны не просто с банальным недовольством зятем. Как тонко чувствующая свое дитя мать и опытная женщина (пережившая, кстати, развод с мужем), она, вероятно, предвидела, что браку ее дочери не суждено оказаться долгим. В конце 1943 г. по инициативе О. Тельтофт супруги развелись.

Вскоре Ольга с дочкой уехала к отцу в Харбин, позднее она вышла замуж за Вячеслава Григорьевича Семенова — сына атамана Г.М. Семенова. Даже по прошествии многих лет весьма чуткий Владимир Слободчиков не смог понять желания жены расстаться и ее новый выбор: «Ляля попросила меня дать ей развод и вообще отпустить ее. Для меня это было громом среди ясного неба. <...>. Мы прожили вместе шесть лет, как мне казалось дружно и достаточно хорошо. Мы никогда, ни разу не ссорились.

¹ Слободчиков В.А. О судьбе изгнанников печальной... С. 176.

² Там же. С. 197-198.

³ Там же. С. 224-225.

Нам было интересно вместе. <...> Он [В.Г. Семенов] не был человеком большой культуры, и я не могу понять, как Ляля могла заинтересоваться этим человеком»¹.

Чувства недоумения и растерянности, которые В. Слободчиков пронес через всю жизнь и озвучил в мемуарах, передают и его стихи, написанные в тот шанхайский период жизни (преимущественно под псевдонимом «Ю. Калатаров»):

Как случилось? Ребенок рыдал, а вокруг –
Чемоданы, картонки, плащи дождевые...
Словно мир выпадал из опущенных рук,
Словно в мире до нас не бывало разлук,
Словно тихий ребенок заплакал впервые.
(«Суета», 1944)².

В этих строках запечатлены самые сокровенные переживания и интимные признания поэта – брошенного мужа и несчастного отца:

Пусть детский сон, который чисто снится,
Вдруг оживет раскрашенной страницей
И пусть в тиши, в безмолвии ночей
Засветится улыбкою твоей.
(«Рождественский сон»)³.

Одна лишь ты – сторицею награда –
За этот мрак и горе – только ты!
(«Награда»)⁴.

Все тебе – мои желанья,
Вся тебе любовь моя!
(«Тебе»)⁵.

Я все прощу и, в память о былом,
Обман и ложь забуду безвозвратно...
(«Смычок», 1946)⁶.

¹ Слободчиков В.А. О судьбе изгнанников печальной... С. 252-253.

² Цит. по: Слободчиков В.А. Земля отцов: Стихи. Владимир, 2003. С. 36.

³ Рубеж. 1944. № 2. С. 1.

⁴ Рубеж. 1944. № 3. С. 6.

⁵ Рубеж. 1944. № 25. С. 6

⁶ Слободчиков В.А. Земля отцов... С. 39-40.

Лирический герой этих стихов пытается осмыслить причину трагического разлада:

Я не виню. Мы оба виноваты.
Ты предо мной, а я перед тобой,
Что гордостью неженской ты объята,
Я ж – нежностью и лаской немужской.
(«Плывет корабль», курсив наш. – Авт.)¹.

Поэтические произведения Ольги Тельтофт, напечатанные параллельно с лирическими откровениями бывшего мужа на страницах «Рубежа» в 1943-1944 гг., вместе с теми, что вышли несколько ранее отдельной книжкой, приносят дополнительные смыслы в историю этих семейных отношений и их драматического финала. В одном из стихотворений 1944 г. лирическая героиня О. Тельтофт признается:

Мне бесславье казалось стыдом, –
Ожидала я царственной свиты.
А теперь – только маленький дом,
Только садик, снегами увитый...

Я и тут не взываю к судьбе, –
Шторы шью из дешевого ситца,
Только, милое сердце, тебе
Невозможно мечтать разучиться.

С сожалением сообщает она об утрате некогда сильных и восторженных чувств (затмевавших рассудок) к мужчине-другу, а также о наступившем чувстве глубокого одиночества рядом с этим человеком:

За окном Рождество изо льда;
Мы, как прежде, и горды и строги.
Знаю, знаю, не рыцарь тогда
Заманил меня с верной дороги.

Это ты замирало в груди,
Ты мне пело, что радость нетленна,
Ты молило меня: «приходи»,
Ты стучало во мне: «непременно».

¹ Цит. по: Слободчиков В.А. Земля отцов... С. 34-35.

Да, не рыцарь... *Ты, сердце, мертво, –*
Мы ресницы влюбленно не вскинем.
Я справляю с тобой Рождество
В одиночестве звездном и синем.

(«Сердце», курсив наш. – Авт.)¹.

Вслед за этим произведением поэтесса опубликовала еще одно, где собственный темперамент и жизненный удел она соотносит с натурой и судьбой знаменитой тезки, прославленной киевской княгини Ольги – *мудрой, гордой, бесстрашной и одинокой* женщины (вдовы). О. Тельтофт обращается к образу древнерусской правительницы с мольбой о даровании смелости и бестрепетности, столь важных для нее теперь:

Мудрая Ольга, бесстрашней ты ратников бранных!
Очи прекрасны, а взор непомерно упрям.
Слава твоя не забыта в безвестных курганах, –
Имя твое и поныне дают дочерям.

<...>

Ольга, мне имя твое не напрасно досталось, –
Знаю, не будет безропотным небо мое.
Дай же мне мужества, чтоб не осилила жалость,
И не сдержала у вражьего сердца копье!

(«Ольга», курсив наш. – Авт.)².

Для О. Тельтофт тот период действительно был очень сложным и даже мучительным. В августе 1945 г. ее второго мужа – В. Семенова – арестовали, и о нем ничего не было известно. О последующем В. Слободчиков рассказывает так: «Ляля осталась одна и написала мне скорбное письмо, в котором сожалела о нашем разрыве и выражала надежду на возвращение. Она писала, что Ирочка очень переживает мое отсутствие и хочет быть с отцом и что Слава не сумел привлечь любовь ребенка. <...> На это письмо я немедленно ответил приглашением вернуться ко мне»³. Спустя некоторое время он получил ответ, в котором Ольга благодарила за реакцию и писала, что выезжает к нему в Шанхай. Однако этим ее планам не суждено было осуществиться. 1 октября поэтесса трагически скончалась – не выдержало сердце (существует версия, что она отравилась). Ей было всего 30 лет, она была талантливой, красивой и полной внутренних сил женщиной.

¹ Рубеж. 1944. № 2. С. 1.

² Рубеж. 1944. № 3. С. 1.

³ Слободчиков В.А. О судьбе изгнанников печальной... С. 261.

За недолгую творческую жизнь Ольга Тельтофт успела выпустить только один лирический сборник «Бренные песни» (Харбин, 1943), который объединил 42 произведения, написанные в период с 1936 г. по 1943 г. Существуют отдельные публикации ее стихов в журнале «Рубеж» и газете «Шанхайская заря». На первый взгляд, может показаться, что творчество О. Тельтофт подчинено одной только *сердечной* теме, художественно реконструирующей ее частные взаимоотношения с В. Слободчиковым. Не случайно в харбинской литературной среде лирику сочинительницы и ее супруга-поэта бойко окрестили фразой: «*Воля пишет Оле, Оля пишет Воле*». Арсений Несмелов даже отказался рецензировать ее книгу стихов, посчитав, что в ней «сплошная пошлость и много глупостей»¹.

На самом же деле в художественных текстах этой харбинской поэтессы зафиксированы различные проявления чувственно-эмоциональной жизни женщины в целом и подняты серьезные вопросы философского содержания: *земная слава, личная вера, борьба тела и духа* и др. В отечественной литературе их осмысление часто происходит в контексте христианской мифологии. В особенности это касается женской лирики, где библейские образы и мотивы вообще традиционны. Так, образы из Священного Писания встречаются в женской поэзии уже XVIII-XIX вв. (А. Бунина, Е. Шахова, К. Павлова), но наиболее актуальными они становятся в XX столетии (З. Гиппиус, М. Кузьмина-Караваева, М. Цветаева, А. Ахматова и др.). То же можно сказать и о поэтессах, волей судьбы оказавшихся в харбинской эмиграции. Библейские реминисценции, наряду с молитвенными и исповедальными интонациями, сакрализованной и сакраментальной лексикой помогали тоньше передать разнообразные оттенки интимных переживаний человека, оказавшегося вне родной культуры. Так, Марианна Колосова использовала этот богатый арсенал художественных средств преимущественно в своих патриотических произведениях. Ее сборник «Господи, спаси Россию!», целиком посвященный теме Родины, даже внешне похож на молитвенник – темно-лиловая обложка с крестом наверху. Лидия Хаиндрова прибегала к библейско-евангельским образам в стихотворениях, связанных с темой исторической памяти и эмигрантской судьбы («Беженцы», «Не закричу», «Евангелие»). Фаина Дмитриева обращалась к ним в первую очередь в интимной лирике, проецируя библейский сюжет на жизнь лирической героини и ее возлюбленного («Голгофа любви», «Знаю, волей судьбы капризной...»). Но особым чувством религиозности проникнуто творчество Ольги Тельтофт, которая черпала из неиссякаемого источника вечной образности то, что помогало ей решать в художественной форме многие проблемы морально-этического характера.

¹ Солодкая М.Б. Бессмертна вещая созвучность... С. 60-61.

Влияние Книги книг на эту поэтессу запечатлено в заимствовании сюжетов, топики, лексики, грамматических формах, ритмико-интонационном строе ее художественных произведений. В основу образной системы О. Тельтофт положена традиционная поэтическая символика. Поэтессой активно употребляются метафоры и сравнения с опорными словами *солнце, луна, звезда ветер, туман мгла, зной, путь, плен, огонь, дым, сон, душа, мечта, крылья* и т.д., которые сразу привлекают внимание своей метафизической подоплекой и востребованностью в поэтике символистов. Но в ее стихотворениях часто встречаются и собственно христианские образы: *рай, сад, золото, ангел, пророк, жених, саранча, праведный*, а также их антонимы этического характера: *падший, порочный, блудный*. Обращаясь к таким онтологическим оппозициям как жизнь – смерть, мужское – женское, человек – Бог и т.д., поэтесса использует антитезы, которые также свойственны библейской символике. На лексическом уровне, помимо условных словоупотреблений, насквозь пронизанных библейской тематикой, О. Тельтофт старается придать конкретность изображаемому и использует характерные для библейского ландшафта слова: *скалы, реки, пустыни*.

На грамматическом уровне выделяются две типичные для Священного Писания черты: частое использование союзов, в частности, перед глаголами (*и тил, и завещал, и лягут, и знаю* и т.д.), и местоимений после существительных (*слова твои, образ твой, любовь моя, мечты мои* и т.д.). Синтаксический параллелизм, многосоюзие, придающие, наряду с ассонансами, напевность и протяжность интонациям, подкрепляются версификационной однородностью стихотворений. Поэтесса использует преимущественно двусложные размеры (чаще – Я5, Я4; из трехсложных – Ан3) с перекрестно чередующимися женскими и мужскими окончаниями. Они придают особое звучание поэтическим текстам, с которыми ритмически перекликаются утвердительные эпически-повествовательные библейские интонации:

Я не вижу тебя по неделям, –
Разве только сквозь сон или бред, –
Мы печали и горя не делим,
А в любви моей радости нет.

Радость мне может только присниться:
Быть, сквозь сон улыбаясь, с тобой,
Даже с блудным – беспутной блудницей,
Даже с падшим – смиренной рабой¹.

¹ Цит. по: Тельтофт О. Бренные песни. Харбин, 1943. С. 33. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

Не менее важным и интересным представляется окказиональное определение своих произведений (вынесенное поэтессой в заглавие сборника) как «*бранные песни*». Такая жанровая дефиниция, подкрепленная сюжетным содержанием и эмоциональным наполнением стихов, вызывает аналогии с лирической книгой Ветхого Завета – Псалтирю. В этом собрании религиозных песен (хвалебных, благодарственных, молитвенных, жалобных, брачных и др.) звучит голос ранимой, мятущейся души, занятой постижением вечных смыслов бытия, с его добром и злом, грехом и покаянием, смертью и надеждой на бессмертие. Стихи О. Тельтофт тоже характеризуются интимностью и глубиной переживаний, сознанием и чувством своей вины, боли, одиночества, смятения, но также и благоговения, восторга, счастья, радости.

Сборник «Бранные песни» открывает программное стихотворение поэтессы «Мне некому завидовать...»:

Мне некому завидовать; и лгать
Не стану я за крохи скудной пищи.
Ты дал мне все, что только можно дать
Такой, как я – и радостной, и нищей.

Я не боюсь ни умереть, ни жить, –
И вот пою, сплетая дни, как пряжу,
И, знаю, жизни немудреной нить
На небесах мне ангелы развяжут.

А в Судный День мы все к Тебе слетим.
Твой будет лик властительно-чудесен.
И я тогда перед Тобой одним
Дам покаянную за бренность песен.

(С. 3, курсив наш. – Авт.).

Последние строки первого катрена отсылают нас к Евангелию, притче о «нерадивом рабе» или о талантах (минах), которая и у Матфея, и у Луки звучит в контексте слов Христа о Втором Пришествии. Эта притча о Суде, об ответственности, которую человек несет за собственную жизнь, о воздаянии за внутреннюю способность понять и принять свое назначение, ведь «...имеющему дастся и приумножится, а у не имеющего отнимется и то, что он имеет» (Мф. 25, 29). Финальная фраза стихотворения О. Тельтофт, в которой заключено смысловое и эмоционально-интонационное разрешение лирической темы, свидетельствует, что поэтессу беспокоят прежде всего мирские проблемы.

В лирике О. Тельтофт рельефно обозначены представления о человеке как страннике, в жизни которого нет ничего окончательно устойчивого, прочного: «И я скитаюсь, как другие, / Такая грешная, как все». С одной стороны, ощущение отсутствия Родины, беспочвенности вообще типично для поэтов-эмигрантов, а с другой, – в этом опять-таки чувствуется ориентация на библейский текст, когда человеческая жизнь уподобляется пути странника: «*Потому что странники мы пред Тобою и пришельцы, как и все отцы наши, как тень, дни наши на земле, и нет ничего прочного*» (1 Пар. 29, 15); «*Странник я на земле...*» (Пс.118, 19; 38, 13). И если большинство харбинских поэтов скитальческий образ жизни доводит до отчаяния, то Ольга Тельтофт воспринимает его по-библейски спокойно. Наверное, поэтому ее лирическая героиня спокойно решается на разлуку с любимым: «Уйду от тебя я без боли, без злобы; / В пути заночую в далекой землянке / <...> / Веселая, я побреду по дорогам...»; «А потом с другим отправлюсь в путь... / Помолись, чтоб он, как ты, был нежен...».

Этому библейскому осмыслению мотива пути сопутствует другой – извечной жизненной «не-новизны», повторяемости, который является сквозным в стихотворении О. Тельтофт «Весеннее»:

*Та же свежесть в листике зеленом,
И теперь, как прежде, в старину,
Горькие – завидуют влюбленным,
Грустные – уходят в тишину.*

*Все, как было: встречи и разлуки,
<...>*

*Было...Будет... И опять со мною
Счастлив ты который день подряд,
Но, как прежде, счастье неземное
На земле земному не простят.*

(курсив наш. – Авт.)¹.

Передаче цикличности времени способствует в стихотворении синтаксический параллелизм, лексические повторы (*было, прежде*), использование глаголов всех временных форм (*было, завидуют, уходят, будет, не простят*), употребление глагола *быть* в его экзистенциальном значении, семантика наречий (*опять, теперь, прежде*). А в звучании последних двух созвучных между собой строк стихотворения слышится своеобразная формула невозможности счастья на земле, основанная на личном опыте и представлениях о счастье.

¹ Рубеж. 1945. № 19.

В этом ощущении нескончаемого круговорота событий, жизнью различим отзвук Книги Екклесиаста, пронизанной пессимизмом и безысходностью: *«Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем»* (Ек. 1, 9). Мрачные пророчества Екклесиаста: *«Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет не останется памяти у тех, которые будут после»* (Ек. 1, 11) наиболее полно отразились в стихотворении «Слава»:

Не начертит в небе комета
Для потомков имя мое;
А зачем мне слава поэта,
Если варвар сотрет ее.

<...>

Все погибнет в натиске новом.
Уцелеть ли моим стихам.
Даже нас, исчезнувших, словом
Назовут непонятым нам.

Только звезды будут, как эти,
Да к полудню такой же зной...
Пусть же грезят новые дети
О бесславной славе земной (С. 7).

Мысль о том, что все земное, даже творчество, бrenно (тленно), является одной из магистральных в лирике О. Тельтофт.

Необходимо также отметить, что отвлеченный эпитет «бренные» в языковой картине мира часто соотносится с концептом «женское». Вспомним знаменитые слова шекспировского Гамлета: «Бренность, ты зовешься женщина!» (пер. М. Лозинского). Поэтесса прежде всего «поет» о волнующем каждую женщину чувстве любви к мужчине:

И мне не избегнуть уже
Очей твоих синих отравы.
Ты все застилаешь в душе,
Как степи – душистые травы.

В живом переливе тонов
Твой голос (*простится ли это?*)
Мне слаще напева псалмов,
Теплее лампадного света.

(«Ко мне ты приходишь во сне...». С. 25,
курсив наш. – Авт.).

Или:

Мне вороны о каре не кричали,
А пели птицы о любви кругом...

Теперь служу ему в земной печали
И не грущу, не грежу о другом.

(«Расплата». С. 23, курсив наш. – Авт.).

Приведем фрагмент из стихотворения «У тебя, как золотые сливы...», представляющего собой своеобразную вариацию библейской «Песни Песней», – знаменитого гимна любви Соломона и Суламифи. Правда, в лирической песне О. Тельтофт звучит только один голос – голос лирической героини, с необычайной нежностью создающей портрет своего возлюбленного:

У тебя, как золотые сливы,
Солнцем напоенные глаза.
Для тебя пишу стихи, счастливый,
В танце гнусь, как тонкая лоза.

Ты глубок, мой голубок, и робок.
Я пуста, беспечна и горда,
Из ненужных из-под шляп коробок
Я могу построить города...

(С. 27, курсив наш. – Авт.).

Как видно из процитированных отрывков, образ женщины у О. Тельтофт не только противопоставлен (подчинен) мужчине, но и связан с такими концептуальными признаками как «пустое», «материально-телесное», «греховное»:

В полумраке трепетном собора
Я стою пред ликами святых.

<...>

А душа застывшая, пустая
Безустанно ноет и болит.

(«Во храме». С. 12).

Явленная в ее лирике гендерная оппозиция («она» – «пустая», «грешная»; «он» – «глубокий», «мудрый») отражает, прежде всего, библейскую точку зрения на женскую природу: «учить жене не позволяю, не властвовать над мужем, но быть в безмолвии. Ибо прежде создан Адам, а потом Ева; И не Адам прельщен; но жена прельстившись, впала в преступление...» (1 Тим. 2, 12-14).

Уместно в этой связи вспомнить стихотворение О. Тельтофт «Отступница». В его первой строфе говорится о божественных заветах и о следовании им лирической героини:

Твои заветы берегу
И, волею твоей хранима,
На самом солнечном лугу
Иду, не озираясь, мимо...

а также их силе и значении для нее:

И лишь твоих могучих слов
Для сердца голос непреложен (С. 37).

Но все же сердце лирической героини «ослушалось», и во второй строфе, которая начинается словами: «И вот сегодня ветер стих, / И вечер пламенен и жарок», она не может устоять перед любовным искушением:

Я слышу шепот слов глухих
Меж зеленью увитых арок

и отдается земным страстям:

И чьи-то грешные уста
С моими, праведными, слиты.

Эпитеты «пламенен», «жарок» характеризуют вечер и предвещают страстность любовной встречи. Они напоминают традиционную метафору любви – сильного пламени – встречающуюся в «Песни Песней». Но они же связаны и с образами Апокалипсиса.

В третьей строфе лирическая героиня чувствует, что ее связь с истинной верой пошатнулась:

В века протянутая нить
Звенит печальней и короче,

но изменить ничего уже нельзя:

Но он, пришедший осквернить,
Опять владеет мною к ночи.

Отступив от библейских заветов и словно оказавшись под демонической властью, она теперь испытывает Божий гнев:

Я вижу, день горит бедой.
Мой дивный путь уже не светел.
И в небе меркнувшей звездой
Ты, грозный, мне судьбу отметил.
Твой взор бичует, будто плеть,
И гнев подобен темным грозам.
За то, что не дала дозреть
Я мудрости бесценным лозам (С. 38).

Метафорические образы горения, плети, грозы (синонимичной апокалипсическим *молнии* и *грому*), а также меркнувшей *звезды*, которая напрямую соотносится с падающей звездой в Апокалипсисе и Книге Бытия: «...И вдруг, после скорби дней тех, солнце померкнет, и луна не даст света старого, и звезды спадут с неба...» (Мф. 24, 29), наряду с общим пессимистическим настроением, существенным образом отличают последнюю строфу от двух предыдущих.

Трехчастная композиция этого лирического произведения, его тематическое, образное и лексическое содержание позволяют соотнести его с первыми главами Ветхого Завета. Так, первая строфа с лексемами: «солнечный луг», «заветы» пронизана уверенностью и спокойствием лирической героини («Ни горе, ни внезапный страх / Мне сердце острием не тронут»). Она напоминает библейскую историю «Адам и Ева в Эдемском саду». Вторая, в которой героиня «отведала запретного плода», поддавшись шепоту возлюбленного, похожему на голос змея-искусителя в райском саду, – «Адам и Ева нарушают запрет», а третья – «Адам и Ева изгнаны из Эдемского сада».

Обращаясь к женскому образу в лирике О. Тельтофт, необходимо вспомнить и православные представления о святом и падшем. Согласно христианскому учению, святое находится за пределами обыденности, оно бесплотно, чуждо земному миру. Подлинная святость не ищет наружной выразительности, – чуждается блеска золота, драгоценных камней, бежит от многоцветья красок¹. Приведем характерное библейское увещание: «Чтобы жены, <...> украшали себя не плетением волос, не золотом, не жемчугом, не многоценной одеждой» (1 Тим. 2, 9), а также сравним с образом лирической героини О. Тельтофт:

Я ношу с изумрудами броши,
Покупаю хрусталь в серебре (С. 26).

Или:

Дорогими я душусь духами,
И рука в рубинах, как в крови... (С. 27).

¹ Забияко А.П. Святое и падшее... С. 179.

В Священном писании сказано: *«Но сокровенный сердца человек в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа...»* (1 Пет. 3, 4). Героиня же О. Тельтофт в юные годы более напоминает вавилонскую блудницу:

Молодость моя была хмельной,
Как река, что мчится по дорогам,
<...>

Я, букет из ландышей собрав,
Аромат пила его медвяный.
Ты ж не знаешь роста буйных трав,
Крика птиц на солнечных полянах (С. 28).

В то время ей, как видно, были не близки этические христианские заповеди. Но и обратившись к благочестивым помыслам, лирическая героиня не желает оставлять земное бытие. Потому-то столь страстно звучит ее диалог с невидимым оппонентом:

«Пахучий ладан, – голос слышу, –
Душистей запаха цветов.
Для келий мир дарован Свыше,
И Райский Сад для них готов.

Ты ропщешь, жалкая, в бессильи
К земле прибитая опять.
*Лишь в келье выросшие крылья
Смогли бы к небесам поднять*

Тебя, познавшую паденье...»
Но в сердце стон: «Не искушай!» –
Другого ищет искупленья
Моя мятежная душа.

Лишений путь суров и труден,
Но не зови меня, уйди...
*Творившей праздники из буден
Тернистые нужны пути,*

И путь такой намечен мною:
(Так не смущай, – иди же прочь!)

*Земная, я хочу земное,
Не отвергая, превозмочь.*

(«Искушение». С. 17, курсив наш. – Авт.).

Она сознательно отказывается от судьбы монахини, избирая для себя другой (земной) путь. Он также упомянут в Библии: «спасется через чадородие, если пребудет в вере и любви и в святости с целомудрием» (1 Тим. 2,15). И не известно, какой путь к истинному благочестию более труден – монашеская схима или каждодневный опыт преданного материнства.

Мысль о том, что женщина только в материнстве способна духовно обогатиться и по-настоящему ощутить себя полноценной личностью, в начале прошлого века была довольно востребованной. Именно материнство, по мнению К.Г. Юнга, является тем природным началом, которое позволяет женщине чувствовать уважение к себе и ощущать превосходство перед мужчиной¹. С. де Бовуар полагала, что если жена еще не представляет собой личности в полном смысле слова, она может ею стать, став матерью. Ребенок – не только ее отрада, но и ее оправдание. В нем она осуществляет себя. В нем институт брака получает свое оправдание и достигает своей цели². У российских эмигранток природная потребность в детях обострялась еще и присущим русскому национальному сознанию *культ*ом материнства. Недаром образ идеальной русской женщины соотносится прежде всего с женщиной-матерью. Хотя, например, в русской классической литературе, отражающей национальные представления о женском идеале, материнство как таковое не воспевается. Конечно, в русском романе присутствуют Матери, но не этими образами определена символика «русской женщины». Так, например, женские характеры у А. Пушкина – персонификация жизни сердца, у М. Лермонтова – воплощение идеи свободы и несвободы, у И. Тургенева – гармония естественного влечения и нравственного сознания, у Н. Некрасова – это синтез физической и духовной красоты. Исключение представляют лишь некоторые героини Л. Толстого, который неоднократно апеллировал к материнству как основному предназначению женщины. «Идеальная женщина, по мне, будет та, которая, усвоив высшее мирозерцание того времени, в котором она живет, отдастся своему, женскому, непреодолимо вложенному в нее призванию – родит, выкормит и воспитает наибольшее количество детей, способных работать для людей по усвоенному ей мирозерцанию», – размышлял писатель³.

Материнство в русской литературе проявлено как этнокультурный архетип: в отдельных замечаниях, сравнениях, метафорах, в ощущении героями сиротства, одиночества, бездомности. *Материнство* становится олицетворением «тепла», «дома», «потребности в защите» героя и/или ав-

¹ Юнг К.Г. Душа и миф... Указ. изд.

² Бовуар С. де. Второй пол: В 2 т. СПб, 1997.

³ Толстой Л.Н. О браке и призвании женщины // Вестник Европы. 1868. № 9.

тора. Но самое главное, у русской женщины в литературе материнское чувство (и связанные с ним терпение, прощение, страдание, жертвенность) распространяется не только на детей, но и на мужа, любимого: «Я гордость, гордость в нем спасу, / Я силы дам ему!» (Н. Некрасов «Русские женщины»).

Эта черта, помноженная на реально переживаемое материнское чувство, отличает и Ольгу Тельтофт. Ее стихотворение под названием «Дитя», написанное в год рождения дочери, можно считать настоящим гимном материнству, неслучайно в сборнике «Бренные песни» им открывается целая серия стихов, посвященных ребенку («Колыбельная», «Дочери», «Звезда» и др.). Приведем текст этого произведения полностью:

Я шелесты листьев и шорохи трав
Вбираю, как пчелы цветочную влагу,
И, солнца лучи золотые вобрав,
Храню для тебя, как великое благо.

Я, душ отогретых вдыхая тепло,
Вливаю в души твоей хрупкие соты.
Чтоб в душу, творимую мною, *втекло,*
Что я собирала недели и годы.

Мечты мои, мысли, стремясь к облакам,
Простерлись в груди, как орлиные крылья.
Их, кроме тебя, никому не отдам
И в душу твою ненасытную вылью.

Ты будешь могучим, как крылья орла,
И гордым, как горды орлиные скалы,
Создашь ты, чего я создать не смогла,
Найдешь то, чего не нашла, но искала.

(С. 41, курсив наш. – Авт.).

В этом стихотворении привлекает внимание образ орла, с которым лирическая героиня сначала сравнивает себя и свою неизбывную материнскую нежность к будущему ребенку (в этом сравнении в некоторой мере угадывается образ библейской орлицы, спасающей своих птенцов). Потом орлиную силу приобретает и ее дитя, но эта сила уже иного качества. Сила орла здесь, как и в традиционной символике, – воплощение юной силы. Подобное сравнение встречается в плаче царя Давида по Саулу и Ионафану: «...быстрее орлов, сильнее львов они были» (II Книга Царств, 1, 23).

В стихотворении «Не плачь в Путивле, Ярославна...» строчка: «Я шлю ответить сыновей», составляющая оппозицию фразе предпоследнего катрена: «Я дочь мою тебе не дам», заставляет вспомнить: «...и лучшие сыновья твои – мои» (III Книга Царств, 20, 3), или «...и юношей ваших лучших...возьмет» (I Книга Царств, 8, 16). Поэтесса обращается к бессмертному творению древнерусской литературы не случайно: как Ярославна плачет обо всех русских воинах, так и героиня О. Тельтофт плачет о насильственно рассеянных сыновьях и по-матерински оправдывает их бедственное положение.

Наиболее полное освещение эта тема получила в ряде произведений, вошедших в сборник «Бренные песни» под объединяющим заглавием «Женщина». Интересно, что при первой публикации этих стихотворений в «Рубеже» (1943) поэтесса объединила их еще и подзаголовком «поэма».

Как известно, жанр «поэмы» исторически связан с «высокой» тематикой и образностью. Поэтому не случайно он выбран поэтессой для переложения библейских сюжетов: о *сотворении женщины*, о трагической участи Сары – супруги Авраама, который подтолкнул праведницу-жену к греховной связи из-за страха быть убитым, о *судьбе Рахили* – праматери всего дома Израилева, которая жила, ничего не замечая вокруг, ради естественного желания женщины стать матерью и умерла во время тяжелых родов второго сына, об *уделе Божьей матери*, испытавшей весь тягостный ужас Иисусовой кончины.

Все произведения написаны высоким, эмоциональным слогом, отвечающим тематике и жанру. Для этого поэтесса использовала разнообразные художественные средства – лексические и синтаксические. К первым отнесем сакрализованную лексику (имена собственные, восходящие к Библии: *Христос, Богоматерь, Аврам, Сара, Рахиль, Голгофа*; названия предметов культа и обрядов: *крест, молитва, песнопения, хитон, лампада*; отвлеченные имена существительные: *душа, милость, благодать*; книжные, торжественно-архаичные слова: *зришь, внемлю, изнеможь, рек, ниспошли, славословя*). Из синтаксических отметим прямую речь, инверсии, риторические восклицания и др.

Помещая «поэму» в поэтический сборник, О. Тельтофт отказалась от жанрового определения своего произведения. Все шесть частей оказались самостоятельными текстами, хотя и размещенными в прежней последовательности и с общим заголовком. При этом почти каждый текст имеет свое название. Датировка – тоже общая, после последнего (шестого) стихотворения. Очевидно, что перед нами такая художественная форма (цикл), целостность которой поэтесса приравнивала к целостности произведения большой жанровой разновидности (поэмы).

В теоретических штудиях рубежа веков понятие «цикл» находилось в стадии становления и под *лирическим циклом* подразумевали такую совокупность взаимосвязанных между собой стихотворений, которая была

способна воплотить целостный взгляд на мир. В художественной практике поэтов той эпохи «серебряного века» нередко можно было встретить попытки прямого отождествления цикла с жанрами большой эпической или лиро-эпической формы. Сам же принцип циклизации воспринимался как способ выражения авторской художественной концепции мира.

Созданное О. Тельтофт произведение представляет именно такое «сверхжанровое» образование. Все его части создают *обобщенный образ любящей женщины и заботливой матери*, занимающий центральное место в художественном мире поэтессы. Хотя они обладают самостоятельным значением, но скреплены тематической общностью, наличием сквозных лейтмотивных лексем (*мука, скорбь, боль, печаль, плач, слезы*), молитвенных заклинаний:

Как последнюю милость, как жалость,
Богоматерь Ты мне ниспошли.

Воссияет тогда величаво
Надо мною Ее благодать,
И века, как безмерною славой,
Прозвенят моим именем: *«мать»*.

(С. 49, курсив наш. – Авт.).

Объединяют их и фразы, звучащие неким девизом для лирической героини («Участь женщины: песни о скорби, / Ночь проплакать, да дотемна ткать»). В образе женщины, которая не мучается сомнениями, обращается к Богу только с мольбами о близких людях и смиренно переносит жизненные трудности и страдания, запечатлены в первую очередь авторские религиозно-эстетические переживания женского удела. Некоторые реплики лирической героини, в которых она разделяет участь своих библейских предшественниц, ставших настоящим символом женской доли, можно считать квинтэссенцией «поэтической религиозности» О. Тельтофт:

Я – ребро моего господина,
Я – покорность, я – рабство, я – плен,
Только песней моей лебединой
Воспевать преклоненность колен.

Или:

Я рабыней увидела землю,
Подъяремной прошла сквозь века,
А теперь только царственно внемлю
Песнопениям издалика... (С. 50).

Само стремление высказывать подобные сентенции позволяет судить о более глубоком влиянии Книги книг на творчество харбинской сочинительницы, насквозь пронизанного вневременными афоризмами. Таким образом, тема женской доли, природы и предназначения, которая не раз поднималась поэтессой, достигает в этом цикле наивысшего эмоционального напряжения, его можно считать итоговым сочинением периода 1936-1943 гг. Недаром именно он закрывает «Бренные песни» О. Тельтофт.

Ольга Тельтофт с присущим ей, как и другим харбинским эмигрантам, ощущением тоски и одиночества максимально использовала богатый арсенал тем и образов Священного писания. Обращаясь к миру христианского вероучения и остро воспринимая традиционные образы в силу интимно прочувствованной, глубинной религиозности, эта поэтесса смогла помножить библейские интонации на личную «аритмию» сердца. Многие строки ее лирических откровений сегодня утратили биографическую обусловленность, но продолжают волновать читателя пронзительностью интонаций и смелостью женской рефлексии общечеловеческих проблем.

Глава 5. «В одном строю с советским поколением...»: последняя страница истории харбинской лирики

В начале 1940-х гг. в литературу русского Китая приходит последнее поколение харбинских сочинителей: Вера Кондратович (1920-2004), Николай Вохтин (1924-1980), Алла Кондратович (1925-?), Елена Влади (1927-1990), Нина Завадская (1928-1943) и некоторые другие. К сожалению, о жизни и творчестве большинства этих дальневосточных поэтов нам почти ничего неизвестно: они не успели выпустить в Харбине сборников стихов¹, не написали отдельных книг мемуаров. И хотя многие из этих авторов в середине 1950-х гг. вернулись на Родину и продолжили заниматься литературой, печатались в газетах и журналах, их творчество не стало широко известно публике.

В последние годы существования русского Харбина на долю его жителей выпало немало трудностей. В 1931 г. Маньчжурия подверглась японской оккупации, а в 1932 г. было образовано отдельное «государство» Маньчжоу-дого. Это привело к серьезным изменениям как в политическом и экономическом устройстве восточной столицы русского зарубежья, так и в ее культурной и литературной жизни. По воспоминаниям очевидицы этих драматических событий Е.П. Таскиной, существенно поменялся и внешний вид города: на зданиях водрузились флаги Ниппон и Маньчжоу-дого, на улицах появились низкорослые, дисциплинированные и уверенные в себе солдаты Квантунской армии, застучали японские деревянные гета, замелькали мужские и женские кимоно.

От новой власти в первую очередь пострадало китайское население. Но довольно скоро туго пришлось и русским. Было создано специальное Бюро по делам российских эмигрантов (БРЭМ). В результате деятельности этого учреждения, а также ряда действий со стороны японских властей российские эмигранты (кто не успел к тому времени бежать на юг Китая и в Шанхай) оказались «под колпаком». Всем, кто не имел китайского подданства, не разрешалось перемещаться по стране (даже на краткосрочный выезд далее 20 километров требовалась виза департамента полиции). В учебных заведениях было введено обязательное изучение японского языка, ликвидировано несколько политических группировок и периодических изданий (придерживающихся независимых взглядов). Все события подавались теперь только сквозь призму действующей политики. Ужесточилась цензура. После инспирированного японцами закрытия «Чураевки» (1934) харбинская молодежь стала собираться вокруг литературно-художественных кружков им. Августейшего поэта К.Р., им. Н.С. Гумилева, им. Н.А. Байкова, Н.П. Краснова и др. Но на каждое

¹ Сборник Н. Завадской «Светлое кольцо» (Харбин, 1944) вышел уже после смерти поэтессы и был подготовлен ее родителями и друзьями.

заседание необходимо было получить разрешение полиции, заранее предоставив весь материал вечера: доклады, стихи, слова песен и т.д. «Рубеж» хотя и продолжал существовать, но из-за экономических проблем его вид стал совсем непрезентабельный¹.

В то же время в Китае (особенно в годы Второй мировой войны и после победы Красной армии), возросла роль коммунистического движения и активизировалась деятельность советских учреждений (ТАСС), печатных органов («Новая жизнь», «Русское слово», «Советская молодежь»), общественных организаций и клубов. Спустя много лет, вспоминая о жизни в Шанхае 40-х гг., поэтесса Нора Крук (1920 г.р.) писала: «Люди попадали в угрожающие ситуации, люди просто боролись за хлеб насущный, люди жили день ото дня. Клубы и объединения давали им возможность чувствовать себя частью целого. Советский клуб давал всем нам иллюзорное ощущение принадлежности к великой державе. <...> Художники писали картины (часто портреты Сталина), докладчики объясняли экономические проблемы и восхваляли советское сельское хозяйство. <...> Все хвалили советскую науку, советскую технику и моральное превосходство советского человека»².

Условия изменяющейся политической и идеологической ситуации в Китае 30-40-х гг., а также война России с гитлеровской Германией обострили гражданские и патриотические чувства дальневосточных эмигрантов. Напомним, что именно в те годы Александра Паркау – поэтесса старшего поколения, не принимавшая «безгласного СССР» – подготовила и издала свой патриотический сборник «Родной стране» (1942). А бывший чурарец Владимир Слободчиков написал стихотворение с красноречивым названием «Письмо к Симонову» (1947). «Эпистолярная» форма этого поэтического текста, обращенного к «старшему собрату по перу», напоминает о широко распространенных в советскую эпоху «письмах вождю» (представителям власти, партийным чиновникам)³. Выбор адресата тоже был не случайным. Как вспоминал сам поэт, в Шанхае тех тревожных лет стихи К. Симонова были особенно популярными, а его книжка «С тобой и без тебя» была почти в каждом эмигрантском доме:

Простите, Симонов, что, вас не зная,
В победную, великую пору
Я вам пишу из дальнего Китая
Как старшему собрату по перу.
<...>

¹ Таскина Е.П. Поэты русского Харбина // Проблемы Дальнего Востока. 1989. № 4. С. 118-120.

² Крук Н. Нам улыбалась Кван Инь // Бюллетень Игуд Иоцей Син. 2003. № 376. С. 25.

³ Суворовцева Е.В. Жанр «письма вождю» в тоталитарную эпоху. 20-50-е гг. М., 2008.

Я, может быть, сумею, вставши рядом,
Товарищем среди родных бойцов
Разить врага сметающим снарядом
Из лучшей стали кованых стихов.

Я молод, стоек, кровь во мне густая,
В стихах бурлящая, как на огне.
Через границу древнего Китая
Тепло – по-русски – дайте руку мне¹.

Довольно характерно, что по итогам 3-го Всеманьчжурского литературно-музыкального конкурса, который проходил в феврале 1944 г., лучшим поэтическим произведением было объявлено стихотворение Николая Заерко «На подвиг»:

Суровое время рождает героев,
Оно призывает и нас:
Исполнить свой долг пред родимой страной –
Уже приближается час!

Пусть мы не герои, но в грозное время
Наполним отвагой сердца,
И каждый пусть примет тяжелое бремя,
Займет свое место бойца.

За Новый порядок, за жизнь без насилий,
Бойца за родимый свой дом,
За новую, русскую нашу Россию
Под стягом трехцветным и русским орлом².

Поощрительные премии получили Елена Даль (за произведение «О новом человеке») и Сергей Пеперек, представивший сочинение «Васильсурск». Вот его небольшой фрагмент:

Не громада петербургская,
Не какой-нибудь Париж
Снится мне, а васильсурская
Левитановская тишь.

<...>

¹ Цит по: Слободчиков В.А. О судьбе изгнанников печальной... С. 218.

² Рубеж. 1944. № 6. С. 7.

Взять бы чеховские томики,
Книжку Фета прихватить,
В васьурском ветхом домике
Хоть полгода пожить...

<...>

Ах, в Россию бы свободную
Легкой птицей улететь,
И на Волгу многоводную
В Васильсурске поглядеть¹.

Что же касается начинающих сочинителей Харбина, то эти молодые ребята – полные энергии, сил и нуждавшиеся в идейных ориентирах и духовных опорах – уже в середине 1930-х гг. были переполнены жаждой новой жизни и стремлением к переустройству мира. Многие тогда (в том числе и девушки) пробовали себя в качестве авторов политических стихов. Нора Крук признается, что перед тем, как уйти в лирику, она успела написать ряд «революционных» текстов:

Японцы, китайцы, малайцы, проснитесь,
В единые рабочие полки объединитесь,
И пусть взвоется наш красный флаг,
Капиталистов враг!²

Позднее эта поэтесса (как и ее ровесники) увлеклась творчеством К. Симонова, П. Антокольского, О. Берггольц, М. Алигер. «Я влюблялась в отдельные строчки; читала их, как замороженная; помню, как я, – пишет Н. Крук, – читала стихотворение Маргариты Алигер о погибшем на войне любимом: *"Я в комнате той, на диване промятом, где пахнет мастикой и кленом сухим, наполненной музыкой и закатом, движеньями, шорохом, шумом твоим..."* и говорила Лариссе [Андерсен. – Авт.]: *"Лара, Лара, вслушайся в эту музыку..."* Или о другом стихотворении: *"Лара, вдумайся в смысл: "Женщина домашними руками вынимает новую деталь..."*»³. Возможно, что именно увлечение Крук лирикой Алигер способствовало появлению у нее таких поэтических строчек как: *«Я хочу, чтобы память осталась в ладонях, / чуть шершавая память китайской одежды, / и чтоб запах остался неувядаем / тех пионов, и ландышей, и надежды»*⁴.

¹ Рубеж. 1944. № 6. С. 7.

² Крук Н. Нам улыбалась Кван Инь // Бюллетень Игуд Иоцей Син. 2003. № 375. С. 77.

³ Крук Н. Нам улыбалась Кван Инь // Бюллетень Игуд Иоцей Син. 2003. № 376. С. 26.

⁴ Русская поэзия Китая... С. 274.

Другой пример – стихи Раши Кольберг (1916-1973)¹, которая в начале творческого пути, как активная бейтарка, была переполнена желанием возродить свою страну:

О наших скитаньях писать мы устали,
Устали печалиться и тосковать.
Дайте нам лучше железа и стали,
Чтоб новую жизнь могли мы ковать.

и формировать новый тип еврея – гражданина Израиля:

Молотом фактов – на спину неверия!
Эй ты, сутулая, разогнись!
Мы создадим молодого еврея,
Бодро и смело глядящего ввысь.
(«Песня бейтарцев», 1934)².

Жизнеутверждающий пафос, боевые, зовущие к действию интонации этих стихотворений, написанных от лица «мы», очень точно перекликаются с агитационной лирикой В. Маяковского и поэзией 20-х гг. Некоторые поэтические строки Р. Кольберг просто «списаны» с агитстихов и лозунг-плакатов:

Жить – это значит бороться, стремиться,
Жить – это значит кипеть.
Жить – это значит за правду биться,
Знамя нести и петь.

Выше поднимем Бейтара знамя!
Молодость с нами – победа за нами!

<...>

Мы энергичны, прямы и стойки,
Мы – пионеры еврейской стройки!
(«Знамя», 1933. С. 27).

Мы не отступим, мы сила, нас много,
Мы верим в нашу задачу строить!
(«Борцам за еврейскую Палестину», 1934. С. 28).

¹ Подробнее: Эфендиева Г.В. «Мой мир – мозаика стихов» (о поэтическом наследии Рахели Кольберг) // Бюллетень Игуд Йоцей Син. 2003. № 376. С. 56-59.

² Кольберг Р. Свой маленький след. Израиль, 1984. С. 29. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

В годы войны тема Родины в творчестве молодых авторов получает более объемное звучание. Юные поэты (независимо от того, родились ли они в России или в Китае) задаются серьезными и мучительными вопросами, связанными с проблемой самоопределения и поисками своего места в жизни:

Чужая моя! Не дорога, а только обочина.
Куда мою юность уводит твоя колея?
Тяжелою ношей к седлу моему приторочена
чужбина!.. Чужбина... *Пустая судьбина моя.*

Мне только осталось, что давней довериться небыли
и, выйдя весной поутру, как развеется мгла, –
дождаться, когда полетят косяком гуси-лебеди,
и слезно молить: «Подымите меня на крыла!»

(В. Кондратович «Чужая моя!», 1940,
курсив наш. – *Авт.*)¹.

Передумывать мысли одне:
«За что меня жизнь обидела?»
И грустить о своей стране,
Которую я не видела.

Не иметь ни кустов смородины,
Ни берез, *о которых петь,*
И не знать той земли и родины,
За которую умереть!

(Н. Завадская «Мысли», 1942,
курсив наш. – *Авт.*)².

Настроения харбинской молодежи тех лет нашли отражение и в некоторых стихах Елены Влади:

Мы верим рассветного ветра дыханью
И алым тугим парусам,
Смелее, товарищ, для светлых исканий
Плыви по лазурным волнам...³

¹ Цит по: Харбин. Ветка русского дерева... С. 333.

² Там же. С. 322.

³ Там же. С. 34.

Николай Вохтин написал в 1944-1953 гг. целый цикл стихов о России, в котором высказывается надежда на возвращение и прощение родной страной:

Россия, столикая тайна.
Кто сможет тебя разгадать?
Ты вновь велика и бескрайна
И нас увлекаешь опять.

<...>

Солдаты, крестьяне, поэты
С оружием, серпом и пером
Твоими лучами согреты,
Мы светимся в свете твоём,

<...>

Мы чувствуем, верим и знаем,
Что наше прощенье – в борьбе,
Мы любим, живем, умираем,
Покорные только тебе.

(«Россия, столикая тайна...», 1944)¹.

Как страшно жить, когда ты отдан весь
Одной мечте, суровой и манящей,
Когда ты знаешь, что найдешь не здесь
Свой путь единственный и настоящий.

<...>

Когда ты знаешь: *там, и только там,*
Шагая в ногу с нашим быстрым веком,
Ты улыбнешься тающим снегам,
Полям широким и весенним рекам.

Мы там уже... Созданием своим,
Всем существом, всей силой, всем стремленьем
Мы твердо и уверенно стоим
В одном строю с советским поколеньем.

(«Мы там уже...», 1948, курсив наш. – Авт.)².

¹ Цит по: Харбин. Ветка русского дерева... С. 359.

² Там же. С. 363.

У этого поколения харбинских поэтов чувство Родины питалось не столько ощущением одиночества или заброшенности на чужбине, сколько своей гражданской не востребоваанностью и бесполезностью.

Неудивительно, что многих авторов привлекали героические страницы истории и выдающиеся, легендарные личности. Так, в 1945 г. в Харбине появляются сразу три (хотя и небольшие по объему) поэмы: «Жанна Д'Арк», «Мария-Антуанетта» Аллы Кондратович и «Поганини» Веры Кондратович. Этот жанр, как считал В.Г. Белинский, не допускает прозы, охватывает только поэтические, идеальные моменты жизни, и его содержание – глубочайшие мирозерцания и нравственные вопросы человечества. Напомним, что в советской литературе в 20-30-е гг. поэма со своим романтическим пафосом (жанр, по традиции считающийся *воспевающим*) была необыкновенно востребована. По мнению А.С. Карпова, исследовавшего развитие советской поэмы в 1917-1941 гг., именно этот жанр открывает возможность наиболее полного художественного воссоздания нового состояния мира¹. Начиная с А. Блока, к поэме обращаются С. Есенин, Б. Пастернак, Н. Асеев, В. Луговской и др.

Захватывающее ощущение грандиозных перемен в жизни народа и стремительного изменения лика мира поначалу вызывало у некоторых советских авторов желание обратиться именно к *привычным*, величественно *легендарным образам*. Так, ранние стихи и поэмы Э. Багрицкого («Сказание о море, матросах и Летучем Голландце», 1922 и др.) своими темами уходили в старину и книжную романтику. М. Светлов в знаменитой «Рабфаковке» (1925) напрямую соотносит героическую судьбу юных строителей социализма с героинями французской истории:

Наши девушки, ремешком
Подпоясывая шинели,
С песней падали под ножом,
На высоких кострах горели

Так же колокол ровно бил,
Затихая у барабана...
В каждом братстве больших могил
Похоронена наша Жанна².

Очевидно, молодые харбинцы, в частности, самая юная поэтесса русского Китая – Нина Завадская – стали активными восприемниками советской лирики 20-х гг. В предисловии к сборнику Завадской «Светлое

¹ Карпов А.С. Русская советская поэма (фрагмент) // Карпов А.С. Избранные труды. Т. 1. С. 117.

² Цит. по: Три века русской поэзии... С. 552.

кольцо» говорится: «В короткий срок юная поэтесса сумела решительно связать свое творчество с замыслами и атмосферой нашей эпохи, с нашим новым поколением <...>. В стихах и докладах Нины Завадской, может быть, помимо ее одухотворенной воли – откристаллизовались идеи и желания, связанные с нашими общими национальными интересами; ее замыслы открывают просторную дорогу нашей литературной молодежи, служат родному искусству. В ней ожила какая-то мечта, созвучная нашей современности, нам самим, тоскующим о растерянных идеалах»¹.

Обратимся к творчеству этой поэтессы более детально. Нина Завадская родилась в 1928 г. в семье российского эмигранта, известного в Харбине врача. С ранних лет она серьезно увлекалась музыкой, рисованием, несколькими видами спорта. К десяти годам владела уже пятью иностранными языками, а позднее в лучших традициях просвещенной еврейской семьи начала изучать древнееврейский. Рано заинтересовалась девочка и философией, логикой, литературой. Среди ее поэтических увлечений значатся многие авторы. «Первой моей любовью, – признавалась Н. Завадская, – была Анна Ахматова. Я восторгалась ее лирикой и считаю ее неповторимой. Следующим был Гумилев... Я обожала его. Но Блок, Белый, Маяковский и Есенин также казались мне незыблемыми идеалами. Каждый из них имеет свое особое место в моем сердце... Блока я ставлю вторым после Пушкина в классической русской поэзии, но он холоднее Есенина. Белый вызывает во мне восхищение силой передачи мысли...»². Нина обладала исключительной памятью и читала наизусть большие куски из произведений поэтов «серебряного века», русских классиков, Шекспира и др. Любила театр, причем «стремилась не к роли зрителя, а по-настоящему играть, учиться до конца, чувствовать до предела возможного» (М. Талызин). Она была наделена большим подражательным даром (прекрасно копировала всех харбинских артистов, поэтесс и поэтов, подражая в манере чтения, меняя интонацию голоса).

Но главным талантом Н. Завадской был ее поэтический дар. «Она начала писать еще девочкой, – вспоминала в мемуарах Е. Рачинская, – и я прекрасно помню, как заинтересовала меня ее смелая, оригинальная манера читать свои стихи, уверенные интонации, четкая дикция, и вообще какая-то не детская зрелость всего ее юного облика. Она была небольшого роста, довольно полная, с прекрасными, низко спущенными на шею волосами...»³. Свои литературные штудии Н. Завадская воплощала под руководством А. Несмелова и Г. Сатовского – мэтров харбинской литературы. «Я был поражен, – вспоминал Г. Сатовский, – той легкостью, с которой

¹ Талызин М. Солнечному таланту и неповторимому человеку. Цит. по: Завадская Н. Светлое кольцо... С. 10-11.

² Таскина Е.П. Поэты русского Харбина... С. 122.

³ Рачинская Е. Калейдоскоп жизни... С. 196-197.

усваивала она, с первых же уроков, классические правила стихосложения, а еще больше, пожалуй, той смелостью, с которой она *отбрасывала их, ища своего пути в области нового, ударного или акцентированного стиха*» (курсив наш. – Авт.)¹. Харбинский поэт В. Обухов был поражен еще и тем, что молодую поэтессу «почти не привлекали какие бы то ни было субъективные лирические мотивы. <...> *Романтика, героика прошлого, сильные движения артистических душ* – вот лейтмотив творчества Нины Завадской» (курсив наш. – Авт.)².

Возникновению большинства произведений поэтессы способствовало, по ее собственному признанию, прочное знание литературы и истории. Как говорили современники, она не поддавалась мимолетному впечатлению, когда писала стихи, а внимательно изучала малейшую деталь описываемого события или явления. Нина всегда знала то, о чем писала. Кроме того, она обладала удивительным воображением. Один из ее приятелей говорил, что она и думает, и говорит образами. И приводил следующую историю: «"Смотри, облака луну загрызли", – говорит Нина. Мы сидим поздним летним вечером на берегу Сунгари. И, действительно, такое впечатление от причудливо окруживших луну облаков, будто страшные косматые чудовища хотят поглотить яркий светящийся диск луны...»³. На эту особенность молодой девушки указывала в своем стихотворении «Памяти Ниночки Завадской» и В. Кондратович:

И редко на свете
Так ярко судьба сочетается
Чудесную юность
*И мысли крылатой полет*⁴.

Богатая фантазия, художественное воображение, книжная эрудиция, помноженные на недюжинный талант – и у Нины Завадской возникали произведения о легендарном «Летучем Голландце», кельтском барде Оссиане, великом Чайковском, революции 1917 г. и др. Кстати, ее стихотворение, рисующее картину убийства Николая II («Ночь на 17-е июля»), было признано В. Обуховым лучшим из всего, что было написано на эту тему ранее. Приведем его финальную часть:

Первый нажал на курок...
Выстрел. Еще и еще!
В сердце, навывлет, в висок,
В бледность смертельную щек...

¹ Завадская Н. Светлое кольцо... С. 198.

² Там же. С. 211.

³ Там же. С. 233.

⁴ Там же. С. 213-214. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

Рвется последняя нить!
Кроткий, молящий взор.
«Молишь, так можно добить», -
К полу прижав, в упор!

Жметя к стеклу рассвет,
Лампы тусклей горят...
За ночь не стало... Нет
Больше в России Царя! (С. 102-103).

Увлечение историей, искусством, литературой средних веков, эпохи Возрождения, творчеством европейских романтиков и символистов XIX в. сказалось в оригинальности поэтических образов и сравнений. В стихах Завадской «ветер поет стихами *Верлена*» (курсив здесь и далее наш. – *Авт.*), «шляпа, как на картинах *Ватто*». В голове ее лирической героини, счастье которой – читать из томика *Данте* «стихи о загробном мщеньи», звучит «непрестанно *Шуберта Ave Maria*».

Ее привлекают исключительные и необыкновенные личности: «И мне тогда показалось, / Что ты *не такой, как другие*» («Ошибка»), «В жизни есть строгий порядок, / а вы им жить не хотели», «Редко бывают такие. / *Не как все* в этом мире Вы жили, / И умерли *не как другие!*» («Эпитафия»). Не случайно у поэтессы есть отдельное стихотворение о легендарной Жанне Д'Арк:

Подгоняя коня *во всю мочь*,
В Орлеан *еще до зари*
Прискакала крестьянина дочь
– Девушка из Домреми.

<...>

Безумная, или святая?
Но всякий так смерть прими,
Как девушка эта простая,
– Крестьянка из Домреми.

(«Жанна Д'Арк». С. 55, курсив наш. – *Авт.*).

Среди произведений, пронизанных героико-романтическим пафосом, много стихов на морскую тему: «R 15», «Колония», «Бой», «У моря», «Вахта», «Морская песня». Вот, например, одно из них, графически оформленное узнаваемой лесенкой:

Белый от соли
Толстый канат.
Вымпела мачт.
Горизонт светел.

Морской воле
Широкой рад,
Мчится вскачь
Резкий ветер.

Вперед к цели,
Без пути назад!
Пену бросать
Не устанет вал.

На каравелле
Королевских армад
Надуваются паруса,
Скрипит штурвал... (С. 53).

«Знать... Найти... Все прочитать...», – таков был девиз юной поэтессы. Можно еще добавить – разгадать. Так, одной из загадок и объектом поэтического внимания Завадской был Уильям Шекспир. Несмотря на то, что Нина знала и любила сочинения английского драматурга и поэта, Шекспир привлекал ее не только как художник слова, но и литературный миф, вокруг которого до сих пор не утихают споры и слагаются легенды. Тайнами вокруг фигуры Шекспира поэтесса, по-видимому, была страстно увлечена и назвала его «Великий Неизвестный»:

Свое лицо ты за веками скрыл,
Никем неведомый от нас ты удалился,
Вельможей ли Елизаветы был,
Или актер, что в Стрэтфорде родился.

Никто тебя ни разу не видал,
Создавшего Отелло, Лира и Гамлета.
Ты даже почерка нам своего не дал,
Творец бессмертный дикого Макбета.

(«Вильяму Шекспиру». С. 23).

Интересно, что это произведение Н. Завадской не просто перекликается, но даже во многом повторяет стихотворение В. Набокова 1924 г. почти с таким же названием:

Среди вельмож времен Елизаветы
и ты блистал, чтил пышные заветы,
и круг брыжей, атласным серебром
обтянутая ляжка, клин бородки –
все было как у всех... Так в плащ короткий
божественный запахивался гром.

(«Шекспир»)¹.

Зная твердое правило Н. Завадской – изучать малейшие детали при создании произведения, – понимаешь, что это была сознательная установка (вряд ли она могла «пропустить» набоковский текст на интересующую ее тематику). По всей видимости, поэтессу привлекала и фигура самого В. Набокова (она не могла не восхищаться многоплановостью его писательского мышления, интертекстуальными играми с читателем и т.д.). Быть может, юная поэтесса, которой от природы было многое дано, ощущала родственную связь со сверхчувствительным в восприятии окружающего мира автором, оттого и не побоялась вооружиться его художественными находками.

Возвращаясь к созданному ей образу английского драматурга, отметим, что у Н. Завадской с именем Шекспира было связано еще два произведения. Одно из них настраивает на шекспировскую волну уже своим названием – «Дуй, ветер, дуй» (начальная фраза монолога короля Лира) и представляет своеобразную инсценировку рождения замысла этого произведения. Второе стихотворение – «Одна ночь» – одновременно перекликается с исторической хроникой «Ричард III» (в сюжетной основе стихотворения события, связанные с убийством детей короля Эдуарда IV в Тауэре осенью 1483 г.) и трагедией «Гамлет». Эти стихотворения привлекают внимание еще и тем, что написаны редкими для версификационного репертуара Н. Завадской шестистишиями (для сравнения: из 44 стихотворений сборника «Светлое кольцо» 40 написаны катренами).

Конечно, единого мнения относительно того, насколько та или иная строфическая форма связана с темой, поэтическим содержанием, жанром, обладает ли строфа какой-либо тональностью, ведет ли изменение ее структуры к перемене интонации и ритма, – нет. Тем не менее, между строфикой названных стихотворений Завадской и некоторыми из этих показателей все-таки можно обнаружить определенную связь.

Шестистишия состоят из двух терцетов ABCABC. Такой прямой вариант, по замечанию О.И. Федотова, придает поэтической интонации гармоническую стройность и логическую последовательность². Но поэтесса

¹ Набоков В. Стихотворения и поэмы. Харьков, М., 1997. С. 394-395.

² Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Кн. 2. С. 184.

использует вариативные строфы, т.е. такие, которые различаются по своей конструкции, – точнее, у Н. Завадской они различаются каталектикой в одинаковых схемах и, ко всему прочему, строфы нерегулярные – нетождественные шестистишия чередуются без видимой системы. Разумеется, такая строфическая разнохарактерность стихотворения вызывает эффект перебоя ритма. Кроме того, при перемене варианта строфы в стихотворении Н. Завадской наблюдается возникновение смысловых оппозиций, тогда как одинаковые строфы, идущие последовательно, наоборот, подчеркивают смысловой параллелизм.

Например, первые две (тождественные) строфы стихотворения «Дуй, ветер, дуй» объединяются описанием таверны. В первой – перед нами четко обозначенное пространство: «потолок – пол», «камин – стол – окна»:

Потолок низкий,
Каменный пол.
Закоптелые балки и едкий дым.
К камину близко
Дубовый стол,
И окна плачут дождем ночным (С. 67).

Четкости вертикальных и горизонтальных линий способствует и зеркальность синтаксической структуры первого предложения: «*Потолок низкий, / Каменный пол*» (два определения и два определяемых слова – предложение начинается и заканчивается с существительных), почти полное отсутствие в строфе глаголов (нет действия). Инверсированное сочетание «*потолок низкий*» (определяемое слово «потолок» на первом месте) создает ощущение ограниченности пространства, тесноты. Неслучайно «*к камину близко дубовый стол*».

Во второй строфе начинается перечисление присутствовавших в таверне людей, которое продолжится и займет полностью третью строфу, называется род их занятий, темы разговора, и все же пространственные характеристики опосредованно присутствуют:

И там, лениво
Глядя вверх,
О податях скучных ведя разговор,
Пили пиво
Священник и клерк.
Деньги в углу пересчитывал вор (С. 67).

На это ориентирует местоименное наречие «там» в первой строке и слово с пространственной семантикой «угол» – в последней.

Третья строфа построена уже по другой схеме и главное в ней изобразить не *где* все происходит, а *что*, передать обстановку в таверне:

Пьяный матрос
Говорил менестрелю,
Как в Дувре о скалы разбита армада.
Купец, что привез
Свой товар на неделю,
Вельможе рассказывал об Эльдорадо (С. 67).

На этом фоне некой антитезой выступает следующая, четвертая строфа, в которой все внимание сосредоточивается на фигуре одиноко сидящего человека:

Пылал камин,
И только, чтоб
Не разбудить заснувшую память,
Он пил один,
И высокий лоб
Освещало неровно красное пламя (С. 68).

Лирический персонаж примечателен тем, что сидит один (все остальные посетители сидят парами, группами), поэтому за его столом тихо (за другими ведутся оживленные разговоры), его лица и тела практически не видно (освещен лишь лоб), и самое главное – не называется ни его имя, ни род занятий (в отличие от всех других персонажей стихотворения), употреблено лишь местоимение «он». Эта таинственность немного рассеивается уже в следующей, пятой строфе – его историю рассказывает один из присутствующих:

Кто-то сказал,
Показав туда, –
«Сейчас с ним связался Рутлэндский герцог,
А раньше удрал,
Избежав суда,
Выгнан из Стрэтфорда за браконьерство» (С. 68).

Тематическая смена подчеркивается синтаксически. Если первые строфы заключали в себе по два-три предложения каждая, что способствовало передаче ощущения тесноты, скученности людей в таверне, то четвертая и пятая, полностью посвященные незнакомцу, – по одному.

В шестой (заключительной) строфе, в которой все окончания мужские, несколько меняется интонация. Последние строки стихотворения: «"Дуй, ветер, дуй!" / – Допив вино, / Сказал стрэтфордский бродяга-актер...» звучат не просто неким итогом. В шумной, тесной и душной таверне эти слова звучат довольно символично – как призыв или стремление к простору, свободе, возможно, переменам, а также природной / человеческой активности. Скорее всего, именно так представляла себе Н. Завадская историю замысла «Короля Лира» или других произведений Шекспира.

Форма шестистиший интересна еще и тем, что рифмочлены чередуются не через 1, а через 2 (т. е. в строфе три пары рифм). Благодаря этому «ритмический шаг» укрупняется, рифмическая цепь затягивается, а строфа в целом приобретает рифмическую изысканность и интонационную свободу.

Рифмы Н. Завадской тоже довольно интересны – они порождают любопытные, порой неожиданные смысловые эффекты. Больше половины рифм во втором стихотворении «Одна ночь» – неточные, приблизительные. Столько же (в процентном соотношении) грамматически неоднородных. А среди грамматически однородных, например, существительных, рифмующиеся слова даны часто в разных падежных формах (*дворец – ковре, мостов – ров*). В основу образования таких неточных рифм положен акустический принцип. В «Одной ночи» рифмы основываются на подобии звучания при отклонении рифмокомпонентов в написании (то есть поэтесса ориентируется на произнесение):

Скрип заржавелых **петель**,
Взгляды испуганных глаз,
Восковые, прозрачные веки,
И чей-то взор странно **светел**,
И кто-то вскрикнувший раз,
И замолчавший навеки.

Спустились ступень за ступенью...
А в эту ночь во **дворец**
К рассвету приехали двое.
И всем показался тенью
Мокрый след на **ковре**
В королевском пышном покое.

А в ярком утреннем **свете**,
Нисколько не став **печальней**,
Брезгливо поднявши бровь,
Английский король Ричард **Третий**
В своей золоченой **спальне**
С рук отмывает кровь... (С. 73-74).

Благодаря подобию в звучании, а также четкому чередованию рифмы легко узнаваемы и участвуют в создании ритма. Ориентация на произнесение не удивляет, если учесть, что поэтесса придавала большое значение чтению стихов. Современники, как мы знаем, отмечали у нее особую манеру чтения – она скандировала их: «Нина читала так, как того требовали сами стихи, их внутренняя ударность, "весомость", "зримость"»¹. Слушая Нину, некоторые думали: «Вот слышится бодрая и четкая поступь молодого поколения, закаленного в стихиях современной жизни»².

Такое чтение в первую очередь основано на том, что стихи написаны дольником, звучание которого и создает особый, пульсирующий ритм, подкрепляемый и фонической инструментовкой (аллитерациями и ассонансами):

Осенний ветер летучий
Стонет как человек,
Крыши срывая прочь.
Собираются темные тучи,
Слепит глаза мокрый снег,
Стынет страшная ночь.

Город, закутанный в траур.
Скрежет подъемных мостов.
Ветра протяжный вой.
Около входа в Тауэр
Плещет глубокий ров
Черной тяжелой водой (С. 71).

Звуковая палитра стиха разнообразна, но можно выделить звуки, которые проходят сквозь все стихотворение (**с, т, р**, а также **о, у**) и входят в название стихотворения и ключевые слова: **траур, Тауэр, стража, Ричард Третий**. Именно эти звуки и различные их сочетания определяют фоническое наполнение стихотворения, в целом убеждая в реальности описываемого события. Наряду с аллитерациями и ассонансами, звуковую «картину» стихотворения создают и слова, называющие различные звуки: *ветер, вой, стон, скрежет, громкий шепот, окрик, скрип, вскрик*, которые находятся в тесном взаимодействии с развитием сюжета.

Помимо фонетического, в стихе ощутим и грамматический ритм. Его создают повторение и взаимодействие однородных синтаксических конструкций, смена вида глагольных форм (разделяющая стихотворение на две части – до убийства и после), сосредоточение глаголов и их форм в начале строк, имен в районе рифмы.

¹ Цит. по: Завадская Н. Светлое кольцо... С. 216.

² Там же. С. 239.

Обнаруживается в стихотворении и семантический ритм – «художественная энергия» в стихе распределена таким образом, что можно отметить чередования напряжений. Видно, что ритм в данном поэтическом произведении выполняет существенную художественную функцию. Подкрепленный сюжетом, подробностью описания, семантикой и звучанием отдельных слов, он передает всю медлительную жуть атмосферы средневекового замка.

В версификационных опытах Н. Завадской (использование дольников, преобладание катренов, эксперименты с неточной, чаще всего женской рифмой, ее деграмматизация) налицо влияние поэтической эпохи А. Блока и В. Маяковского¹. К сожалению, безвременная кончина этой поэтессы (в неполные 16 лет от азиатского тифа) не позволила ей оставить значительного литературного наследия. А ведь в ее лице могла, как считали современники, засверкать «звезда первой величины» (М. Талызин).

Открытость мировой художественной культуре и внимание к новым поискам в развитии стиха характеризуют и творчество Веры и Аллы Кондратович. В рецензии на книгу стихов «Ли́ра» (Харбин, 1945) читаем о том, что среди молодых авторов Харбина сестры Кондратович выделяются начитанностью, широтой и разнообразием своих тем. «Отсутствие этой начитанности, исторических тем, упоминаний мировых событий, искусства, поэтов и вообще великих людей других стран, мифологии и т.д., какую-то провинциальную узость, недостаток образования или общего развития при, зачастую, несомненных дарованиях, – часто хочется поставить в упрек большинству из здешних молодых поэтов. Пусть бы они попробовали сравнить свои темы с темами (или упоминаниями, ссылками т.п.) хотя бы лицейского Пушкина»².

В этой связи интересно обратиться к стихотворению Веры Кондратович «Спутники». Его название отсылает к известной книге критических этюдов о мировых гениях в области литературы Д.С. Мережковского «Вечные спутники» (1897). Как справедливо отметил М. Ермолаев, любой из героев Мережковского – зеркало не только его собственной души, его самого, но и его современников³. В этом смысле «список» авторитетных для В. Кондратович личностей представляет большой интерес (несмотря на критическое суждение из процитированной выше рецензии). Рассуждая о духовных опорах человека, она называет имена прославленных и гениальных деятелей музыкальной и литературной культуры прошлого и настоящего – Леонардо да Винчи, Людвиг ван Бетховена, П.И. Чайковского, Ф.И. Шаляпина, а также Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, Н.С. Гумилева. В финале произведения молодая поэтесса восторженно признается:

¹ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 214-267.

² Мария Ш. Книга девяти поэтов. «Ли́ра» [рец.] // Луч Азии. 1945. № 12. С. 19.

³ Ермолаев М. Загадки Мережковского // Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 567.

Как вы ярки, как вас много
Бесконечно сильных в славе,
Вам даровано от Бога
Незаметно миром править.

Ни века, ни мрак могилы
Не уменьшат, не разрушат,
Не надломают вашей силы,
Вашей власти в наших душах¹.

Благодарное приятие искусства предшественников и современников проявилось уже в названиях произведений этих харбинских поэтесс: «Седьмой вальс Шопена», «Паганини» (В. Кондратович); «Во власти "Алых парусов" А. Грина», «От Ахматовой – примиренность...», «Над книжкой стихов М. Колосовой» (А. Кондратович). Их читательская и общеэстетическая подготовленность обнаруживается в поэтических *стилизациях*: «Я – Суламифь... / Жаждой моей волнуем, / приди, / горечь развей! // Шею обвив, / знойным прильну поцелуем / к груди / твоей» (В. Кондратович «Песнь Песней»), а также в использовании *сказовых* форм:

Здравствуйте, милая! Что, не ждали?
Боже! Какой невозможный ветер.
Что же вы в среду не забежали?
Мы проиграли в маджан весь вечер.
<...>
Слышали новость? – Развод Шатровых –
Я его даже не осуждаю.
И говорила, даю вам слово,
Месяц назад, что она узнает...
Чаю? – Не надо, ну полстакана.
Сахару – тоже как можно меньше...
Вот как мужчины непостоянны,
А обвиняют, конечно, женщин!²

Процитированный фрагмент стихотворения В. Кондратович «Мимоходом», а также ряд других ее поэтических этюдов («Альбом», «В кафе», «Почему?») свидетельствуют об ощутимом влиянии на эту молодую харбинскую сочинительницу художественных исканий советских поэтов-конструктивистов, в частности И. Сельвинского, В. Луговского, В. Инбер.

¹ Луч Азии. 1945. № 6. С. 15.

² Кондратович В. Мимоходом // Рубеж. 1943. № 10.

В ее тексте также в иронической форме представлен колоритный образ харбинской «дамочки», мимоходом, попивая чай, рассуждающей о судьбе близких людей. При этом она желает казаться интеллигентной, но равнодушно высказывает банальности.

В свое время конструктивисты «доводили до логического предела акмеистическое требование ясности, четкости, прорисованности образного рисунка: ахматовскую новеллистичность и гумилевскую балладность они соединяли с очерком <...> небольшие эпизоды разрастались у них в стихотворные рассказы»¹. Конечно, колоритный персонаж конструктивистов не имел столь явного сатирического отсвета, это была попытка ввести в лирику нового героя, со своим мировидением, своей манерой речи. Такой герой, как правило, изображался в процессе разговора, диалога: «Я извиняюсь! / Вашу собачку, породой клевретку, / Я не по личному горю расшиб, мадам» (В. Луговской). Иная социокультурная ситуация и временная дистанция, разделяющая искания харбинской поэтессы от ее «учителей» в метрополии, изменили и идейно-эмоциональную наполненность стихотворения Веры Кондратович.

Генерация харбинских лириков, замкнувшая историю харбинской литературы, открывала для себя широкие горизонты художественного мировидения, сочетая глубокое знание «культурных кодов» русской и зарубежной культуры с новой техникой стиха. Их творчество отмечено любопытными схождениями не только с поэзией трех предшествующих поколений харбинских и парижских авторов, но и с лирикой советских поэтов. Возможно, позднее установка на декламационную и визуальную экспрессивность обнаружилась бы в текстах последних харбинцев намного сильнее, но, к сожалению, история сослагательного наклонения не приемлет. Поступательное развитие русской эмигрантской литературы на Дальнем Востоке было прервано в середине XX в. приходом советских войск и началом массового исхода русских беженцев из Китая.

¹ Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 2000. С. 124.

«И через столько-то летящих лет... »:
вместо послесловия

*Вспомяни, старик историк,
Вспомяни о нас.*

*Ты забытое отыщешь,
Впишешь в скорбный лист,
Да на русское кладбище
Забезжит турист.*

*Он возьмет с собой словарь
Надписи читать...
Так погаснет наш фонарик,
Утомясь мерцать!*
(А. Несмелов «Стихи о Харбине»).

В 2002 г. в Харбине (КНР) проходила международная конференция «Литература русской эмиграции в Китае», куда были приглашены специалисты по Зарубежью из России, Великобритании, Монголии, Японии, Китая. На этом форуме нам посчастливилось познакомиться и с Владимиром Вениаминовичем Агеносовым, и с Инной Ли.

В перерыве между заседаниями, гуляя по аллеям Солнечного острова (Та-Яндау), активно строящегося туристического центра, мы набрали на развалины архитектурного сооружения в стиле «русский модерн». Узорчато кованая калитка, висевшая на одиноком столбе, прикрывала вход в некогда изящную беседку при небольшой усадьбе. Мы стояли на обломках ушедшей в прошлое цивилизации – русского Харбина.

В 30-е гг. прошлого столетия здесь – «на самом берегу реки, / которой в мире нет непостоянней» – располагался веселый дачный городок, любимое место летнего отдыха русских эмигрантов. Позднее, в 40-е, за Сунгари стали селиться беднеющие и «стареющие россияне». Именно это место стало темой пророческих раздумий Арсения Несмелова о скорой кончине города, о печальном будущем дальневосточной эмиграции, о грозящей ее поэтам безвестности.

«Нет ничего печальней этих дач...». Лирика харбинского поэта поражает исторической провиденциальностью. Создавая свои стихи, Несмелов все же не предполагал, что «через столько-то летящих лет» русский Харбин станет темой серьезных научных изысканий – не только исторических, культурологических, но и филологических. Перебывающемуся журнальной поденщиной поэту-эмигранту, как и многим его товарищам по несчастью и перу, возможно, и в голову бы не пришло, что, уподобля-

ясь ученым-археологам, литературоведы-харбинисты будут по крупицам восстанавливать художественный мир харбинской лирики, постигать мифологические основания литературного бытия русских беженцев.

Литературность жизни русских беженцев обеспечила стихийный, непреднамеренный характер «харбинской мифологии», в которой «социальному заказу» предшествовал духовный запрос эмигрантского сообщества. Утопический по своей природе харбинский миф оказался учителен.

Он учит, во-первых, тому, что возможно мирное сосуществование и процветание разных по своим ментальным, этнокультурным, этнорелигиозным установкам людей, объединенных общим делом, предприимчивостью, веротерпимостью, культурной толерантностью. Во-вторых, тому, что *литературность* сознания обладает особой созидательной ролью, организует «первозданную» культурную среду по неким архетипическим моделям.

Для парижан, наследующих ориентализм «серебряного века» с характерными концептами и поэтологическим фондом, Китай и в целом, азиатский Дальний Восток, так и остались во многом «дешевым экзотизмом». Для поэтов «харбинской ноты» они превратились в жизненную практику, определившую их художественное бытие. Русской литературе не было нужды бояться растворения в китайской традиции: переимчивость и «всемирная отзывчивость» русского сознания давала возможность тематического, сюжетного и жанрового обогащения без угрозы культурной ассимиляции. Наряду с развитием укорененных в русской традиции жанров послания, элегии, баллады (А. Ачаир, А. Несмелов, М. Колосова и др.), литературной трансформацией фольклорного плача, причетов, псалмы, городского романа (М. Колосова), харбинские лирики успешно пробовали свои силы в освоении ориентальных жанров и их синтезировании с русскими жанровыми образованиями: танка (Вс. Иванов), «маньчжурские ямбы» (Б. Бета) и т.д.

В 1937 г. оставшийся в Харбине А. Ачаир издает сборник «Лаконизмы», состоящий из 52 текстов малой формы, в которых он пытается соединить пушкинский универсализм и конфуцианскую назидательность.

А вскоре на небосклоне русской беженской лирики взойдет звезда В. Перелешина, пропускающего русское сознание сквозь призму китайской традиции. Зреющая в недрах харбинской культуры энергия этнокультурного синтеза стала в конце 30-х гг. XX в. искать себе более адекватные формы выражения. Не случайно современный читатель ощущает: «от "парижской ноты" "харбинская" отличается большой мягкостью: медитативность древней цивилизации, до поры до времени отстраненной от смятений столетия, настраивала на приобщение к природным тайнам, смирение перед лицом вечности»¹.

¹ Арутюнов С. Время бесконфликтности. Указ. изд.

Конечно, разговор о лирике русского Харбина, а уж тем более – русского Китая – далеко не исчерпывается страницами этой книги. Постоянные архивные поиски, публикации собирателей текстов дают все новые и новые материалы для размышления и творческого развития идей, связанных с литературой дальневосточной эмиграции. Несмотря на уже написанные работы, отдельного серьезного и системного исследования ждут художественные миры Арсения Несмелова, Лариссы Андерсен, Валерия Перелешина. Новые штрихи к созданию целостной картины развития харбинской лирики может внести детальный анализ творчества Леонида Ещина, Лариссы Андерсен, Лидии Хаиндровой, Николая Петереца, Николая Светлова и др.

Самостоятельной монографии заслуживает стихопэтика харбинской литературы. Ее характеризует «убыстряющийся темп» развития стихотворной техники. Если стих в метрополии развивается целых 25 лет до того уровня, что он достиг в 30-е гг., то в лирике русского Харбина эти сроки сжимаются до одного десятилетия, сверхнасыщенного экспериментами с рифмой, ритмом, метрикой. Словно «наверстывая» упущенные новации начала XX в. в области развития стиха, харбинские поэты поступательно реализуют себя в самых разных версификационных и жанровых модификациях (полиметрических композициях, логоэдах, сонетах), расширяя семантические ореолы известных метров (3-ст. и 5-ст. хорея, 4-ст. и 6-ст. ямба, 3-ст. анапеста и т.д.). Как ни странно, но анализ семантических ореолов харбинских лириков приводит к выводу, что не декларативно заявляемый Гумилев, не Северянин, как некие поляризованные модусы поэтики, господствуют в «харбинской ноте», а Лермонтов с его романтическими интонациями, распространяемыми и на поэтику, и на личные мифологии поэтов.

Безусловно, в дальнейшем подтверждении и уточнении нуждается уловление общих тенденций развития лирики русского Харбина в контексте литературы русского зарубежья. Осуществление данной задачи возможно не только путем имманентного исследования художественных миров других поэтов «харбинской ноты», но и сравнительного анализа лирических текстов дальневосточной и западной эмиграции. Соотнесение процессов художественного развития поэтов «харбинской ноты» и метрополии дает возможность наполнить реальным содержанием риторический тезис об «одной отечественной литературе» XX столетия.

Выстраивая таким образом дальнейшие перспективы в филологической харбинистике, авторы данной книги уверены, что зажженный поэтами-эмигрантами «фонарик», освещающий страницы жизни русского Харбина, не «утомится мерцать», не погаснет.

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Художественные произведения, публицистические тексты, литературно-критические работы, письма, мемуары, антологии

1. Адамович Г. Вклад русской эмиграции в мировую культуру. – Париж, 1961. – 256 с.
2. Адамович Г. Одиночество и свобода / сост., авт. предисл. и прим. В. Крейд. – М.: Республика, 1996. – 447 с.
3. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. – Вып. 3. / предисл. В. Крейда. – М.: Республика, 1984. – 591 с.
4. Андерсен Л. Ларисса вспоминает... / публ. Э. Штейна // Новый журнал. – 1995. – № 200. – С. 315-326.
5. Андерсен Л.Н. «На острове» // Русский Харбин / сост., предисл. и коммент. Е.П. Таскиной. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Изд-во МГУ; Наука, 2005. – С. 88-93.
6. Андерсен Л. Одна на мосту. Стихотворения. Воспоминания. Письма / сост., вступ. ст. и примеч. Т.Н. Калиберовой; предисл. Н.М. Крук; послесл. А.А. Хисамутдинова. – М.: Русский путь. Библиотека-фонд «Русское зарубежье», 2006. – 472 с.
7. Андерсен Л. По земным лугам: Стихи. – Шанхай: Изд-во журнала «Современная женщина», 1940. – 56 с.
8. Андерсен Л. Эмигрантские березки // И только память обо всем об этом... Наталия Ильина в воспоминаниях друзей / сост. В. Жобер; ред. М.Л. Касаткин, М.В. Тимофеева. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 12-18.
9. А.Р. 10 лет Колледжа ХСМЛ в Харбине // Рубеж. – 1940.
10. Аргус. «Там все было в розовом свете!» (Пышный бал Христианского Союза Молодых Людей в Харбине) // Рубеж. – 1937. – № 21. – С. 17.
11. А-с. Ачаир А. Лаконизмы [рец.] // Рубеж. – 1937.
12. Ахматова А. Я – голос ваш... – М.: Изд-во «Книжная палата», 1989. – 383 с.
13. А.Ч. (А. Ачаир). В потоке времени (памяти М.П. Григорьева) // Луч Азии. – 1943. – № 9.
14. Ачаир А. Бог, Родина и Честность // Чураевка. – 1933. – 14 ноября.
15. Ачаир А. К одной цели // Литературный однодневник харбинской группы писателей – динамических реалистов. – Харбин: Маньчжу-Го. – 1941. – 21 июля. – С. 6.
16. Ачаир А. Наш кружок // Чураевка. – 1933. – 28 марта. – С. 2.
17. Ачаир А. Перед началом // Молодая Чураевка. – 1932. – 3 июля.

18. Ачаир А. Птицы певчие // Ежегодник объединения русских журналистов в Маньчжу-Ди-Го. Харбин в зеркале прессы. – Харбин. – 1938. – Вып. 1.
19. Ачаир А. Семеро [вступ. ст.] // Семеро: Литературно-художественный сборник. – Харбин: Изд-во ХСМЛ. 1931. – С. 5-10.
20. Ачаир А. Редакторская статья // Молодая Чураевка. – 1932. – 27 декабря.
21. Ачаир А. Творческая молодежь // Молодая Чураевка. – 1932. – 10 июля.
22. Ачаир А. Стихотворения: В 2 т. – Сан-Франциско: Изд. Музея русской культуры, 2004.
23. Багульник: Литературно-художественный сборник. – Харбин. – 1931. – Вып. 1.
24. Багрицкий Э. Стихотворения и поэмы. – М.: Правда, 1987. – 448 с.
25. Байков Н.А. Очерки быта обитателей тайги // Вестник Маньчжурии. – 1928. – № 3.
26. Байков Н.А. В дебрях Маньчжурии (главы из книги) // Рубеж. – 2003. – № 4. – С. 243-259.
27. Балакшин П. Финал в Китае. Возникновение, развитие и исчезновение белой эмиграции на Дальнем Востоке. – Сан-Франциско; Нью-Йорк; Париж: Изд-во Сириус, 1958-1959. – 352 с.
28. Белый А. На рубеже двух столетий: Воспоминания: В 3 кн. – М.: Художественная литература, 1998.
29. Бицилли П. Якорь. Антология зарубежной поэзии / сост. Г.В. Адамович и М.Л. Кантор. – Париж, 1936 [рец.] // Меч. – 1936. – № 4. – С. 6.
30. Блок А.А. Записные книжки, 1901-1920. – М.: Художественная литература, 1965. – 276 с.
31. Блок А. Стихотворения: В 3 кн. / подгот. текста и коммент. Н.В. Лощинской, С.Ю. Ясенского; общ. ред., послесл. Ю.К. Герасимова. – СПб.: Северо-Запад, 1994.
32. Бохан Д.Д. Географический снобизм в поэзии // Искра. – 1936. – 23 февраля.
33. «Будто нет расстоянья и времени нет...» (Из писем поэтов, бывших эмигрантов, к А.В. Ревоненко). – Хабаровск: Хабаровский краевой краеведческий музей им. Н.И. Гродекова, 2006. – 108 с.
34. Васильев М. Панорамы жизни. Облик Харбина // Архитектура и жизнь. – 1921. – № 3-4. – С. 128-131.
35. Васильева Е.А. (Юрка). Детский журнал «Ласточка» // Политехник. – Сидней. – 1979. – № 10.
36. Великая Маньчжурская империя. К десятилетнему юбилею Кио-Ва-Кай и Главного Бюро по делам российских эмигрантов в Маньчжурской империи. – Харбин: Издание Харбинского симфонического общества, 1942. – 65 с.

37. Вернуться в Россию – стихами... 200 поэтов эмиграции: Антология / сост., автор предисл., коммент. и биограф. сведения В. Крейда. – М.: Республика, 1994. – 388 с.
38. Вертинский А.Н. Дорогой длиною... Воспоминания. Стихи. Песни. Рассказы. Зарисовки. Размышления. Письма / сост. и вступ. ст. Ю. Томашевского; послесл. К. Рудницкого. – М.: Правда, 1991. – 576 с.
39. Вертинский А. Ларисса Андерсен // Шанхайская заря. – 1940. – 3 апреля.
40. Волин М. Гибель «Молодой Чураевки»: Воспоминания / публ. Э. Штейна // Новый журнал. – 1997. – № 209. – С. 216-240.
41. Волин М. Русские поэты в Китае // Континент. – 1982. – № 34. – С. 337-357.
42. Голенищев-Кутузов И.Н. Арсений Несмелов // Возрождение. – 1932. – 8 сентября.
43. Голенищев-Кутузов И.Н. Русская литература на Дальнем Востоке // Возрождение. – Париж. – 1932.
44. Гранин Г. Стихотворения. Проза // Россияне в Азии. – 1996. – № 3. – С. 2-45.
45. Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1989. – 506 с.
46. Гумилевский сборник. Поэты Харбина в память кровавой даты умерщвления большевиками Н.С. Гумилева. Харбин: Изд. Н.Г. Мызников, 1937. – 50 с.
47. Дионис Евич. Долой футуристов! Да здравствуют дети! (Надо сегодня помочь ученикам!) // Маньчжурия. – 1920. – № 23. – С. 3.
48. Дмитриева Ф. Цветы в конверте: Стихи. – Харбин: Изд-во лит.-худ. кружка Монархического объединения, тип. «Заря», 1940. – 62 с.
49. Ещин Л. Собрание стихотворений. – М.: Водолей Publishers, 2005. – 80 с.
50. Женская душа в поэзии // Рубеж. – 1940. – № 40.
51. Завадская Н. Светлое кольцо: Стихи / сост. В.А. Морозов. – Харбин: Наука-Русь, тип. С.Г. Вайнштейн, 1944. – 276 с.
52. Зайцев К.И. Смерть Пушкина // Пушкин А.С. Избранные произведения. – Харбин, 1937. – С. VIII-XXVIII.
53. Иванов Вс.Н. Об эмигрантской литературе // Огни в тумане. Рерих – художник и мыслитель. – М.: Советский писатель, 1991. – 384 с.
54. И.Ф. Эмигрантские писатели на Дальнем Востоке // Русские записки. – Париж, Шанхай. – 1937. – № 1. – С. 322-330.
55. Ильина Н. Встречи: Из автобиографической прозы // Октябрь. – 1987. – № 5. – С. 83-109.
56. Ильина Н.И. Возвращение: Роман: В 2 кн. – М.: Советский писатель, 1957, 1966.

57. Ильина Н.И. Дороги и судьбы: Автобиографическая проза. – М.: Советский писатель, 1985. – 560 с.
58. Ильина-Лаиль О. Восточная нить. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2003. – 288 с.
59. Казанцев В. А. Нилус // Архитектура и Жизнь. – 1921. – № 5. – С. 190-193.
60. Ковчег. Поэзия первой эмиграции: Антология / сост., автор предисловия и комментариев В. Крейд. – М., 1991. – 567 с.
61. Колосова М. Господи, спаси Россию!: Стихи: Кн. 2. – Харбин: Тип. «Заря», 1930. – 82 с.
62. Колосова М. На звон мечей: Стихи: Кн. 4. – Харбин: Тип. «Заря», 1934. – 107 с.
63. Кольберг Р. (Раша Гальперина). Свой маленький след...: Стихи. – Израиль: Фонд увековечения памяти Рахель Кольберг (Раши Гальпериной), 1984. – 120 с.
64. Конфуций: Лунь Юй / исслед., пер. с кит., коммент. факсимильный текст «Лунь Юя» с коммент. Чжу Си. – М.: «Восточная литература». – 789 с.
65. Крандиевская-Толстая Н. Воспоминания. – Л., 1977.
66. Критика русского зарубежья: В 2 ч. / сост., предисл., преамбулы, примеч. О.А. Коростелева, Н.Г. Мельникова. – М., 2002.
67. Крузенштерн-Петерец Ю. «У каждого человека есть своя родина...»: Воспоминания // Россияне в Азии. – 1994. – № 1. – С. 17-132.
68. Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии. – 1997. – № 4. – С. 124-210; 1998. – № 5. – С. 25-83; 1999. – № 6. – С. 29-104; 2000. – № 7. – С. 93-149.
69. Крузенштерн-Петерец Ю. Чураевский питомник (о дальневосточных поэтах) // Возрождение. – 1968. – № 204. – С. 45-70.
70. Крук Н. Моя новая книга стихов «Skin for Comfort» // Бюллетень Игуд Иоцей Син. – 2003. – № 383. – С. 86.
71. Крук Н. Нам улыбалась Кван Инь // Россияне в Азии. – 2000. – №7. – С. 151-197.
72. Кряжев В. Книжные новинки // Рубеж. – 1937. – 2 мая. – С. 30.
73. Ладинский А. Харбинские поэты // Последние новости. – 1935. – 27 июня.
74. Лидин Н. Русская эмиграция на Дальнем Востоке // Русские записки. – Париж; Шанхай. – 1937. – № 1.
75. Литература русских эмигрантов в Китае: В 10 т. / собиратель оригиналов, главный составитель, шеф-редактор Ли Янлен. – Пекин: Изд-во «Китайская молодежь», 2005.
76. Литературный однодневник харбинской группы писателей – динамических реалистов. – Харбин, Маньчжу-Го. – 1941. – 21 июля.

77. Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. – М., 1990.
78. Мокринская Н. Моя жизнь. Детство в Сибири, юность в Харбине 1914-1932 годы. – Тенафли: Hermitage Publishers, 1995. – 239 с.
79. Мокринская Н. Моя жизнь: Воспоминания: Кн 2. – Тенафли: Hermitage Publishers, 1995. – 240 с.
80. Морозова Г. Русские в Китае: второе поколение харбинцев // Проблемы Дальнего Востока. – 1994. – № 5. – С. 141-144.
81. Мочульский К.В. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. – Томск: Изд-во «Водолей», 1999. – 416 с.
82. Муза диаспоры: Избранные стихи зарубежных поэтов 1920-1960 гг. / под ред. Ю.К. Терапиано. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1960. – 435 с.
83. Мы жили тогда на планете другой...: Антология поэзии русского зарубежья. 1920-1990 (первая и вторая волна): В 4 кн. / сост. Е.В. Витковский; коммент. Г.И. Мосешвили. – М.: Московский рабочий, 1994-1995.
84. М.Р. Резникова Н. Раба Афродиты: Роман (и сб. рассказов). Харбин, 1936. [рец.] // Рубеж. – 1936. – 29 февраля. – С. 24.
85. На Востоке / сост. Т.В. Пищикова. – Калуга: Изд-во Н. Бочкаревой, 2002. – 224 с.
86. Недельская Е. Ты не умерла: Очерк на смерть поэтессы Нины Завадской // Рубеж. – 1944. – № 33. – С.12.
87. Несмелов А. Без Москвы, без России. – М., 1990.
88. Несмелов А. О себе и Владивостоке: Воспоминания // Рубеж. – 1995. – № 2. – С. 227-266.
89. Несмелов А. Отзыв // Харбинская Заря. – 1939. – 19 января.
90. Несмелов А. Переписка с И.А. Якушевым // Рубеж. – 1995. – № 2. – С. 238-248.
91. Несмелов А. Собрание сочинений: В 2 т. – Владивосток: Альманах «Рубеж», 2006.
92. Несмелов А. Что такое динамичность искусства (из записной книжки) // Литературный однодневник харбинской группы писателей – динамических реалистов. – Харбин, Маньчжу-Го. – 1941. – 21 июля. – С. 3-5.
93. Н.Р. (Резникова Н.). А. Паркау (Нилус) «Огонь неугасимый». Шанхай, 1937. [рец.] // Рубеж. – 1937. – 15 мая. – С. 22-23.
94. Н.Р. (Резникова Н.). Ачаир А. «Полынь и солнце». Харбин: Изд-во «Стремя», 1939 [рец.] // Рубеж. – 1939. – № 40.
95. Н.Р. (Резникова Н.). Ачаир А. «Тропы» [рец.] // Рубеж. – 1939. – № 4.
96. Н.Р. (Резникова Н.). Василий Обухов. «Песчаный берег». Харбин, 1941. [рец.] // Рубеж. – 1941. – № 22.
97. Н.Р. (Резникова Н.). Гумилевский сборник [рец.] // Рубеж. – 1937.
98. Н.Р. (Резникова Н.). Жемчужная З. «От 18 до 40». Таньцзинь, 1939. [рец.] // Рубеж. – 1940. – № 15. – С. 31-32.

99. Н.Р. (Резникова Н.). Елена Недельская. «У порога». Харбин, 1940 [рец.] // Рубеж. – 1940. – № 31. – С. 23.
100. Н.Р. (Резникова Н.). Книжные новинки Розена // Рубеж. – 1940. – № 19. – С. 24.
101. Н.Р. (Резникова Н.). Рачинская Н.Е. Джебел Кебир. Харбин, 1937 [рец.] // Рубеж. – 1937.
102. Н.Р. (Резникова Н.). Русские писательницы говорят и на чужбине: Беглый обзор женских литературных сил в Европе // Рубеж. – 1935. – № 47. – С. 10-11.
103. Н.Р. (Резникова Н.). Скопиченко О. «Сказка о лисе, еже и зайце». Шанхай, 1942 [рец.] // Рубеж. – 1942. – № 18.
104. Н.Р. (Резникова Н.). Хаиндрова Л. «Ступени». Харбин, 1939 [рец.] // Рубеж. – 1939. – С. 24.
105. Н.Р. (Резникова Н.). Хмелева Е. «Земля родная». Тяньцзинь, 1940 [рец.] // Рубеж. – 1940. – № 29. – С. 22.
106. Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии / сост., предисл., коммент. В.П. Крейда. – М.: Молодая гвардия, 2004. – 285 с.
107. Обыватель. «Чураевка в опасности!» // Рупор. – 1930. – 12 декабря.
108. Осокин С. (В. Андреев). Н. Тuroверов. «Стихи». Безансон, 1939; Л. Хаиндрова. «Ступени»: Стихи. Харбин, 1938; А. Ачаир. «Тропы»: Стихи. Харбин, 1939; А. Жемчужный. «Северные отблески»: Стихи. – Тяньцзинь, 1938 [рец.] // Русские записки. – Париж. – 1939. – № 17. – С. 199-206.
109. Остров Лариссы: Антология стихотворений поэтов-дальневосточников / под ред. Э. Штейна. – Орендж, 1988. – 190 с.
110. От редакции // Вестник Китая. – Тяньцзинь. – 1936. – 1 марта. – С. 1-2.
111. От редакции // Русские записки – Париж, Шанхай. – 1937. – № 1. – С. 6.
112. Паркау А. Огонь неугасимый: Стихи. – Шанхай, 1937.
113. Паркау А. Родной стране: Стихи. – Шанхай, 1942. – 51 с.
114. Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. – М.: Художественная литература, 1989.
115. Пастернак Б. Охранная грамота // Борис Пастернак об искусстве. – М.: Правда, 1990. – 263 с.
116. Перелешин В. М. Визи. «Голубая трава». Сан-Франциско, 1973 [рец.] // Новый журнал. – 1974. – № 114. – С. 248-249.
117. Перелешин В. Два полустанка (фрагменты) // Литературная учеба. – 1989. – № 6. – С. 110-119.
118. Перелешин В. Елена Недельская // Новое русское слово. – 1973. – 17 августа.
119. Перелешин В. Остров Лариссы [рец.] // Новый журнал. – 1989. – № 174. – С. 328-331.

- 120.Перелешин В. Русские дальневосточные поэты // Новый журнал. – 1972. – № 107. – С. 255-262.
- 121.Перелешин В. Русские поэты – друг другу // Новый журнал. – 1988. – № 172-173.
- 122.Перелешин В. Дальний Восток в Якорь // Новый журнал. – 1973. – № 111. – С. 298-299.
- 123.Перелешин В. Поэма без предмета / под ред. и с предисл. С. Карлинского. – Холиок: Нью Иггланд Пабблишинг К., 1989.
- 124.Перфильев А. «Лаконизмы» А. Ачаира [рец.] // Для Вас. – 1937. – № 17. – С. 29.
- 125.Перфильев А. А. Ачаир. «Тропы» [рец.] // Для Вас. – Харбин. – 1939. – № 9. – С. 28-29.
- 126.Петерек Н. Избранные стихотворения // Россияне в Азии. – 1999. – № 6. – С. 3-28.
- 127.Петерек Н. Без воздуха. О смерти Бориса Поплавского // Побережье. – Вып. 12.
- 128.Петерек Н. Доклад на организационном собрании «Круга поэтов» // Дiao Шаохуа. Харбинская «Чураевка» // Рубеж. – 2003. – № 4. – С. 219-229.
- 129.Петров В.П. Город на Сунгари. – Вашингтон: Изд-во «Русско-Американское историческое общество», 1984. – 289 с.
- 130.Петров В.П. Литературная жизнь в Харбине и Шанхае // Вопросы литературы. – 1985. – № 8. – С. 276-281.
- 131.Петров В. Памяти Муси Турковой (поэтессы М. Визи): Некролог // Русская жизнь. – 1994. – 9 ноября.
- 132.Петров М. Шанхай на Вампу. Очерки. Рассказы. – Вашингтон: Изд-во «Русско-Американское историческое общество», 1985. – 272 с.
- 133.Пильский П. Тропы. Книга стихов А. Ачаира [рец.] // Сегодня. – 1939. – № 106.
- 134.Поэтессы русского зарубежья / сост. В.В. Агеносов, К.А. Толкачев. – М.: Советский спорт, 1998. – 448 с.
- 135.Поэты русского зарубежья – соотечественникам // Человек. – 1992. – № 6. – С. 181-185.
- 136.Пушкинские вечера и выставка в ХСМЛ // Рубеж. – 1937.
- 137.Рачинская Е.Н. Калейдоскоп жизни: Воспоминания. – Париж: YMCA-Press, 1990. – 429 с.
- 138.Рачинская Е.Н. Перелетные птицы: Воспоминания. – Сан-Франциско: Глобус, 1982. – 262 с.
- 139.Редакция // Ласточка. – 1926. – № 1. – С. 2.
- 140.Резникова Н. В русском Харбине // Новый журнал. – 1988. – № 172-173. – С. 385-394.

- 141.Резникова Н. Раба Афродиты: Роман (и сборник рассказов). – Харбин: Изд-во М.В. Зайцева, 1936.
- 142.Резникова Н. Умерла «Прекрасная Дама»... На смерть жены Блока // Рубеж. – 1940. – № 15. – С. 1-4.
- 143.Русская поэзия Китая: Антология / сост. В.П. Крейд, О.М. Бакич. – М.: Время, 2001. – 720 с.
- 144.Русские поэты Китая о Китае и Японии // Россияне в Азии. – 1995. – № 2. – С. 3-47.
- 145.Русский Берлин: 1921-1923: По материалам архива Б.И. Николаевского в Гуверовском институте / сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Л. Флейшмана, Р. Хьюза, О. Раевской-Хьюз. – Париж; М.: УМСА-Press: Русский путь, 2003. – 392 с.
- 146.Русский Париж / сост., предисл. и коммент. Т.П. Буслаковой. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 528 с.
- 147.Русский Харбин / сост., предисл. и коммент. Е.П. Таскиной. – М.: Изд-во МГУ; Наука, 2005. – 352 с.
- 148.Семеро: Литературно-художественный сборник / Л. Андерсен [и др.]. – Харбин: Изд-во ХСМЛ, 1931.
- 149.Сентянина Е. Харбинские писатели и поэты // Рубеж. – 1940. – № 24-25. – С. 5-8.
- 150.Серебренников И.И. Великий отход. Рассеяние по Азии Белых армий, 1919-1923. – Харбин, 1933.
- 151.Серебренников И.И. Мои воспоминания: В 2 т. – Тяньцзинь: тип. «Star Press», 1937-1940.
- 152.Серия литературы русских эмигрантов в Китае: В 5 т. / под ред. Ли Янлена. – Пекин, 2002.
- 153.Сигма (В. Перелешин). Работа литературной студии // Чураевка. – 1934. – № 5.
- 154.Скопиченко О. Автобиография // Русская жизнь. – 1983. – 28 октября.
- 155.Скопиченко О. О героике прошлых дней: Памяти поэтессы Марианны Колосовой // Русская жизнь. – 1964. – 24 декабря.
- 156.Слободчиков В.А. Земля отцов. – Владимир: Маркарт, 2003. – 85 с.
- 157.Слободчиков В.А. О судьбе изгнанников печальной... Харбин. Шанхай. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2005. – 431 с.
- 158.Слободчиков В.А. Отзыв на книгу А.А. Забияко «Тропа судьбы Алексея Ачаира» // Берега. – 2006. – № 4. – С. 56-58.
- 159.Слободчиков В.А. «Чураевка» // Русский Харбин / сост., предисл. и коммент. Е.П. Таскиной. – Изд. 2-е. – М.: Изд-во МГУ; Наука, 2005. – С. 65-84.
- 160.Слоним М. Молодые писатели за рубежом // Воля России. – 1929. – № 10-11 // Критика русского зарубежья: В 2 ч. – Ч. 2. – М.: Олимп, АСТ, 2002. – С. 94-114.

- 161.Смотр женских литературных сил эмиграции Дальнего Востока // Рубеж. – 1934. – № 47. – С. 24-25.
- 162.Солодка М.Б. «Бессмертна вещая созвучность...» (Письма А.И. Несмелова к Л.Ю. Хаиндровой) // Четвертые кубанские литературно-исторические чтения. – Краснодар, 2003. – С. 37-67.
- 163.Софонова О. Пути неведомые: Россия (Сибирь, Забайкалье), Китай, Филиппины, 1916-1949. – Мюнхен, 1980. – 302 с.
- 164.Степун Ф.А. Мысли о России // Современные записки. – Париж. – 1923. – № 17.
- 165.Тельтофт О. Бренные песни: Стихи / ред. Е.А. Сентянина. – Харбин: тип. «Заря», 1943. – 50 с.
- 166.Тень на занавеске. Древнекитайская лирика в переводах Валерия Перелешина // Рубеж. – 1992. – № 1. – С. 253-258.
- 167.Устрялов Н.В. Образы Пекина // Вестник Маньчжурии. – 1925. – № 1-2.
- 168.Устрялов Н.В. Россия из окна вагона. – Харбин, 1924. – 154 с.
- 169.Федотов Г. Зачем мы здесь? // Современные записки. – Париж. – 1935. – № 8.
- 170.Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта. – Калуга: Изд-во «Полиграф-Информ», 2003. – 416 с.
- 171.Харбин. Ветка русского дерева: Проза, стихи / сост. Д.Г. Селькина, Е.П. Таскина. – Новосибирск: Новосибирское книжное изд-во, 1991. – 400 с.
- 172.Харбин – очаг русской культуры: На доклад академика Рериха в христианском союзе // Заря. – 1934. – 4 июня.
- 173.Ходасевич В.Ф. Тяжелая лира. – М., 2000. – 478 с.
- 174.Цветаева М. Избранные произведения. – Мн.: Маст. літ., 1984. – 681 с.
- 175.Чернышевский Н.Г. Литературная критика: В 2 т. – Т. 2. / подгот. текста и примеч. Г.Н. Антоновой [и др.]. – М.: Художественная литература, 1981.
- 176.Шкуркин П.В. Китайские легенды и предания. – Харбин, 1921.
- 177.Штерн О. О дальневосточных писателях // Багульник: Литературно-художественный сборник. – Харбин, 1931. – Вып. 1. – С. 183-189.
- 178.Щеголев Н. Что такое «Молодая Чураевка»? // Парус. – 1931. – № 1. – С. 82.
- 179.Якобсон Е. Пересекая границы. Революционная Америка – Китай – Америка / пер. с англ. – М.: Русский путь, 2004. – 272 с.
- 180.Якорь: Антология русской зарубежной поэзии / сост. Г.В. Адамович, М.Л. Кантор; под ред. О. Коростелева [и др.]. – СПб.: Алетейя, 2005. – 416 с.
- 181.Янковская В. По странам рассеяния: Стихотворения, проза / предисл. Б. Дьяченко; сост. А. Колесов. – Владивосток: Альманах «Рубеж», 1993. – 97 с.

**Энциклопедии, монографии, статьи
по истории, культуре и литературе русской эмиграции**

- 182.Аблова Н.Е. КВЖД и российская эмиграция в Китае: международные и политические аспекты истории (первая половина XX в.). – М.: НП ИД «Русская панорама», 2004. – 432 с.
- 183.Агеносов В.В. Категории «свое / чужое» как выражение национальной идентичности в поэтическом сознании русских эмигрантов // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Мост через Амур: Сборник материалов международной научной конференции. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2006. – Вып. 7. – С. 273-285.
- 184.Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918-1996): Учебное пособие. – М.: Терра спорт, 1998. – 540 с.
- 185.Агеносов В.В., Чен Л. Раннее творчество А Несмелова // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2002. – Вып. 3. – С. 501-506.
- 186.Азаров А. Диалог поверх барьеров. Литературная жизнь русского зарубежья: центры эмиграции, периодические издания, взаимосвязи (1918-1940). – М.: Совпадение, 2005. – 235 с.
- 187.Александров В. Срок годности. Русская поэзия Китая: Антология / сост. В. Крейд, О. Бакич; науч. ред. Е. Витковский. – М.: Время, 2001, 720 с. [рец.] // Независимая газета. – 2001. – 11 октября.
- 188.Арутюнов С. Время бесконфликтности // Знамя. – 2002. – № 4.
- 189.Аурилене Е.Е. Российская диаспора в Китае: Маньчжурия. Северный Китай. Шанхай (1920-50 гг.): Монография. – Хабаровск: Хабаровский пограничный институт ФСБ РФ, 2003. – 214 с.
- 190.Бабенко В.Г. Артист Александр Вертинский. – Свердловск, 1989.
- 191.Бакич О. Nora Krouk. Skin for Comfort // Новый журнал. – 2005. – № 239. – С. 332-337.
- 192.Бакич О. Остров среди бушующего моря // Новый журнал. – 2005. – № 239. – С. 174-200.
- 193.Бард А. Портрет поэтессы (о Н. Крук) // Бюллетень Игуд Иоцей Син. – 2003. – № 383. – С. 86.
- 194.Бузуев О.А. Поэзия Арсения Несмелова: Монография. – Комсомольск-на-Амуре: Изд-во ГОУ ВПО «Комсомольский-на-Амуре гос. пед. ун-т», 2004. – 113 с.
- 195.Бузуев О.А. Очерки по истории литературы русского зарубежья Дальнего Востока (1917-1945). – М.: Прометей, 2000. – 124 с.
- 196.Бузуев О.А. Творчество Валерия Перелешина: Монография. – Комсомольск-на-Амуре: Изд-во ГОУ ВПО «Комсомольский-на-Амуре гос. пед. ун-т», 2003. – 145 с.

- 197.Бузуев О.А. Хроника литературной жизни русской эмиграции в Китае (1918-1945) // Литературоведческий журнал. – 2001. – № 15. – С. 293-323.
- 198.Булгаков В. Словарь русских зарубежных писателей. – Нью-Йорк, 1993.
- 199.Буслакова Т.П. Литература русского зарубежья: Курс лекций. Учебное пособие. – М.: Высшая школа, 2005. – 365 с.
- 200.Буяков А.М. Русская эмиграция в Маньчжурии. Люди и судьбы // Россияне в Азии. – 1998. – № 5. – С. 187-205.
- 201.Витковский Е. Почерк Петрарки // Берберова Н. Курсив мой: Автобиография. – М.: Согласие, 1996.
- 202.Витковский Е. «Спи спокойно, кротчайший Ленька!» // Ещин Л.Е. Собрание стихотворений. – М.: Водолей Publishers, 2005. – С. 56-76.
- 203.Витковский Е.Н. Дань живым // Новый мир. – 1989. – № 9. – С. 57-59.
- 204.Витковский Е.Н. На сопках Маньчжурии // Несмелов А. Без Москвы, без России. – М.: Московский рабочий, 1990. – С. 3-22.
- 205.Витковский Е. Формула бессмертия // Несмелов А. Собрание сочинений: В 2 т. – Т. 1. Стихотворения и поэмы. – Владивосток: Альманах «Рубеж», 2006. – С. 3-35.
- 206.Георгиевская Е.А. Харбин – центр эмиграции дальневосточных востоковедов // Миграционные процессы в Восточной Азии: Тезисы докладов и сообщений международной научной конференции. – Владивосток, 1994. – С. 156-164.
- 207.Глухих Д. Алексей Ачаир: «В строках, набросанных небрежно, – моя безумная душа...» // Рубеж. – 1998. – № 3. – С. 29-31.
- 208.Гребенюкова Н.П. «Я видела бесконечность...» (О творчестве Нины Завадской) // Дальний Восток. – 2004. – № 6. – С. 165-168.
- 209.Гребенюкова Н.П. «Нам не рай завещан голубой...» (О творчестве Лариссы Андерсен) // Записки Гродековского музея. – Хабаровск: Хабаровский краеведческий музей, 2004. – Вып. 7. – С. 55-61.
- 210.Гулыга А. Родина у нас одна: О культурном феномене русской эмиграции // Москва. – 1989. – № 2. – С. 199-203.
- 211.Демидова О.Р. Метаморфозы в изгнании: Литературный быт русского зарубежья. – СПб.: Гиперион, 2003. – 296 с.
- 212.Демидова О.Р. Писательницы русской эмиграции и традиции Серебряного века // Женщины Серебряного века в России: Тезисы докладов III научной конференции «Российские женщины и европейская культура». – СПб., 1996. – С. 58-60.
- 213.Демидова О.Р. «Эмигрантские дочери» и литературный канон русского зарубежья // Пол, гендер, культура: немецкие и русские исследования: Сборник статей / под ред. Э. Шоре, К. Хайдер. – М.: РГГУ, 2000. – Вып. 2. – С. 205-219.

214. Дiao Шаохуа. Литература русского зарубежья в Китае (в г. Харбине и Шанхае): Библиография. – Харбин: Изд-во «Бейфан Вен-и», 2001. – 221 с.
215. Дiao Шаохуа. Харбинская «Чураевка» // Рубеж. – 2003. – № 4. – С. 219-229.
216. Дубинина Н.И. Харбинский эксперимент культурного взаимодействия русских и китайцев // Дальний Восток России – Северо-Восток Китая: исторический опыт взаимодействия и перспективы сотрудничества. – Хабаровск, 1998. – С. 177-181.
217. Е.Т. (Таскина Е.П.). Памяти Фаины Дмитриевой Харбин. – 1991. – № 1. – С. 7.
218. Жилевич Т. (Мирошниченко Т.) В память об усопших в земле маньчжурской и харбинцах. – Мельбурн, 2000. – 1005 с.
219. Иваск Ю. Поэзия «старой эмиграции» // Русская литература в эмиграции: Сборник статей под ред. Н. Полторацкого. – Питтсбург, 1972. – С. 45-71.
220. Иващенко Е.Г. Военная проза Арсения Несмелова // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2007. – № 4.
221. Иващенко Е.Г. «Диалог культур» в творчестве Вс.Н. Иванова // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2003. – Вып. 3. – С. 532-537.
222. Иващенко Е.Г. Пересечение культурных традиций в сборнике А. Хейдока «Звезды Маньчжурии» // Русский Харбин, запечатленный в слове. – Вып. 2. Литературоведческая Россия: Сборник научных работ. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. – С. 104-108.
223. Иващенко Е.Г. Художественные особенности очерка Вс.Н. Иванова «Пекин» // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2002. – Вып. 2. – С. 188-193.
224. Иващенко Е.Г., Дябкин И.А. Прозаизация стиха в творчестве Арсения Несмелова // Вестник Амурского государственного университета. – 2008. – № 42. – С. 96-99.
225. Ивлев М. Марианна: от Алтая до чилийских Анд // Простор. – 2000. – № 1.
226. Изучение литературы русской эмиграции за рубежом (1920 – 1990): Аннотированная библиография (монографии, сборники статей, библиографические и справочные издания) / отв. ред. Г.Н. Белова. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – 96 с.
227. Индриксон Е. Алексей Ачаир [предисл. к публ.] // Сибирские огни. – 1989. – № 11. – С. 45-47.
228. Калиберова Т. Возвращение // Русские без России. – 1999. – № 3.
229. Калиберова Т. Ларисса // Русские без России. – 1998. – № 1.
230. Калиберова Т. Не жалейте весной поцелуев... Из Франции о русском Китае // Владивосток. – 2005. – 25 марта.

231. Калиберова Т. Рай начинается на кухне и заканчивается в винном погребке // Владивосток. – 1999. – 26 ноября.
232. Калиберова Т. Русские стихи с французского чердака // Русские без России. – 2001. – № 6.
233. Каспэ И. Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы. – М.: НЛО, 2005. – 192 с.
234. Квакин А.В. Некоторые вопросы изучения истории ассимиляции российской интеллигенции в эмиграции // История российского зарубежья: Проблема адаптации мигрантов в XIX-XX вв.: Сборник. – М.: Изд. центр ИРИ РАН, 1996. – С. 73-89.
235. Кириллова Е.И. Быть за все в ответе // Голос Родины. – 1988. – № 18.
236. Кодзис Б. Литературные центры русского зарубежья 1918-1933. Писатели. Творческие объединения. Периодика. Книгопечатание. – Мюнхен, 2002. – 318 с.
237. Кожевникова Н.А. Цитаты в литературе российского зарубежья // Литературный текст: Проблемы и методы исследования: Сборник научных трудов. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1999. – Вып. 5.
238. Коммерческая улица, дом № 17 (к 75-летию харбинского журнала «Рубеж») // Рубеж. – 2003. – № 4. – С. 363-366.
239. Королева В.А. Музыкальная культура восточной ветви русского зарубежья. 1920-1930 // Россияне в Азиатско-Тихоокеанском регионе: Сотрудничество на рубеже веков. – Владивосток, 1997.
240. Коростелев О.А. Парижская нота // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918-1940). – Т. 2. – М.: ИНИОН, 1997. – С. 158-164.
241. Костиков В. Не будем проклинать изгнание... (Пути и судьбы русской эмиграции). – М.: Междунар. отношения, 1990. – 464 с.
242. Кочубей О.Е., Печерица В.Ф. Исход и возвращение... (Русская эмиграция в 20-40 годы). – Владивосток, 1998. – 276 с.
243. Крадин Н.П. Харбин – Русская Атлантида. – Хабаровск: Издатель Хворов А.Ю., 2001. – 352 с.
244. Крейд В. Все звезды повидав чужие... [вступ. ст.] // Русская поэзия Китая: Антология / сост. В.П. Крейд, О.М. Бакич. – М.: Время, 2001. – С. 5-38.
245. Крившенко С.Ф. Литература дальневосточной эмиграции // История русской литературы Дальнего Востока. – Владивосток, 1994.
246. Культурное наследие российской эмиграции, 1917-1940 / под общ. ред. Е.П. Челышева и Д.М. Шаховского. – Кн. 1-2. – М.: Наследие, 1995.
247. Лазарева С.И. Российские женщины в Маньчжурии. Конец 90-х годов XIX в. – середина 40-х годов XX века // Россия и АТР. – 1995. – № 3. – С. 62-66.
248. Лазарева С.И. Российские женщины в Маньчжурии: Краткие очерки из истории эмиграции. – Владивосток, 1996. – 96 с.

- 249.Левашко С.С. Русская архитектура в Маньчжурии. Конец XIX – первая половина XX века: Научное издание / Российская академия архитектуры и строительных наук и др.; отв. ред. Н.П. Крадин. – Хабаровск: Частная коллекция, 2003. – 176 с.
- 250.Леонидов В. «Милый город, горд и строен...» // Российские вести. – 2002. – № 41.
- 251.Либерман А. Русская поэзия Китая: Антология / сост. В. Крейд и О. Бакич; научн. ред. Е. Витковский – М.: Время, 2001. – 719 с. [рец.] // Новый журнал. – 2002. – № 227.
- 252.Ли И. Образ Китая в русской поэзии Харбина // Русская литература XX века: Итоги и перспективы изучения: Сборник научных трудов, посвященных 60-летию проф. В.В. Агеносова. – М.: Советский спорт, 2002. – С. 271-285.
- 253.Линник Ю. Сольвейг. Наброски к портрету Лариссы Андерсен // Грани. – 1995. – № 177. – С. 149-167.
- 254.Линник Ю. Валерий Перелешин // Новый журнал. – 1992. № 189. – С. 227-193.
- 255.Литература русского зарубежья (1920-1940): В 5 т. – М., 1993– 1996.
- 256.Литература русского зарубежья (1920-1990): Учебное пособие / под общ. ред. А.И. Смирновой. – М.: Флинта; Наука, 2006. – 640 с.
- 257.Литературная энциклопедия Русского Зарубежья (1918-1940). – Т. 1. Писатели русского зарубежья / под ред. А.Н. Николукина. – М.: РОССПЭН, 1997. – 512 с.
- 258.Литературная энциклопедия русского зарубежья. (1918-1940). – Т. 2. Периодика и литературные центры / под ред. А.Н. Николукина. – М.: РОССПЭН, 2000. – 640 с.
- 259.Литературное зарубежье России: Энциклопедический справочник / гл. ред. и сост. Ю.М. Мухачев; под общ. ред. Е.П. Чельшева, А.Я. Дегтярева. – М.: Парад, 2006. – 680 с.
- 260.Литературное зарубежье: Проблема национальной идентичности. – Вып. 1. – М.: Наследие, 2000. – 216 с.
- 261.Лобычев А. Китеж русской поэзии на Востоке (об антологии поэзии русского Китая) // Рубеж. – 2003. – № 4. – С. 367-373.
- 262.Лукин А. Образ Китая в России (до 1917 года) // Проблемы Дальнего Востока. – 1998. – № 5. – С. 134-138; № 6. – С. 97-114.
- 263.Медведенко А. Русский след в Латинской Америке // Эхо планеты. – 2001. – № 35.
- 264.Медведенко А. Такая судьба... // Советская культура. – 1990. – 18 августа.
- 265.Мелихов Г.В. Белый Харбин: Середина 20-х. – М.: Русский путь, 2003. – 440 с.

- 266.Мелихов Г.В. Китайские гастроли (неизвестные страницы из жизни Ф.П. Шаляпина и А.Н. Вертинского). – М., 1998. – 132 с.
- 267.Мелихов Г.В. Христианский союз молодых людей в Харбине // Проблемы Дальнего Востока. – 1996. – № 6. – С. 118-122.
- 268.Мнухин Л. Марина Цветаева и российские поэты Китая // Россияне в Азии. – 2000. – № 7. – С. 285-299.
- 269.Моравский Н.В. Остров Тубабао (1948-1951): Последнее пристанище российской дальневосточной эмиграции. – М.: Русский путь, 2000. – 113 с.
- 270.Мосешвили Г.И. Между человеком и звездным небом // Литературное обозрение. – 1996. – № 2.
- 271.Мочульский К.В. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. – Томск: Изд-во «Водолей», 1999. – 416 с.
- 272.Муранов А., Звягинцев В. За плотно закрытой дверью: Дело Алексея Грызова // Человек и закон. – 1992. – № 6-7. – С. 154-156.
- 273.Не склоним голову! (О Марианне Колосовой) // Вестник РОВС. – 2002. – № 3- 4.
- 274.Неваленная Т.А. Восточные мотивы лирики В. Янковской // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2003. – Вып. 5. – С. 319-324.
- 275.Неваленная Т.А. Особенности мира женщины в поэзии русских поэтесс Харбина // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2002. – Вып. 3. – С. 519-523.
- 276.Онегина С. Бюро по делам российской эмиграции в Маньчжурии // Проблемы Дальнего Востока. – 1989. – № 8. – С. 141-146.
- 277.Печатные издания харбинской россики: Аннотированный библиографический указатель печатных изданий, вывезенных хабаровскими архивистами из Харбина в 1945 году. – Хабаровск: Частная коллекция, 2003. – 128 с.
- 278.Печерица В.Ф. Духовная культура русской эмиграции в Китае. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1999. – 276 с.
- 279.Полански П. Русская печать в Китае, Японии и Корее: Каталог собрания библиотеки им. Гамильтона Гавайского университета / предисл., пер. с англ. и науч. ред. А.А. Хисамутдинова. – М.: Пашков Дом, 2002. – 204 с.
- 280.Полчанинов Р. О двух русских поэтах // Новое русское слово. – 1993. – 11 июня.
- 281.Проскурин В. Ачаированный странник // Книголюб. – 2006. – № 9. – С. 67-68.
- 282.Пчелинцева К.Ф. Образы Китая в русской поэзии и философии XX века (в связи с проблемой Россия – Запад – Восток) // Русский язык за рубежом. – 2003. – № 3. – С. 106-112.
283. Раев М. Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции (1919-1939). – М.: Вагриус, 1994.

284. Раевский Е. Марианна Колосова. Сестра моя – ненависть // Рубеж. – 1995. – № 2. – С. 213-216.
285. Райан Н. Россия – Харбин – Австралия. Сохранение и утрата языка на примере русской диаспоры, проживавшей в XX веке вне России. – М.: Русский путь, 2005. – 208 с.
286. Ревоненко А. «Я приду к тебе, живой иль мертвый...» // Дальний Восток. – 1989. – № 8.
287. Ржевский Л. Художественная проза «новой» эмиграции // Русская литература в эмиграции: Сборник статей / под ред. Н. Полторацкого. – Питтсбург, 1972. – С. 83-95.
288. Розинская О.В. Кодзис Б. Литературные центры русского зарубежья. Мюнхен, 2002 [рец.] // Вестник Московского университета. Сер. 9. «Филология». – 2005. – № 1. – С. 165-169.
289. Россия и российская эмиграция в воспоминаниях и дневниках: Аннотированный указ. книг, журналов и газ. публ., изданных за рубежом в 1917-1991 гг.: В 4 т. – Т. 1 / гос. публ. ист. б-ка России, Стэнфорд. ун-т.; науч. ред. А.Г. Тартаковский, Т. Эммонс, О.В. Будницкий. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 672 с.
290. Русская литература в эмиграции: Сборник статей / под ред. Н. Полторацкого. – Питтсбург, 1972. – С. 3-5.
291. Русские харбинцы в Австралии. – Сидней, 1999.
292. Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. – М.: РОССПЭН, 1997.
293. Русский Берлин: 1920-1945: Международная научная конференция / науч. ред. Л.С. Флейшмана; сост. М.А. Васильевой, Л.С. Флейшмана. – М.: Русский путь, 2006. – 464 с.
294. Русский Харбин, запечатленный в слове: Сборник научных работ / под ред. А.А. Забияко, Е.А. Оглезневой. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2006. – Вып. 1. – 228 с.
295. Русский Харбин, запечатленный в слове. – Вып. 2. Литературоведческая россика: Сборник научных статей памяти В.А. Слободчикова / под ред. А.А. Забияко, Г.В. Эфендиевой. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. – 228 с.
296. Словарь поэтов русского зарубежья / под ред. В. Крейда. – СПб.: РХГИ, 1999.
297. Соколов А.Г. Судьбы русской литературной эмиграции в 1920-х гг. – М., 1991.
298. Стернин Г. Опыт самопознания (о взгляде русской эмиграции первой волны на культурную традицию России) // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 4. – С. 165-175.
299. Струве Г. Как составлялась антология «Якорь» // Новый журнал. – 1972. – № 107. – С. 222-230.

- 300.Струве Г. Русская литература в изгнании. – Изд. 2-е. – Париж, 1984. – 419 с.
- 301.Сюй (Светлана) Г.Х. Литературная жизнь русской эмиграции в Китае (1920-1940-е годы). – М.: Изд-во «ИКАР», 2003. – 184 с.
- 302.Таскина Е.П. Литературное наследие русского Харбина // Харбин. Ветка русского дерева: Проза, стихи / сост. Д.Г. Селькина, Е.П. Таскина. – Новосибирск, 1991. – 456 с.
- 303.Таскина Е.П. Неизвестный Харбин. – М.: Прометей, 1994. – 192 с.
- 304.Таскина Е.П. Поэтическая волна русского Харбина: 1920-1940 гг. // Записки русской академической группы в США. – Т. 26. – Нью-Йорк, 1994.
- 305.Таскина Е.П. Поэты русского Харбина // Проблемы Дальнего Востока. – 1989. – № 3. – С. 120-131; № 4. – С. 118-126.
- 306.Таскина Е. Улыбка с «Острова Лариссы» // Харбин. – 1992. – №1. – С. 5.
- 307.Уоррен (Тельтофт) М., Тельтофт Ю. Ольга Тельтофт (Биография О. Тельтофт) // Дружьям от друзей. – 1991. – № 31. – С. 61-63.
- 308.Федоров Ф.П. Поэзия первой русской эмиграции: младшее поколение // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры. – Екатеринбург: ГЦФ Высшей школы, 1998. – С. 103-109.
- 309.Хисамутдинов А. И.И. и А.Н. Серебренниковы – ученые- бессребренники // Проблемы Дальнего Востока. – 1996. – № 5. – С. 154-162.
- 310.Хисамутдинов А.А. Российская эмиграция в Китае: Опыт энциклопедии. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2002. – 360 с.
- 311.Хисамутдинов А.А. По странам рассеяния: Монография: В 2 ч. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2000. – 360 с.
- 312.Хисамутдинов А.А. Российская эмиграция в Азиатско-Тихоокеанском регионе и Южной Америке: Библиографический словарь. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2002. – 384 с.
- 313.Чагин А. Расколота лира (Россия и зарубежье: судьбы русской поэзии в 1920-1930 годы). – М.: Наследие, 1998. – 214 с.
- 314.Штейн Э. Александр Вертинский и Ларисса Андерсен (к истории стихотворения «Dancing girl») // Побережье. – 1997. – № 6. – С. 215-217.
- 315.Штейн Э. В поисках исчезнувшей Атлантиды // Новый журнал. – 1999. – № 214. – С. 266-277.
- 316.Штейн Э. В.Ю. Янковская // Новый журнал. – 1996. – № 202. – С. 312-314.
317. Штейн Э. Журналы русского Китая // Знамя. – 1990. – № 5. – С. 225-231.
- 318.Штейн Э. Китайские тени Валерия Перелешина // Новый журнал. – 1991. – № 184-185. – С. 621-628.

- 319.Штейн Э. Николай Гумилев и поэты русского Китая // Рубеж. – 1998. – № 3.
- 320.Штейн Э. Письмо в редакцию // Новый журнал. – 1990. – № 178. – С. 347-349.
- 321.Штейн Э. Поэты русского Китая (иконография) // Новый журнал. – 1997. – № 206. – С. 138-180.
- 322.Штейн Э. Эмигрантская Кульман // Побережье. – 2000. – № 9. – С. 179-182.
- 323.Юпп М.Е. Весенние птицы Харбина. Памятник поэтессам русского Китая // Русская жизнь. – 1995.
- 324.Юпп М.Е. Компиляция, если не сказать хуже // Литературная Россия. – 2002. – № 5.
- 325.Якимова С.И. Литература русского зарубежья Дальнего Востока: Учебное пособие. – Хабаровск: Изд-во ДВИМБ, 2005. – 106 с.
- 326.Якимова С.И. Жизнь и творчество Вс.Н. Иванова в историко-литературном контексте XX века. – Хабаровск: Изд-во ХГПУ, 2001. – 257 с.
- 327.Ясько Т.Н. Русское музыкальное искусство в Харбине // Дальний Восток России – Северо-Восток Китая: Исторический опыт взаимодействия и перспективы сотрудничества. – Хабаровск, 1998. – С. 189-191.
- 328.Ясько Т.Н. Литературные кружки русских эмигрантов в Харбине в 20-40 гг. // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2001. – Вып.2. – С. 180-182.
- 329.Ястребов А.Л. Свое и чужое: философско-социологическая реконструкция сценария культурной ассимиляции (к проблеме – русские в Китае и мире) // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Мост через Амур: Сборник материалов международной научной конференции. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2006. – Вып. 7. – С. 285-298.
- 330.Ястребов А.Л., Мурзак И.И. Картина мира в слове изгнанников: цитирование и создание нового философского пространства в произведениях писателей-эмигрантов (А. Хейдок, Б. Юльский, Я. Лович) // Русский Харбин, запечатленный в слове: Сборник научных работ. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2006. – Вып. 1. – С. 122-136.
- 331.Ястребова (Кудрявцева) Л.А. Елена Недельская // Русская Атлантида. – 2005. – № 14. – С. 3-6.

Теоретические работы и словари

- 332.Адмони В.Г. Лаконичность лирики Ахматовой // Ахматовские чтения. – М., 1992. – Вып. 1. Царственное слово. – 246 с.
- 333.Аникин В.П. Русское устное народное творчество. – М.: Высшая школа, 2001. – 726 с.

334. Аниховский С.Э., Болотин Д.П., Забияко А.П., Пан Т.А. «Маньчжурский клин»: История, народы, религия / под общ. ред. А.П. Забияко. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2005. – 315 с.
335. Арутюнян Ю.В. и др. Этносоциология: Учебное пособие для вузов. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 271 с.
336. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступит. ст. Г.К. Косикова. – М.: Согласие, 1989. – 616 с.
337. Бердяев Н.А. Метафизика пола и любви // Русский Эрос, или Философия любви в России. – М., 1991.
338. Бердяев Н.А. Философия творчества. – М., 1994.
339. Библейская энциклопедия. – М.: Терра, 1990. – 1060 с.
340. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М.: Республика, 1996. – 334 с.
341. Богданов К.А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. – СПб.: Искусство – СПб», 2001. – 438 с.
342. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. – М.: Academia, 1999. – С. 141-153.
343. Вардиман Е. Женщина в древнем мире / пер. с нем. М.С. Харитонова; послесл. А.А. Вигасина. – М.: Наука, 1990. – 335 с.
344. Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 320 с.
345. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / пер. с англ. А.Д. Шмелева. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.
346. Вейнингер О. Пол и характер. – М.: Форум, 1991. – 192 с.
347. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1940. – 284 с.
348. Гаспаров М.Л. Избранные работы. – М.: НЛО, 1995. – 477 с.
349. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. – М.: РГГУ, 2000. – 298 с.
350. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. – М.: Фортуна Лимитед, 2001. – 287 с.
351. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. – 352 с.
352. Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 288 с.
353. Гачев Г. Русский Эрос. – М.: Интерпринт, 1994. – 297 с.
354. Гинзбург Л.Я. О лирике. – Л., 1974. – 367 с.
355. Горошко Е.И. Особенности мужского и женского стиля письма // Гендерный фактор в языке и коммуникации: Сборник научных трудов. – М., 1999. – С. 44-60.

356. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 1989-1991.
357. Дарвин М.Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. – Т. III. Роды и жанры (Основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 467-516.
358. Дацышен В.Г. Формирование китайской общины в Российской империи (вторая половина XIX века) // Диаспоры. – 2001. – № 2-3. – С. 36-53.
359. Девятков А. Красный дракон. Россия и Китай в XXI веке. – М.: Алгоритм, 2002. – С. 44-47. – 288 с.
360. Дзуцева Н.В. Женская лирика 20-х гг. и споры вокруг нее // Метод и стиль писателя. – Владимир, 1976.
361. Дмитриев Г.В. О псевдонимах и их классификации // Филологические науки. – 1975. – № 5.
362. Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. – Л., 1985. – 351 с.
363. Еремина В.И. Ритуал и фольклор. – Л.: Наука, 1991. – 203 с.
364. Жеребкина И.А. «Прекрасная дама» (К вопросу о конструктах женской субъективности в России) // Гендерные исследования: феминистская методология в социальных науках. – Харьков, 1998. – С. 223-241.
365. Жеребкина И.А. «Прочти мое желание...» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. – М., 2000. – 256 с.
366. Жизнь человека в русском фольклоре. – Вып. 1. Младенчество. Детство / сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. В. Аникиной. – М.: Художественная литература, 1991. – 530 с.
367. Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 496 с.
368. Забияко А.А. Синэстезия: метаморфозы художественной образности. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т., 2004. – 214 с.
369. Забияко А.П. Богини-Матери культ // Религиоведение. Энциклопедический словарь. – М.: Академия, 2006. – С. 120.
370. Забияко А.П. Земли культ // Религиоведение. Энциклопедический словарь. – М.: Академия, 2006. – С. 359.
371. Забияко А.П. Категория святости: сравнительное исследование лингво-религиозных традиций. – М.: Издательский дом «Московский учебник – 2000», 1998. – 250 с.
372. Забияко А.П. Конфуцианство // Религии мира. Энциклопедия. – М.: «Академический проект», 2007. – С. 305.
373. Забияко А.П. Мифологизирование истории // Культурология. XX век. Энциклопедия: В 2 т. – Т. 2. – СПб.: Университетская книга, 1998. – С. 54-55.
374. Забияко А.П. Ремифологизация // Религиоведение. Энциклопедический словарь. – М.: Изд-во «Академический проект», 2006. – С. 400.

375. Забияко А.П. Святое и падшее // Литературная учеба. – Кн. третья. – 1998. – С. 174-194.
376. Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира: Сборник статей. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 544 с.
377. Здравомыслова О.М. «Русская идея»: Антиномия женственности и мужественности в национальном образе России // Общественные науки и современность. – 2000. – № 4. – С. 109-115.
378. Земская Е.А., Китайгородская М.А., Розанова Н.Н. Особенности мужской и женской речи // Русский язык в его функционировании / под ред. Е.А. Земской и Д.Н. Шмелева. – М.: Наука, 1993. – С. 90-136.
379. Зигмунд Фрейд. Психоанализ и русская мысль / сост. и автор вступ. ст. В.М. Лейбин. – М., 1994. – 384 с.
380. История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Жоржа Нива [и др.]. – М.: «Прогресс» – «Литера», 1995. – 704 с.
381. К.Г. Юнг о современных мифах: Сборник трудов. – М.: Практика, 1994. – 252 с.
382. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное / пер. с фр. и вст. ст. С.Н. Зенкина. – М.: ОГИ, 2003. – 296 с.
383. Карпов А.С. Избранные труды. Русская литература XX века. Страницы истории: В 2 т. – М.: Изд-во РУДН, 2004.
384. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX в. – М.: Наука, 1986. – 280 с.
385. Колобаева Л.А. Русский символизм. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 296 с.
386. Колобаева Л.А. Ахматова и Мандельштам (Самосознание личности в лирике) // Вестник Московского университета. Сер. 9. «Филология». – 1993. – № 2. – С. 3-11.
387. Корман Б. О. Литературоведческие термины по проблеме автора. – Ижевск, 1982. – 325 с.
388. Кормилов С.И. Маргинальные системы русского стихосложения. – М.: МГУ, 1995. – 158 с.
389. Кормилов С.И. Одиночные четверостишия Ахматовой // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы международной конференции / под ред. М.Л. Гаспарова, А.В. Прохорова, Т.В. Скулачевой. – М.: Языки славянской культуры: Наука, 2001. – С. 275-285.
390. Кравцов Н.И., Лазутин С.Г. Устное народное поэтическое творчество. – М.: Высшая школа, 1983. – 397 с.
391. Кремнева Н. Гендерные особенности этнической идентификации // Другое поле: социологические практики / под ред. Е.Л. Омельченко, С.А. Перфильева. – Ульяновск: Изд-во Средневолжского научного центра, 2000. – 363 с.
392. Культурология. XX век. Энциклопедия: В 2 т. – М.: Алетейя, 1998.

- 393.Курилов В.Н. Топонимия как источник для истории духовной культуры народов Сибири // Сибирь в панораме тысячелетий: Материалы международного симпозиума: В 2 т. – Т. 2. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 1998. – С. 269-279.
- 394.Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора: Учебное пособие. – М.: Высшая школа, 1981. – 214 с.
- 395.Ли И. Танская поэзия // Литературная энциклопедия для школьников. – М.: Изд-во «Дрофа», 2005.
- 396.Литературная энциклопедия образов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 ст.
- 397.Лосски В. Песни женщин. Анна Ахматова и Марина Цветаева в зеркале русской поэзии XX века. – Париж, 1999.
- 398.Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб., 1994. – 400 с.
- 399.Максимов Д.Е. Поэзия и проза А. Блока. – Л.: Советский писатель, 1981. – 590 с.
- 400.Малявин В.В. Китайская цивилизация. – М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография»; ООО «Изд-во Астрель»; ООО «Изд-во АСТ», 2001. – 1020 с.
- 401.Мартынов А.А. Конфуцианство. «Лунь Юй»: В 2 т. – Т. 1. / пер. А.С. Мартынова. – СПб.: «Петербургское востоковедение», 2001. – 907 с.
- 402.Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: «Восточная литература» РАН; Школа «Языки русской культуры», 1995. – 408 с.
- 403.Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения: Антология. – М., 1998.
- 404.Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М.: «Советская энциклопедия», 1988.
- 405.Молодяков В. Восток Ксеркса (Япония в философии истории Владимира Соловьева и Андрея Белого) // Проблемы Дальнего Востока. – 1999. – № 1. – С. 176-184.
- 406.Мурзак И., Ястребов А.Л. Динамика сюжетов в русской литературе XIX века. – М., 1996.
- 407.Налчаджанян А.А. Этнопсихология. – СПб.: Питер, 2004. – 381 с.
- 408.Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. – М.: Азбуковник, 1999.
- 409.Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. – М.: Изд-во РГГУ, 2002. – 685 с.
- 410.Очерки истории языка русской поэзии XX века: Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация. – М.: Наука, 1990. – 400 с.
- 411.Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста. – М.: Наука. 1993. – 306 с.

412. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. – М.: Наука, 1994. – 298 с.
413. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Образные средства языка и их трансформация. – М.: Наука, 1995. – 256 с.
414. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей. – М.: «Наследие», 1995. – 287 с.
415. Павлович Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. – М.: Ин-т рус. языка РАН, 1995. – 491 с.
416. Павловский А. Анна Ахматова. Жизнь и творчество. – М.: Просвещение, 1991. – 289 с.
417. Переломов Л.С. Конфуций. Лунь Юй / исслед., пер. с кит., коммент. факсимильный текст «Лунь Юя» с коммент. Чжу Си. – М.: «Восточная литература» РАН, 1998.
418. Пинаев С. Близкий всем, всему чужой... Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте Серебряного века: Монография. – М.: Изд-во РУДН, 1996. – 239 с.
419. Пол. Гендер. Культура: немецкие и русские исследования: Сборник статей / под ред. Э. Шоре, К. Хайдер. – М.: РГГУ, 1999-2003. – Вып. 1-3.
420. Потебня А.А. Мысль и язык. – Киев: Радуница, 1993. – 190 с.
421. Потебня А.А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 640 с.
422. Рабинович В. «Красивое страданье» (заметки о русском романсе) // Русский романс / сост., вст. ст. и коммент. В. Рабиновича. – М.: Правда, 1987. – 640 с.
423. Рагойша В.П. Сопоставительная поэтика и художественный перевод // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы международной конференции / под ред. М.Л. Гаспарова [и др.]. – М.: Языки славянской культуры; Наука, 2001. – С. 354-362.
424. Религиоведение. Энциклопедический словарь / под ред. А.П. Забияко, А.Н. Красникова [и др.]. – М.: Академический проект, 2006. – 1256 с.
425. Рифтин Б. Литература Древнего Китая // Поэзия и проза Древнего Востока. – М.: Художественная литература, 1973. – С. 251-260.
426. Россия – Восток – Запад. – М.: Прогресс, 1998. – 296 с.
427. Русская литература XX века: Итоги и перспективы изучения: Сборник научных трудов, посвященных 60-летию проф. В.В. Агеносова. – М.: Советский спорт, 2002. – 440 с.
428. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920 годов). – Кн. I. – М.: ИМЛИ РАН, 2000. – 960 с.
429. Русские / отв. ред. В.А. Александров [и др.]. – М.: Наука, 2005. – 828 с.
430. Русские и «русскость»: Лингво-культурологические этюды / сост. В.В. Красных. – М.: Гнозис, 2006. – 336 с.

- 431.Русский литературный авангард: Материалы и исследования. – Ун-т Тренто, 1990. – 485 с.
- 432.Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. – М.: Изд-во «Наука», 1987. – 783 с.
- 433.Рябов О.В. Женщина и женственность в философии Серебряного века. – Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1997. – 159 с.
- 434.Рябов О.В. «Матушка-Русь»: Опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России. – М.: Ладомир, 2001. – 202 с.
- 435.Савкина И.Л. Образ Богоматери и проблема идеально-женственного в русской женской поэзии XX века // Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII – первой трети XX века. – Gopfert, 1995. – С. 155-168.
- 436.Саид Э. Ориентализм. Западная концептуализация Востока. – Нью-Йорк, 1978.
- 437.Сайкина Н.В. Московский литературный салон княгини Зинаиды Волконской. – М.: Наука, 2005. – 297 с.
- 438.Свиясов Е.В. Сафо и русская любовная поэзия XVIII – начала XX веков. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 400 с.
- 439.Селиванов Ф.М. Русские народные духовные стихи: Учебное пособие. Марийский гос. ун-т, 1995. – 180 с.
- 440.Сергеева А.В. Русские. Стереотипы поведения, традиции, ментальность. – М.: Флинта; Наука, 2005. – 234 с.
- 441.Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы международной конференции / под ред. М.Л. Гаспарова [и др.]. – М.: Языки славянской культуры; Наука, 2001. – 416 с.
- 442.Словарь гендерных терминов / под ред. А.А. Денисовой. – М.: Информация XXI век, 2002. – 256 с.
- 443.Смирнов И.С. Стафф, Туссен и... Гумилев: Восток – Запад. – М., 1989. – 234 с.
- 444.Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике / пер. с англ. М.Л. Гаспарова, Т.В. Скулачевой. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 528 с.
- 445.Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 320 с.
- 446.Соловьев В.С. Смысл любви. Избранные произведения / сост., вступ. ст., коммент. Н. И. Цимбаева. – М.: Современник, 1991. – 525 с.
- 447.Степанов Г.В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста // Известия АН СССР. Сер. «Литература и язык». – 1980. – С. 195-204.
- 448.Стефаненко Т. Этнопсихология. – М.: Институт психологии РАН; Академический проект, 1999. – 320 с.

449. Тань Аошуан. Модель этического идеала конфуцианцев // Логический анализ языка: Языки этики / отв. ред Н.Д. Арутюнова, Т.Е. Янко, Н.К. Рябцева. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 46-54.
450. Тань Аошуан. Ментальность срединного пути // Логический анализ языка: Языки этики / отв. ред Н.Д. Арутюнова [и др.]. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 31-46.
451. Тань Аошуан. О модели времени в китайской языковой картине мира // Логический анализ языка: Язык и время / отв. ред. Н.Д. Арутюнова [и др.]. – М.: Изд-во «Индрик», 1997. – С. 96-107.
452. Теория литературы: В 4 т. – Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 592 с.
453. Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XX века. – М.: Изд-во «Индрик», 1997. – 456 с.
454. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: «Прогресс»; Культура, 1995. – 624 с.
455. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999.
456. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Советский писатель, 1977. – 437 с.
457. Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. – М.: Едиториал УРСС, 2004.
458. Урбаньска Д. К проблематике перевода стиха // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы международной конференции. – М.: Языки славянской культуры; Наука, 2001. – С. 354-366.
459. Фатеева Н.А. Семантические преобразования в поэзии и прозе одного автора и в системе поэтического языка. Очерки истории языка русской поэзии XX века. – М.: Наука, 1995.
460. Федотов О.И. Катрены охватной рифмовки в стихотворениях О. Мандельштама 1908-1909 гг. // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы международной конференции. – М.: Языки славянской культуры; Наука, 2001. – С. 285-300.
461. Федотов О.И. «Китайские стихи» Николая Гумилева (версификационная поэтика цикла) // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2002. – Вып. 3. – С. 494-501.
462. Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2 кн. – М.: Флинта; Наука, 2002.
463. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / пер. с нидерл.; общ. ред. и послесл. Г.М. Тавризян. – М.: Прогресс, 1992. – 481 с.
464. Чудакова М.О. Избранные работы: В 2 т. – Т. 1. Литература советского прошлого. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 472 с.
465. Шахнович М. Образ «Девы-воительницы» в русской и французской средневековой ментальности // Смыслы мифа: мифология в истории и

- культуре. – Серия «Мыслители». – Вып. 8. – СПб.: Изд-во «Санкт-Петербургское философское общество», 2001. – С. 246-249.
- 466.Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой. Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М.: НЛО, 2002. – 464 с.
- 467.Шерстова Л.И. Ментальность переходного этноса (Южная Сибирь в XIX- начале XX века) // Сибирь в панораме тысячелетий: Материалы международного симпозиума: В 2 т. – Т. 2. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 1998. – С. 506-515.
- 468.Щукин В.Г. Запад как пространство «романтического побега» (замогильные записки Владимира С. Печерина) // Из истории русской культуры. – Т. V (XIX век). – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 589-610.
- 469.Эткинд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. – СПб.: МЕДУЗА, 1993. – 463 с.
- 470.Эткинд Е.Г. Проза о стихах. – СПб.: Знание, 2001. – 448 с.
- 471.Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. – Л., 1986. – 340 с.
- 472.Эйдлин Л. Китайская классическая поэзия // Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. – М.: Художественная литература, 1977. – 926 с.
- 473.Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. – М.; К.: ЗАО «Совершенство»; «Port-Royal», 1997. – 384 с.
- 474.Ястребов А.Л. Возрастное измерение человека: типология 40-летней антропности (исследование онтологии кризиса самоактуализации) // Религиоведение. – 2003. – № 3. – С. 107-121.
- 475.Ястребов А.Л. Слово: воплощенное бытие. – М.: Интерпракс, 1994. – 240 с.

Список основных трудов авторов монографии по проблемам изучения литературы дальневосточного зарубежья

- 476.Агеносов В.В., Забияко А.А., Эфендиева Г.В. «Что за штука такая Харбин: Европа или Азия?» // Русский Харбин, запечатленный в слове. – Вып. 2. Литературоведческая россика. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т., 2008. – С. 6-28.
- 477.Забияко А.А. Алексей Ачаир. Ритмические доминанты стиха // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т. – 2001. – Вып. 2. – С. 257-261.
- 478.Забияко А.А. Алексей Ачаир: силуэт харбинского поэта // Вестник Амурского государственного университета. – 2001. – № 14. – С. 69-74.
- 479.Забияко А.А. «Монпарнасские интонации» лирики Николая Щеголева // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2002. – Вып. 3. – С. 512-519.

480. Забияко А.А. «Полдень» Николая Щеголева: «поэзия в прозе» и проза поэзии // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2003. – Вып. 5. – С. 329-334.
481. Забияко А.А. Два направления харбинской лирики // Литература русской эмиграции в Китае: Материалы международной научной конференции. – Пекин, 2004. – 246-260.
482. Забияко А.А. Две ветки харбинского дерева (о лирике А. Ачаира и Н. Щеголева) // И.С. Шмелев и духовные традиции славянской культуры: XI Крымские международные Шмелевские чтения: Сборник материалов международной научной конференции. – Алушта, 2004. – С. 178-183.
483. Забияко А.А. Миф харбинского поэта (поэтический портрет Алексея Ачаира) // Сибирский филологический журнал. – 2004. – № 3-4. – С. 65-74.
484. Забияко А.А. «Сквозь тьму юдольных и бездомных лет...» (О первом сборнике В.А. Слободчикова) // Миграционные процессы на Дальнем Востоке (с древнейших времен до начала XX века): Материалы международной научной конференции. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2004. – С. 124-130.
485. Забияко А.А. «Муза с узкими глазами» и русское «самотерзанье» (проблема этнокультурной самоидентификации эмигранта в харбинской литературе) // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Мост через Амур. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2005. – Вып. 7. – С. 298-313.
486. Забияко А.А. Проблема этнокультурного синтеза в литературе русского Харбина // Культурно-экономическое сотрудничество стран Северо-Восточной Азии: Материалы международного симпозиума: В 2 т. – Т. 2. – Хабаровск, 2005. – С. 123-125.
487. Забияко А.А. Тропа судьбы Алексея Ачаира: Научное издание. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2005. – 286 с.
488. Забияко А.А. Жанровые истоки «динамитной лирики» М. Колосовой (на материале сборника «Господи, спаси Россию!») // Русский Харбин, запечатленный в слове. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2006. – Вып. 1. – С. 22-50.
489. Забияко А.А. «Дело о Чураевском питомнике» (новые штрихи к известной истории харбинского поэтического объединения) // Проблемы Дальнего Востока. – 2006. – № 6. – С. 170-186.
490. Забияко А.А. «Самый буйный, самый строптивый, самый одаренный из всей молодой поросли...» (Художественный мир харбинского поэта Николая Щеголева) // Филологические науки. – 2006. – № 3. – С. 56-68.
491. Забияко А.А. Ремифологизация в художественном сознании эмигранта-харбинца // Религиоведение. – 2006. – № 3. – С. 161-179.
492. Забияко А.А., Горлова Л.Н. «Взыскующий поэт» харбинского Монпарнаса (поэтический мир Н. Щеголева) // Русский Харбин, запечатленный в слове. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2006. – Вып. 1. – С. 64-81.

493. Забияко А.А., Лощилина, Ю.М. Автобиографизм как метажанровая основа прозы Арсения Несмелова // Русский Харбин, запечатленный в слове. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2006. – Вып. 1. – С. 81-100.
494. Забияко А.А. «Мы – дети восемнадцатого года...» (Социокультурный облик старших поэтов «харбинской ноты») // Российско-китайское взаимодействие в политике, экономике, культуре и образовании: Опыт, проблемы, перспективы: Материалы международного научно-исследовательского семинара. – Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2007. – С. 255-270.
495. Забияко А.А. Проза харбинского поэта Георгия Гранина // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2007. – № 4. – С. 164-173.
496. Забияко А.А. Лирическое творчество Георгия Гранина // Русский Харбин, запечатленный в слове. – Вып. 2. Литературоведческая россика. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. – С. 125-148.
497. Забияко А.А. Юродство как форма литературного поведения // Религиоведение. – 2008. – № 2. – С. 166-178.
498. Забияко А.А., Эфендиева Г.В. Вертиниада русского Китая (образ А. Вертинского в литературе восточного зарубежья) // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2004. – № 4. – С. 152-162.
499. Забияко А.А., Эфендиева Г.В. Литературный псевдоним в опыте личной мифологии поэта (контекст творческих исканий харбинских лириков) // Проблемы художественного миромоделирования в русской литературе: Сборник научных трудов. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2004. – Вып. 7. – С. 29-54.
500. Забияко А.А., Эфендиева Г.В. Художественные пути этнокультурного самопознания русской эмиграции в Китае // Восток: история, политика, культура: Научные труды Института бизнеса и политики. – М.: ИБП, 2007. – Вып. 4. – С. 117-138.
501. Эфендиева Г.В. «Мой мир – мозаика стихов...» (О поэтическом наследии Рахели Кольберг) // Бюллетень Игуд Иоцей Син. – Телль-Авив – Яффо, 2003. – № 376. – С. 56-59.
502. Эфендиева Г.В. Библейские образы и мотивы в поэзии Ольги Тельтофт // Россия и Китай на дальневосточных рубежах: Сборник материалов международной научной конференции. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2003. – Вып. 5. – С. 334-340.
503. Эфендиева Г.В. Шекспировский текст в лирике Нины Завадской (о версификации двух стихотворений поэтессы) // Вестник Амурского государственного университета. – 2004. – Вып. 24. – С. 91-93.
504. Эфендиева Г.В. Своеобразие патриотических мотивов в лирике А. Паркау // Миграционные процессы на Дальнем Востоке (с древнейших времен до начала XX века): Материалы международной научной конференции. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2004. – С. 378-383.

- 505.Эфендиева Г.В. «Вот и я, улыбаясь людям, прохожу по земным лугам...» (О поэтессе русского Китая Лариссе Андерсен) // Амур: Литературно-художественный альманах. – Благовещенск: Изд-во БГПУ. – 2006. – № 5. – С. 62-68.
- 506.Эфендиева Г.В. О «русскости» харбинских поэтов: личностные ощущения и художественные пристрастия // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Мост через Амур: Сборник материалов международной научной конференции. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2006. – Вып. 7. – С. 313-327.
- 507.Эфендиева Г.В. Поэтическая религиозность русских поэтесс-эмигранток (по страницам харбинской лирики) // Религиоведение. – 2006. – № 4. – С. 109-119.
- 508.Эфендиева Г.В. Рецепция женского творчества в культурном сознании дальневосточной эмиграции // Русский Харбин, запечатленный в слове. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2006. – Вып. 1. – С. 50-64.
- 509.Эфендиева Г.В. Художественное творчество женщин в литературном процессе русского Китая // Русский Харбин, запечатленный в слове. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2006. – Вып. 1. – С. 7-22.
- 510.Эфендиева Г.В. О поэтессе русского Китая Марианне Колосовой // Русское зарубежье – духовный и культурный феномен: Материалы 2-й международной научной конференции. – М.: Московская академия образования Натальи Нестеровой, 2006. – Вып. 2. – С. 197-201.
- 511.Эфендиева Г.В. «Любовь в сердцах была подобна шторму!..»: Поэтическая история отношений М. Колосовой с В. Куйбышевым // Россия–Восток–Запад: Проблемы межкультурной коммуникации: Материалы 3-й международной научной конференции. – Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2007. – Ч. 1. – С. 198-200.
- 512.Эфендиева Г.В. Поэтика псевдонимов Марианны Колосовой // Вопросы методологии современного литературоведения: Материалы всероссийской научно-практической конференции. – Хабаровск: Изд-во ДВГГУ, 2007. – С. 162-167.
- 513.Эфендиева Г.В. Образ русской женщины в творчестве поэтесс русского Китая // Русский Харбин, запечатленный в слове. – Вып. 2. Литературоведческая россика. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. – С. 55-66.
- 514.Эфендиева Г.В. Художественные реминисценции в поэзии русского Харбина 1940-х годов // Русский Харбин, запечатленный в слове. – Вып. 2. Литературоведческая россика. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. – С. 77-84.
- 515.Эфендиева Г.В. Библейский текст в поэзии Ольги Тельтофт // Русский Харбин, запечатленный в слове. – Вып. 2. Литературоведческая россика. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. – С. 149-158.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
-------------------	---

Часть первая КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Глава 1. Русский Харбин: мифогенное пространство и художественное мифотворчество (А.А. Забияко)	18
Глава 2. Социокультурный портрет создателей «харбинской ноты» (А.А. Забияко)	39
Глава 3. «Женская лира» русского Харбина (Г.В. Эфендиева)	52
Глава 4. Поэтика псевдонимов в творчестве русских харбинцев: от житнетворчества к литературным мистификациям (А.А. Забияко, Г.В. Эфендиева)	79
Глава 5. Русский поэт на rendez-vous с инокультурным пространством (А.А. Забияко, Г.В. Эфендиева)	103

Часть вторая «ДЕТИ ВОСЕМНАДЦАТОГО ГОДА»

Глава 1. «Она разбудила харбинскую музу...»: Александра Паркау (Г.В. Эфендиева)	135
Глава 2. «Рождена ведь я все-таки женщиной...»: Марианна Колосова (А.А. Забияко, Г.В. Эфендиева)	145
Глава 3. «Лирическая романтика, к сожалению...»: Алексей Ачаир (А.А. Забияко)	174
Глава 4. «Сердце жаждет поединка...»: Арсений Несмелов (А.А. Забияко)	217
Глава 5. «Перехожий калика» харбинской лирики: Леонид Ещин (А.А. Забияко)	255

Часть третья «ПЛЕЯДА ХАРБИНСКИХ ЮНЦОВ»

Глава 1. «Одиночество злее марксизма...»: Николай Щеголев (А.А. Забияко)	286
Глава 2. «Пусть ничего и не было на свете...»: Георгий Гранин (А.А. Забияко)	305
Глава 3. «Я верю в тишь и дальние кочевья...»: Ларисса Андерсен (Г.В. Эфендиева)	329
Глава 4. «Для тебя пишу стихи, счастливый...»: Ольга Тельтофт (Г.В. Эфендиева)	357
Глава 5. «В одном ряду с советским поколением...»: последняя страница истории харбинской лирики (Г.В. Эфендиева)	376

Послесловие	396
-------------------	-----

Библиография	399
--------------------	-----

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
-------------------	---

Часть первая КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Глава 1. Русский Харбин: мифогенное пространство и художественное мифотворчество (А.А. Забияко)	18
Глава 2. Социокультурный портрет создателей «харбинской ноты» (А.А. Забияко)	39
Глава 3. «Женская лира» русского Харбина (Г.В. Эфендиева)	52
Глава 4. Поэтика псевдонимов в творчестве русских харбинцев: от житнетворчества к литературным мистификациям (А.А. Забияко, Г.В. Эфендиева)	79
Глава 5. Русский поэт на rendez-vous с инокультурным пространством (А.А. Забияко, Г.В. Эфендиева)	103

Часть вторая «ДЕТИ ВОСЕМНАДЦАТОГО ГОДА»

Глава 1. «Она разбудила харбинскую музу...»: Александра Паркау (Г.В. Эфендиева)	135
Глава 2. «Рождена ведь я все-таки женщиной...»: Марианна Колосова (А.А. Забияко, Г.В. Эфендиева)	145
Глава 3. «Лирическая романтика, к сожалению...»: Алексей Ачаир (А.А. Забияко)	174
Глава 4. «Сердце жаждет поединка...»: Арсений Несмелов (А.А. Забияко)	217
Глава 5. «Перехожий калика» харбинской лирики: Леонид Ещин (А.А. Забияко)	255

Часть третья «ПЛЕЯДА ХАРБИНСКИХ ЮНЦОВ»

Глава 1. «Одиночество злее марксизма...»: Николай Щеголев (А.А. Забияко)	286
Глава 2. «Пусть ничего и не было на свете...»: Георгий Гранин (А.А. Забияко)	305
Глава 3. «Я верю в тишь и дальние кочевья...»: Ларисса Андерсен (Г.В. Эфендиева)	329
Глава 4. «Для тебя пишу стихи, счастливый...»: Ольга Тельтофт (Г.В. Эфендиева)	357
Глава 5. «В одном ряду с советским поколением...»: последняя страница истории харбинской лирики (Г.В. Эфендиева)	376
Послесловие	396
Библиография	399

«Четверть века беженской судьбы...» Художественный мир лирики русского Харбина. Монография / А.А. Забияко, Г.В. Эфендиева.

Подписано к печати 15.12.08.

Редактор – *О.К. Мамонтова*. Компьютерная верстка – *Л.М. Пейзель*.

Дизайн – *Ю.М. Гофман*.

Формат 60х84/16. Усл. печ. л. 25,88. Тираж 500. Заказ 155.

Отпечатано в типографии АмГУ.