

Писатель ЛЕОНИД ДОБЫЧИН



ПИСАТЕЛЬ
ЛЕОНИД
ДОБЫЧИН

ВОСПОМИНАНИЯ
СТАТЬИ
ПИСЬМА

Писатель ЛЕОНИД ДОБЫЧИН

Воспоминания

Статьи

Письма

Санкт-Петербург
1996

Леонид Иванович Добычин — талантливый и своеобразный прозаик, в прямом смысле затравленный нетерпимой партийной критикой. В 1936 году он сам ушел из жизни. Через полвека Добычин возвращается к читателю. За последние годы в нашей стране и за рубежом издано девять его книг. Настоящий сборник содержит произведения более чем тридцати авторов — воспоминания, статьи, документы, в том числе из архивов КГБ, неопубликованные письма Добычина.

ISBN 5—7439—0022—1

ББК 84. Р7

Составитель

Владимир Бахтин

© АОЗТ «Журнал „Звезда”», 1996 г.

© В. Бахтин, составление, предисловие, комментарии, 1996 г.

Издание осуществлено благодаря поддержке
швейцарских славистов:

Терез-Мадлен Гальпериной-Ролье

Ильмы Ракузы

Рольфа Фигута

Роберта Ходеля



От составителя

Леонид Иванович Добычин — прямая жертва тоталитарной идеологии. После известной статьи "Сумбур вместо музыки" на проработочном собрании ленинградских писателей он был назван главным формалистом и — уже автоматически — врагом советского народа. Затравленный, лишенный возможности печататься, в конце марта 1936 года он ушел из жизни.

С тех пор на протяжении полувека не было опубликовано ни одного его произведения. Имя Добычина, автора трех талантливых и своеобразных книг, исчезло из истории литературы, со страниц литературоведческих исследований. Новые поколения советских читателей даже не слышали о таком прозаике.

Лишь в конце 80-х годов сразу несколько изданий (среди них — рижский журнал "Родник", российские журналы "Литературное обозрение", "Огонек", некоторые газеты), в нарушение всех традиций, перепечатали уже опубликованные рассказы и даже роман Добычина: настолько ощущались они забытыми. Одна за другой в России вышли три книги, вобравшие в себя все известные к тому времени сочинения Добычина¹. Почти одновременно или чуть раньше о Добычине вспомнила зарубежная русистика. Сборники практически с тем же корпусом текстов были изданы в США, Германии (два) и Франции². Тут же, в предисловиях, во вводных заметках к перепечаткам, в рецензиях на вновь вышедшие старые книги Л. Добычина о его возвращенном творчестве заговорили критики и литературоведы. Поэтому так и получилось, что все написанное о Добычине даже в наши дни, включая воспоминания о нем, вращается вокруг произведений и трех-четырёх рецензий, которые были опубликованы при его жизни.

Парадокс, однако, состоит в том, что благодаря предусмотрительности автора, предчувствовавшего свою судьбу с самого начала, неизданные рукописи его, по объему почти равные изданным, полностью сохранились. Сохранились и письма Добычина, столь необходимые для изучения его биографии и творчества и имеющие безусловную художественную ценность. (Одиннадцать писем 1928—1930 гг. помещены в этой книге.)

Готовясь к худшему, автор постепенно пересылал свои рукописи из Брянска, где он жил до 1934 года, в Ленинград, М. Слонимскому, больше всех помогавшему в устройстве его литературных дел. Одну раннюю рукопись Добычин подарил В. Каверину (другой экземпляр еще раньше он послал на отзыв М. Кузмину). Получал такие подарки и К. Чуковский. В канун самоубийства, явно не желая ни с кем встречаться и разговаривать, Добычин отнес пакет с рукописями основного своего произведения — романа "Город Эн" и ненапечатанной повести "Шуркина родня" молодому литературоведу А. Григорьеву, зная, что тот находится в отъезде. Когда появилась возможность, все эти произведения, укрывшиеся в домашних архивах на целых пятьдесят лет, вышли из подполья. Ныне они опубликованы³. Подготовлено первое полное собрание сочинений и писем Л. Добычина.

Итак, сегодня можно сказать, что все добычинское наследие, включающее рассказы, повесть, роман и большое количество писем, пришло наконец к читателю. Возникли весьма благоприятные условия для исследования жизни и творчества писателя, о котором прежде почти ничего не было известно. Даже год его рождения в "Литературной энциклопедии" указан неверно: 1896 вместо 1894. И эта ошибочная дата фигурирует почти во всех печатаемых здесь статьях. Мы ее не исправляем и не оговариваем каждый раз в комментариях. Но хотим подчеркнуть, что выход нашей книги почти совпал с 100-летием со дня рождения Леонида Ивановича Добычина. Уже полностью была закончена составительская работа, когда подтвердился еще один факт добычинской биографии, выясненный по другим источникам Александрой Петровой: отец Владимир, настоятель Успенской церкви города Лудза (Латвия), разыскал в храмовых книгах запись о крещении младенца Леонида Добычина. Таким образом, уточняем: Добычин родился не в Даугавпилсе, как считалось, а в Лудзе (тогда уездном городе Люцине), примерно, в 40 километрах от Резекне.

В той же записи указана и дата его рождения: 5 июня. Переведа ее на новый стиль (плюс 12 дней для XIX века), получаем 17 июня. Между тем, сам Добычин отмечал свой день рождения 18 июня (см. нашу статью "Судьба писателя Л. Добычина") — неточность, обыкновенная в подобных пересчетах (при переводе на новый стиль дат XX века следует прибавлять 13 дней).

Все опубликованные ранее произведения Добычина написаны в 1923—1930 годах (исключая роман "Город Эн", также начатый в 20-е годы, но законченный к середине 30-х годов). Большой рассказ "Дикие", повесть "Шуркина родня", с которыми мы познакомились в последнее время (это 1934—1935 годы), позволяют опровергнуть мнение о том, что Добычин создал свою художественную систему раз и навсегда и что эта система не развивалась, не эволюционировала.

В изучении и осмыслении наследия Л. Добычина немалая заслуга принадлежит Даугавпилсскому педагогическому институту, ныне университету. Здесь прошли три содержательные конференции, посвященные земляку-писателю (не забудем только о нашем уточнении!). Итоги Первых Добычинских чтений подвел сборник одноименного названия (1991). Второй сборник вышел в 1994 году.

Однако мизерный тираж этого издания (200 экземпляров на ротапринте) заведомо делает его недоступным. По этой причине составитель, стремясь создать базу для дальнейшего углубленного изучения наследия Л. Добычина, включил в настоящую книгу доклады и сообщения, сделанные на двух Добычинских чтениях (напомним: второй сборник вышел только что). Помещены здесь и воспоминания, и архивные документы, и исследования; многое печатается впервые или, изданное за рубежом, впервые печатается в нашей стране. Сборник, явившийся итогом работы авторов из России, Латвии, Эстонии, Австрии, Израиля, имеет международный характер и объективно отражает широкий, поистине международный интерес к мастерству и философии одного из самых загадочных русских писателей (20-30-х годов).

Публикуемые материалы вносят много нового в наши знания о Добычине, разными методами и на разных уровнях, приходя к схожим выводам, выясняют смысл и значение его творчества, очерчивают его место в литературном процессе, прослеживают связи с исканиями других больших наших писателей.

Восстанавливается еще одно звено в неразрывной цепи русской и европейской художественной традиции. Даже рассмотрение темы "Добычин и кино", кажущейся поначалу несколько экстравагантной, на самом деле особенно ярко и убедительно показало единство и органичность искусства.

Творчество Добычина, по достоинству оцененное крупнейшими литераторами еще при его жизни (Ю. Тынянов, К. Федин, М. Слонимский, Ив. Катаев, К. Чуковский, К. Зелинский, В. Каверин, Е. Шварц и др.), ныне занимает свое законное место в одном ряду с самыми высокими достижениями отечественной прозы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Добычин Л. Встречи с Лиз: Рассказы. Б. м.: Постскриптум, [1987]; Добычин Л. Город Эн [Роман]; Рассказы. М.: Худож. лит., 1989; Андреев В., Баршев Н., Добычин Л. Расколдованный круг. Л.: Сов. писатель, 1990.

² Добычин Л. Избранная проза в 2-х томах /Предисловие проф. И. Сермана. Составитель Гр. Поляк. Т. 1. Город Эн; Т. 2. Встречи с Лиз. Нью-Йорк: Серебряный век, 1984; Dobychin L. Die Stadt N.: Roman /Übersetzung von Gabriele Leupold. Frankfurt/M, 1989; Dobytschin L. Teetinken: Erzählungen/ Aus dem Russischen von Alfred Frank. Leipzig: Reclam-Verlag, 1992; Dobytschine L. La Ville de N. Paris, 1993.

Недавно стало известно о двух голландских изданиях:

Leonid Dobytsjin. De Stad N/Vertaling Helen Saelman, nawoord Vladimir Koulechov. Amsterdam: Wereldbibiotheek, 1991; Leonid Dobytsjin. Ontmoetingen met Liz/Vertaling Helen Saelman, Arie van der Ent Jan Timmers. Amsterdam: Wereldbibiotheek, 1993.

³ В. Каверин ("Литературное обозрение", 1988, № 3), В. Бахтин ("Звезда", 1989, № 9), А. Лапченко (Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб, 1993).

I

Марина Чуковская

ОДИНОЧЕСТВО

В 1924 году в журнале "Русский современник" был напечатан рассказ "Встречи с Лиз". Среди хлынувшего в 20-х годах потока прозы, зачастую вычурной, речистой, пестревшей многозначительными троеточиями, рассказ этот обратил на себя внимание. С большим вкусом и тактом тонкого художника автор сумел найти лаконичный и точный язык, естественно сливавшийся с содержанием. Необычен был и несколько конспективный стиль рассказа. Имя автора никому ничего не говорило: Л. Добычина из Брянска не знал никто.

Вскоре мы познакомились с ним у К. И. Чуковского. К нему как одному из редакторов "Русского современника" Добычин пришел, приехав в Ленинград.

Корней Иванович хвалил рассказ. Добычин молча слушал, довольный, поблескивая стеклышками пенсне.

Ничего примечательного в его внешности не было. Невысокий, довольно плотный, опрятно одетый, с гладко, до глянца выбритой головой, этот тридцатилетний человек походил на рядового совслужащего той поры и уж никак — на автора острого рассказа. Светлые глаза, прикрытые старомодным пенсне без оправы, глухой голос, смех, похожий не то на клекот, не то на рыдание, — все было обыкновенным. И только горькие, обидчивые складки опущенного рта да манера неожиданно с хрустом трещать пальцами выдавали трагичность его характера.

Вскоре он опять уехал в Брянск, где служил в каком-то учреждении — по образованию он был экономистом и окончил Ленинградский политехнический институт.

Он уехал, и, к нашему изумлению, из Брянска посыпались письма. В коротких письмах он писал обо всем — и ничего о себе, о своей трудной, как угадывалось, жизни. То он обстоятельно писал, какая в Брянске погода. То описывал разговор с кем-нибудь,

то своих сослуживцев. Казалось, весь день он вынужден молчать, разговаривать ему не с кем. А вечером берет длинные узкие полосы бумаги, бог весть откуда добытые им в те трудные, нищие годы, и быстро заполняет их своим четким, разборчивым почерком, делясь впечатлениями дня. То посылал рассказ, написанный от руки на узком листочке, — помню, как из конверта вывалилась "Конопатчи-кова".

Году в 30-31-м он снова появился в Ленинграде, пришел к нам, мы как-то сразу легко разговорились с ним, подружились, и он стал часто бывать у нас. Добычин никогда ничего не рассказывал ни о себе, ни о своей семье. Случайно мы узнали, что мать его была известной в Двинске акушеркой, практиковавшей в "хороших домах". Леонид Иванович легко болтал о пустяках, легко молчал, и с ним было просто и непринужденно. С молодым эгоизмом мы втягивали его в свои интересы. Он охотно входил в нашу жизнь, в наш быт.

К этому времени вышли два сборника его рассказов — "Встречи с Лиз" и "Портрет".

Возможно, крошечные рассказы эти покажутся поначалу однообразными. Ведь даже фон, на котором происходит действие, один и тот же почти во всех рассказах. Городская площадь, скверик с памятником в центре, домишки со ставнями на окнах, сарай... Безрадостен и пейзаж — речка, за речкой пригорок с огородами, черные сучья деревьев. Луна, уныло освещающая эту убогую жизнь. Или пыльная палящая жара.

Но с первой же странички короткие точные фразы, словно свистящий бич, без всякой пощады градом сыплются на человеческую пошлость и глупость. И во всех почти рассказах — смерть или похороны. Автор как бы хочет показать, что дураки, населяющие его рассказы, одинаково тупо и безразлично относятся ко всему, и даже смерть для них источник такого же мелкого развлечения, как и все другие явления жизни. Прочтешь — и ужаснешься беспросветной пошлости и глупости.

А может, автор попросту сухой человеконенавистник? Но разве "человеконенавистнику" написать такой по-чеховски лиричный рассказ, как "Отец"? Тонко подмечены в нем чувства отца, задумавшего жениться и ввести в семью мачеху своим сыновьям. Сумел бы "человеконенавистник" в рассказе "Матрос" так ласково, любовно изобразить мальчика? Сумел бы без единой фальшивой нотки описать день, полный событиями для Лешки, показать его ребяческое восхищение матросом?

Какое там "человеконенавистничество"! Ненависть — к пошлости, ненависть — к глупости, но не к людям!

В Ленинграде многие прочли "Встречи с Лиз" и "Портрет" — и многим книжечки понравились. Тиражи в те времена были крошечными. Скромный успех ободрил автора, и из скупых его высказы-

ваний о себе мы поняли, что он хотел бы бросить службу в Брянске, переехать в Ленинград и стать профессиональным литератором. Он решил и переехал. О нем мы знали, что он снимает комнату, живет неустроенно, а добиться собственной жилплощади в Ленинграде ему никак не удастся.

И все кончилось тем, что ему снова пришлось вернуться в Брянск и снова поступить на ненавистную службу.

И опять полетели письма из Брянска. Часто вспоминал Леонид Иванович жизнь в Ленинграде. "А помните, как вы однажды дали мне много халвы?" — неожиданно заканчивал он одно письмо. В другом писал, как его вызвал к себе Начальник (начальник он писал всегда с заглавной буквы). "Скажите, — а не вы ли тот Добычин, который книжки пишет?" — "Я". "Гм! — сказал Начальник. — Это не фунт изюму!..".

Он упорно искал возможности вернуться в Ленинград, хлопоча о комнате, с трудом добиваясь увольнения с опостылевшей ему службы.

Вернулся он в Ленинград не то в конце 34-го, не то в начале 35-го года. Через Союз писателей он получил комнату на Мойке, в большой коммунальной квартире. И, казалось, наконец-то прочно обосновался в Ленинграде.

Он продолжал бывать у нас почти ежедневно. Мы так привыкли к его посещениям, что в тот день, когда его случайно не было, даже дети спрашивали с удивлением: "А где же Леонид Иванович?" А маленький сынишка встречал его приход ликующим воплем: "Лидиванчик пришел!"

Нам-то и в голову не приходило, с какой силой льнул Леонид Иванович к детям. Но льнул неумело, неуклюже.

Помню, он как-то говорил своим глуховатым голосом:

— Я расскажу вам сказку...

Конечно, дети жадно приготовились слушать.

Он начал, улыбаясь:

— Жила одна лисичка. Вот однажды она пошла... Она шла, шла, шла... Шла, шла, шла, шла, шла, шла...

Понемногу кончики его рта стали опускаться. Сказку он, конечно, не досказал. Так никто и не узнал, куда шла лисичка. Дети разбежались, не дослушав.

Леонид Иванович смущенно умолк, порыдал своим клеткотом-смехом, заломал руки, схватил свою кепочку, простился и ушел.

Было больно и неловко за него.

— Тата, дайте ваш альбом, я вам напишу стишок, — как-то сказал он дочери.

Никакого "альбома" у той не было, и он написал ей в тетрадку:

"Жил на свете мальчик с мамой,
С интересной, полной дамой.

— Мама, купим красный галстук!
— Ах, отстань, болван, пожалста!"

Ехидно и добродушно рассказывал он про писателя Гора, с которым тоже подружился:

— У Гора тесно, мешают дети. И вот он садится за стол, берет палку в левую руку и, не глядя, машет ею за спиной, отгоняя детей, а правой пишет.

— Я поднимаюсь к Кавериним по лестнице. Вдруг сзади кто-то пыхтит. Смотрю — это дочка их идет из школы. "Наташа, отчего вы пыхтите?" — "У меня бот расстегнулся..." А у самой щеки красные-красные. Толстушка.

И надувал щеки, показывая, какие щеки у Наташи, благодушно смеясь.

Он подружился с Кавериними, Слонимскими, Шварцами, с Гором, с Рахмановым. С женой Слонимского ходил в Эрмитаж, на выставки, с Екатериной Ивановной Шварц — по коммиссионным магазинам в поисках старинного фарфора, охотно ходил со мной в кино, за покупками.

Каверина он любил и ласково-насмешливо говорил о нем:

— Веничка все еще пылкий гимназист в курточке, из которой вырос. Рукава коротки, красные руки торчат.

Помню, я раз сыграла ему сонатину Равеля. Задумчиво он слушал.

— Будто кто-то стоит у окна, и идет дождь, — сказал он тихо, когда я кончила. И вдруг стал ломать с хрустом руки — верный признак душевного волнения у него.

Что, что вспомнилось ему?

Он любил Диженса, "Пиквикский клуб" особенно. Часто мы наперебой вспоминали смешные сцены из книги, и он смеялся своим рыдающим клекотом-смехом, который всегда неожиданно обрывал — как обрубал.

Неправильности речи, даже разговорной, болезненно коробили его. Помню, как, возмущенно пофыркивая, он говорил, что не все чувствуют разницу между "одел" и "надел". "Одеть можно кого-то, но на себя нужно надеть. Слова необходимо употреблять очень точно".

К Зощенко, который тогда был весьма знаменит и с которым у него, казалось, было много общего, он относился ревниво. Как-то пришел и сказал, что О. Форш приглашала его к себе на вечер, где Зощенко будет читать свою новую вещь. "Вам особенно будет интересно", — подчеркнула она многозначительно.

— А я не пойду... Зачем?..

Пожал плечами, захрустел пальцами, и углы рта обидчиво опустились. Казалось, вот-вот заплачет.

Среди жильцов квартиры, в которой поселился Добычин, был молодой человек, некто А. П. Дроздов, рабочий из бывших беспри-

зорников. По словам Стенича, долго жившего в этой квартире, решительно ничем не примечательный. Это был здоровый и туповатый малый.

Постепенно в разговорах Леонида Ивановича все чаще и чаще стал упоминаться Шурка. "Шурка сказал", "Шурка сделал", "Мы с Шуркой"... Все чаще и чаще стал он рассказывать об их совместных прогулках, разговорах, с плохо прикрытой ревностью о Шуркиных любовных похождениях. Судя по рассказам Леонида Ивановича, ничего интересного для нас в Шурке не было. Но мы радовались пылкой привязанности одинокого Добычина, скрасившей ему жизнь. Сквозь привычную насмешливость в словах печально и трудно живущего Леонида Ивановича явно звучало восхищение и любованье Шуркой, этим уверенно занимающим свое место в жизни молодым человеком.

И когда вышел "Город Эн" — книга, на которую много надежд возлагал Добычин, книга очень откровенная и автобиографичная, — мы с удивлением увидели на первой страничке посвящение А. П. Дроздову.

Пожалуй, Шурка, польщенный посвящением, все же прочитал "Город Эн".

Только понял ли он, что хотел выразить Добычин в этой книге? Заметил ли он среди, казалось бы, монотонного описания пошлости вкрапленные в текст фразы? Словно прорвавшиеся нечаянно, они ясно объясняли, как складывался этот глубоко несчастный и трагический человек.

"...Как Демон из книги "М. Лермонтов", я был один. Горько было мне это...

...Я думал когда-то, что мы, если выиграем (деньги), то уедем жить в город Эн, где нас будут любить...

...Взволнованный, как всегда перед новым знакомством, я ждал своей встречи с Гвоздевым. — Не он ли, — говорил я себе, — этот Мышкин, которого я все время ищу?

...Разочарованный, ожесточенный, оттолкнутый, я уже не соблазнялся примером Манилова и Чичикова. Я теперь издевался над дружбой..."

А ведь тянуло Добычина не только к хихиканию и издевкам.

"...С Андреем приятно, но в нем как-то нет ничего поэтического.

...Он принес мне в училище "Степь" (Чехова), и я тут же раскрыл ее. Я удивлен был. Когда я читал ее, то мне казалось, что я сам написал".

Он тянется к мальчику Ершову, он страстно хочет подружиться с ним. Но нет у него этого умения сходитья с людьми, присущего почти каждому человеку. Оно представляется ему редчайшим, драгоценнейшим даром. И все, что он делает, чтобы завоевать дружбу и доверие Ершова, — все не то. И Ершов отталкивает его.

И снова мальчик один.

Он отчаянно тоскует, вспоминая Ершова.

"...У глаз я почувствовал слезы...

...Мечтательный, он пошевеливал веками и улыбался приятно: он счастлив был в дружбе", — с завистью пишет он об учителе.

Легко ли признаться, что — "...мне никто не писал...".

Понял ли Шурка многозначительные слова, которыми кончалась история "Города Эн"?

"...Я надел очки, и тут оказалось, что все, что я видел до сих пор, я видел неправильно..."

Каким же теперь, надев очки, увидит он мир, его окружающий? Ответа нет.

Вряд ли все это понял, заметил и пережил вместе с Добычиным Шурка.

Леонид Иванович был уверен, что появление "Города Эн" будет крупным литературным событием. Волнуясь, ждал рецензий, статей. Но их не было. Книга понравилась узкому кругу читателей, что всегда происходило с сочинениями Добычина.

Снова он подавил в себе обиду. Снова еще раз убедился, что у него нет таланта легко покорять людские сердца.

И начал писать новую вещь. На этот раз он задумал большую повесть о глухой деревне, о мужиках.

Помню, как он читал нам куски из своей новой повести. Безжально, холодно и бесстрастно, в горьковской тональности, описывал он тупую и дикую деревенскую жизнь.

Очки, которые он надел, оказались отнюдь не розовыми.

Повесть эту до конца он дописать не успел.

В январе 1936 года в "Правде" появилась известная статья "Сумбур вместо музыки". И началось выискивание формалистов во всех областях искусства и несправедливая, жестокая расправа с беззащитными людьми.

Ленинградское отделение Союза писателей с лихорадочной поспешностью откликнулось очередным "мероприятием" на эту статью.

Помню переполненный зал Дома Маяковского. Все растеряны, напуганы. Кого будут казнить? Кто окажется искупительной жертвой? Вполголоса, оглядываясь, произносят имена Эйхенбаума, Шкловского, Тынянова — почтенных, признанных "формалистов". Не подсказать бы их имен очередному палачу, которых — увы! — немало объявляется.

Пришел на собрание и Добычин. Так же, как и все, недоумевающе пожимая плечами, поболтал со знакомыми и скромно занял место среди публики.

И никогда никому не могло прийти в голову то, что произошло вслед за этим.

Не помню, кто выступил первым. После двух-трех общих фраз оратор сразу назвал имя намеченной жертвы.

Это был Л. И. Добычин. Его книги "Портрет", "Город Эн"...

И страшные, заранее подготовленные обвинения обрушились на несчастного автора, выступавшие обвиняли Добычина во всех непростительных грехах того времени.

Один за другим все выступавшие продолжали громить этого чуждого им, непонятого человека. Что же, при желании можно разгромить кого угодно...

Мертвая тишина воцарилась в переполненном зале, изредка прерываемая испуганным шепотом: кто это Добычин? Он здесь? Где? Большая часть публики не знала его в лицо.

Перепуганные, смятенные, все слушали чудовищные обвинения, не решаясь выступить в защиту Добычина. Зловещие предчувствия уже носились в воздухе...

Бледный, дрожа как в ознобе, сидел Леонид Иванович среди незнакомых ему людей, украдкой бросавших испуганные взгляды на несчастную жертву. Уголки его рта скорбно свисали вниз, он трещал пальцами рук, сжатых между колен.

Последним выступил один из писателей, обретших славу до революции, но недавно во всеуслышанье признавший Советскую власть и вернувшийся из эмиграции. Он уселся на эстраде и равнодушно, снисходительно начал судить Добычина. Судил с сознанием своей значительности, своего таланта, не пытаясь скрыть чувства превосходства перед мелкотой, послушно, вытянув шею, сидящей под ним на стульях. Помню, он говорил: "Все начинается с того, что Федин, сидя под зеленым абажуром у своего письменного стола..."

Ему почему-то понравился образ Фебина, сидящего у стола под зеленым абажуром, и он снова повторил: "И вот, сидя под зеленым абажуром, Федин услышал о некоем Добычине..."

И вескими, падавшими, как обвинительный приговор, словами метр легко уничтожил и растоптал Добычина. Потом любезно предложил ему выступить, встал и ушел. И, вероятно, тотчас же забыл о нем...

Да и читал ли он Добычина?

Один Михаил Слонимский не выдержал. Возмущенно пытался он объяснить, доказать, что обвинения подобного рода не относятся к Добычину. Что никакого формализма в сочинениях его нет, что пишет Добычин просто, понятно, отчетливо выражая свои мысли и рисуя образы. Но защита Слонимского потонула под лавиной обвинений...

В зале было так напряженно и жутко тихо, что никто не шелкнулся.

Леонид Иванович встал, протиснулся вдоль тесного ряда стульев, добрался до прохода и, не поднимаясь на эстраду, повернулся

лицом к публике. Глухим, дрожащим и прерывающимся голосом он сказал, что не понимает, чем он заслужил такие обвинения, что никогда ни о каком формализме у него и мыслей не было, что писал он всегда только так, как умел. Больше он говорить не мог, судорожно заломил руки и, опустив голову, стремительно вышел из зала.

Ни один человек не встал и не побежал за ним.

Растерянные, подавленные, угрызаясь своим малодушием, ушли мы с собрания. Был ясный, холодный апрельский вечер. Уже смутно предчувствовалось приближение белых ночей. Мы с Николаем Корнеевичем не сразу пошли домой. Вздурораженные, мы долго ходили по пустынным улицам, толкуя о происшедшем. Неправедливость обвинения казалась нам вопиющей.

Дома в кроватках мирно спали дети.

И вдруг я остро почувствовала невыразимое одиночество Леонида Ивановича.

— Знаешь что? Я позвоню ему! — воскликнула я.

— Но ведь уже час ночи! Поздно! — сказал Николай Корнеевич.

Но я все же позвонила. Леонид Иванович сразу подошел к телефону. Похоже, что он еще не ложился.

— Леонид Иванович! Милый! Не горюйте! Все, как всегда, обрывается! Будьте бодры и завтра, как обычно, приходите! Придете? Да?

— Спасибо. Непременно приду. Я в полном порядке! Спокойной ночи!

И знакомый клекот-смех раздался в трубке.

Но он не пришел.

Не пришел ни завтра, ни послезавтра.

Но ведь это могло быть случайностью?

Позвонили — дома его не оказалось. Бог мой! Да разве он обязан сидеть все время дома? Мало ли куда он вышел!

Ни у кого из друзей он за эти дни не появлялся.

Словно предчувствуя недоброе, мы отчаянно беспокоились.

А через два дня, вытаскивая утром почту из ящика, я вытащила конверт, надписанный знакомым почерком.

"Дорогой Николай Корнеевич, — писал Добычин. — В "Красной нови" должна быть напечатана моя вещь. Я послал туда распоряжение, чтобы гонорар был выслан Вам. Пожалуйста, израсходуйте его следующим образом.

(И шел перечень его мелких долгов.)

А меня не ищите — я отправляюсь в далекие края.

Ваш Л. Добычин".

Мы бросились звонить его друзьям. Никто о нем ничего не знал...

Сообщили в Союз писателей. Там "приняли к сведению", пообещали "навести справки".

А вскоре пришло письмо от его матери из Брянска.

"Слыша о Вашем дружеском отношении к моему несчастному сыну, умоляю сообщить, что Вы знаете о нем, — писала она. — Я получила от него посылку, в которой были кое-какие вещи и военный билет..."

Все розыски — да кто производил их в то неясное, тревожное время! — оказались безрезультатными.

Вот и вся горестная история несчастного Добычина. Он сгинул безвозвратно и навсегда...

А его книги? С тех пор они ни разу не переиздавались. Редкие сохранившиеся экземпляры — раритеты. И еще сохранилась в нашем альбоме маленькая фотография Леонида Ивановича. Кепочка, печальные невыразительные глаза, прикрытые стеклышками пенсне, трагически опущенные уголки рта...

Апрель 1965 г. — ноябрь 1974 г.

Вениамин Каверин

ДОБЫЧИН

В середине двадцатых годов в ленинградском литературном кругу Добычин был заметной фигурой. О нем много спорили. Принадлежность к направлению была в те годы невидимым центром множества важных и второстепенных факторов, из которых складывалась литературная жизнь. Добычин был далек от этого центра. Он напечатал три маленькие книги: "Встречи с Лиз", "Портрет" и "Город Эн" (две первые в значительной мере повторяют друг друга). Крошечные, по две-три страницы, рассказы написаны почти без придаточных предложений и представляют собой как бы бесстрастный перечень незначительных происшествий. Однако они читаются с напряжением, и это не напряжение скуки. Это — поиски тех внутренних, подчас еле заметных психологических сдвигов, ради которых автор взялся за перо. Иногда это — обманутая надежда ("Дориан Грэй"), иногда ненависть к мещанскому равнодушию ("Встречи с Лиз"). Но чаще всего — просто промелькнувшее и исчезнувшее душевное движение: привязанность, сочувствие, доброта.

Добычин писал о том, что в обыденной жизни проходит незамеченным, о мимолетном, необязательном, встречающемся на каждом шагу. Его крошечные рассказы представляют собой образец бережливости по отношению к каждому слову. Пересказать их невозможно. В моем архиве сохранилась коротенькая пародия, написанная Юрием Тыняновым.

"Мерзавец поклонился. В руках у него был сверток с конфетами Би-Ба-Бо. Все кругом радостно закричали:

-- А, мерзавец, мерзавец!

Папа вынул запонки из манжет. Одна запонка изображала Золя, другая Дрейфуса. У Дрейфуса были усы. Папа сказал задумчиво:

— Исправник, наверное, умер.

Он съел конфету Би-Ба-Бо. Мадам Лунд сказала:

— Рыба у бр. Клуге — того-с".

Пародия эта характерна и для Тынянова, и для Добычина. Для первого — потому что выразительно передает его манеру отзываться на новое явление в литературе эпиграммой, карикатурой, шуткой. А для второго — потому что определяет черты очередной новинки: стиль Добычина и в начале тридцатых годов был предметом оживленных споров.

Принцип "отсутствия автора" доведен в произведениях Добычина до предела. Это тот антипсихологизм, который как бы превращает писателя в простого регистратора фактов. Жизнь начинает говорить за себя — автор превращается в человека-невидимку.

Обыкновенность и даже ничтожность его героев — это не "отстранение", не "смещение", не "принцип рапорта" и не "поиски фавулы", а выражение человечности, ответственности всех за всех, идущее, может быть, от гоголевской "Шинели". И не "отсутствие автора", да еще доведенное до предела, характерно для Добычина. Автор — негодующий, иронизирующий, страдающий от пошлости одних, от бессознательной жестокости других — отчетливо виден на каждой странице. В своем страстном отрицании мещанства Л. Добычин был близок к М. Зощенко, несмотря на то, что оба писателя пришли бы в ужас от подобного сопоставления. Зощенко — разговорность, развязность, влечение к целому, интонационная свобода. Добычин — сдержанность, подчеркнутый лаконизм, мозаичность, недоговоренность. Но герои Добычина могли бы расположиться в произведениях Зощенко, как в собственном доме.

Добычин написал книгу, в которой, не отказываясь от лаконичности, он рассказал о себе, — и это лучшая его книга.

В ней беспощадно, с горькой откровенностью, показана жизнь мальчика, потом юноши в провинциальном городке ("Город Эн").

Любую из исчезнувших ныне вещей можно найти в "Городе Эн". Но повесть написана не о них. Они просто существуют, как существует и самый город с его повторяющейся, машинальной жизнью, скользящей перед глазами взрослых и ежеминутно останавливающейся перед глазами ребенка.

Кстати о глазах. Через всю книгу проходит неосознанная, необъяснимая неполнота зрения маленького героя. Никто не догадывается, что он — близорук, ни он сам, ни его близкие, ни товарищи по гимназии. Мир сдвинут, слегка стерт, растушеван. Но вот однажды его взгляд нечаянно попадает в стеклышко чужого пенсне, и в тот же день, после посещения глазного врача, к нему возвращается нормальное зрение. Но становится ли богаче его душевный мир, который больше не нуждается в дополнительной, увлекательной работе воображения?

Повесть написана не об исчезнувших предметах, а об исчезнувших отношениях.

Я хорошо знал Леонида Добычина, мы переписывались, и у меня сохранились его короткие, парадоксальные письма. Однажды он прислал мне три свои переписанные от руки миниатюры — это был подарок. "Город Эн" он прислал мне с приклеенной на фронтисписе студенческой фотографией. Он был человеком легко ранимым, опасавшийся любых оценок и считавший их — не без оснований — бесполезными, потому что все равно иначе писать не умел и не мог. Инженер-технолог по образованию, он работал в Брянске, но, занявшись литературой, часто и подолгу жил в Ленинграде. Он был молчалив, прямодушен. Благородство его было режущее, непримиримое, саркастическое, неудобное. Он "не вписывался" психологически в литературный круг Ленинграда и был дружен, кажется, с одним только Н. К. Чуковским. Душевное богатство его было прочно, болезненно, навечно спрятано под семью печатями иронии, иногда прорывавшейся необычайно метким прозвищем, шуткой, карикатурой. Впрочем, он никого обижать не хотел. Он был зло, безнадежно, безысходно добр.

Почему в литературе тех лет его место — пусть небольшое — считалось особенным, отдельным? Потому, что у него не было ни соседей, ни учителей, ни учеников. Он никого не напоминал. Он был сам по себе. Он существовал в литературе — да и не только в литературе, — ничего не требуя, ни на что не рассчитывая, не оглядываясь по сторонам и не боясь оступиться.

В 1936 году Л. Добычин покончил с собой, оставив строго деловую записку Н. К. Чуковскому, в которой не упоминалось о его трагическом решении.

История его безвременной кончины, его гибель не должны быть забыты. Он покончил самоубийством, но на деле был беспощадно убит.

Это было время разгоравшегося пламени сталинских репрессий, задержавших на долгие годы развитие советской культуры. Весной 1936 года в "Правде" появилась знаменитая статья "Сумбур вместо музыки". Главным врагом советского искусства был вновь объявлен формализм.

Грубый, наотмашь, удар в музыку вызвал естественные опасения, что в литературе он отзовется на бывших формалистах, заслонившихся прозой, редактированием, работой в кино. Ничуть не бывало! По-видимому, секретариат Ленинградского отделения Союза писателей решил отделаться подешевле: "мальчиком для битья" был избран Добычин. В самом деле — он был удобной фигурой: печатался в "Русском современнике" (журнале, в котором сосредоточились все лучшие представители нашей литературы и именно поэтому запрещенном еще в конце двадцатых годов), живет наездами, связан с невлиятельными Н. Чуковским, Г. Гором, Е. Шварцем, Л. Рахмановым. Пишет какие-то подозрительные злобно-иронические рассказы.

Было созвано общее собрание Ленинградского отделения Союза писателей, которое должно было звучать как верноподданнический отклик на то, что происходило в столице. На этом собрании Добычина обвинили в политической близорукости, оскорбительном отношении к советской действительности.

Единственная фраза, которой он ответил на эти бездоказательные нападки, была:

— К сожалению, я с тем, что здесь было сказано, не могу согласиться.

Мне кажется, что Добычин покончил с собой с целью самоутверждения. Он был высокого мнения о себе. "Город Эн" он считал произведением европейского значения и однажды в разговоре со мной даже признался в этом, что было совсем на него не похоже.

Его самоубийство похоже на японское "харакири", когда униженный вспарывает себе живот мечом, если нет другой возможности сохранить свою честь. Он убил себя, чтобы доказать, что презирает виновников своего позора: "Ах, вы так? Вот же вам!.." Если бы он не был так скрупулезен в своем нравственном мире, если бы он хотя бы позволил себе "унизиться" до вполне откровенного разговора с друзьями, ему, может быть, удалось бы не преувеличивать до такой степени размеры случившегося с ним несчастья. И он не мог себе представить, как скоро будет забыт этот шаг.

Алексей Толстой

РЕЧЬ НА ОБЩЕМ СОБРАНИИ
ЛЕНИНГРАДСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ
5 АПРЕЛЯ 1936 ГОДА

Публикация В. С. Бахтина

Океан разгневался, суденышко трещит, гибель грозит всем и, чтобы умиловить Нептуна, — бросают за борт в пучину жертву, ну, разумеется, того, кто поплосе из команды: юнгу какого-нибудь...

Такое у меня впечатление от нашей дискуссии. Жили мирно,плыли тихо. И — на тебе! Нептун ударил трезубцем. И пошла суматоха: искать жертву. Таким "юнгой-за борт" был у нас, например, писатель Добычин. Случай с ним характерен не для Добычина, а для литературной среды, в которой мог возникнуть случай с Добычиным, — начиная от написания им скучной книжки до его демонстративного бегства от литературных товарищей.

Я бы начал с вопроса: представляют ли писатели отчетливо, кто такой этот Нептун, время от времени, по причине скверного характера, потрясающий уютный кораблик литературы?

Анонимный ли это сановник, органически не переносящий состояния покоя и баламутящий воду, очередная ли это кампания в ЦО "Правде"? Или — натиск группы каких-то левых писателей? Почему вдруг выкинули словцо — формализм — и начали им крестить почетнейшую¹ публику?

Мне представляется — ни то, ни другое, ни третье. Нептун — это советский читатель 1935-36 года. А статьи в "Правде" всего лишь рупор, в который собираются миллионы голосов читателей, раскиданных по необъятному нашему отечеству.

Не надо забывать, что мы сидим в Ленинграде в тишине кабинетов, озаренных зеленым абажуром писательской лампы. Мы при-

выкаем к уединению, мы осваиваемся с этой тишиной, мы даже изыскиваем методы работы и темы — такие, чтобы тишина эта не была нарушена. Мы становимся ленивы и нелюбопытны.

А "Правда" стоит на перекрестке самого того, что ни на есть людного перекрестка жизни. Статьи "Правды" нас информируют, предостерегают, указывают на широкую дорогу к миллионам наших читателей. Зачем же воспринимать их, как удар в днище нашего суденышка. Неужели еще живы в памяти присноблаженные времена РАППа, разгребавшего советскую литературу вилами-троячтками.

Статьи "Правды" информируют, предостерегают и указывают лишь на то, что искусство должно быть потребностью широких масс. Этого требуют сами массы читателей. Что они требуют? Большого искусства — интересных, значительных, правдивых, честных книг. Только и всего.

Читатель у нас молодой, читатели все целиком — участники строительства нового социального строя, читатели быстро, даже стремительно, продвигаются по крутой лестнице культурного роста, причем замечательно, что многие и многие начинают подъем по этой лестнице от самого ее основания. Читатели полны оптимизма и не призрачных или мечтательных надежд на будущее изобилие, физическое и духовное, а самых конкретных, шаг за шагом осуществляемых ожиданий.

Читатели наши в процессе творения своей социальной жизни создают новые человеческие типы и предпосылки новой морали. Это очень бодро и весело настроенное общество, разумеется, желает и требует согласного ему искусства, то есть такого же ясного, реального, полнокровного, значительного и, я бы сказал, сверхзанимательного. На протяжении известной нам истории человечества не было столь увлекательной для изображения эпохи, чем наша, и вряд ли будет.

Все эти требования оформляются одним понятием — реализм в искусстве.

Реализм — это обобщение частных, несущих в себе характерные черты, случаев. Реализм отбрасывает случайность и интегрирует характерные величины. Реализм берет текущую ткань жизни и создает из нее постоянное явление, в котором все свойства текущего, то есть жизни (в то время как натурализм лишь безучастно зарисовывает текущее).

Реализм — это социальная тема и обобщенные социальные типы. Реализм не бродит вокруг да около эпохи, реализм не наряжает в советские кожаные куртки героев старинных повестей, реализм штурмует живую жизнь в лоб. И тут уже, конечно, в меру таланту, каждому нужно брать то, что обхватишь и унесешь. Но обхватить-то нужно живое, а не ловить руками бесплотные тени. Это занятие формалистов.

Однако вернемся к случаю с Добычиным. Слушатели собрались на дискуссию. Некоторые из писателей пришли с затаенным желанием, чтобы поскорее уже миновала проработка и хорошо бы отделиться только парочкой перьев из хвоста, некоторые из критиков пришли после дурно проведенной ночи — когда им снилось, что вотбрякнул неудачное словцо и пошла писать губерния, вгрызлись в горло, и — нет человека, или, еще хуже, кто-то там сделал оргвывод по поводу неудачного словечка. Некоторые из слушателей пришли поглядеть — кого и как сейчас будут вершить у позорного столба.

И вот уже наметилась жертва. Критик Берковский, как Вий, указал на нее пальцем: "Вот он!" И несчастный Добычин, шатаясь, пошел из зала. Одна дама с яростным любопытством шепнула другой: "..."².

Что сделал Добычин и кто виноват в том, что дискуссия, имеющая целью: первое — ознакомить писателей с новыми требованиями шестидесятимиллионного читателя, второе — расширить и углубить тематику искусства и третье — направить некоторых товарищей на широкую дорогу.

Эта дискуссия получила некоторый уклон в сторону зрелища публичной жизни?³

Добычин пока еще в литературной работе не обнаружил таланта. Его книга "Город Эн" — непосильная для него задача: глазами мальчика из буржуазно-чиновничьей семьи охватить целую эпоху вокруг революции 905 года. Книга его — схема, даже еще более: конспект воспоминаний. Воспоминания ребенка — даже в форме конспекта — все же могли бы протянуть какую-то узенькую тропинку, где мы могли бы увидеть то живое и чудесное, что видел и чувствовал ребенок.

У Добычина это — серый пунктир на белом листе бумаги. Вы читаете и сквозь утомление отмечаете пунктир предметов: ни одного живого лица, ни одного вырастающего характера, включая сюда и самого героя, гимназиста, упрощенного почти до кретинизма... Однообразно ровный рассказ не нарушается волнениями, когда даже подходит к событиям 905 года... В первых главах по стилю — Пруст, кое-где мелькают искорки из детства Анатоля Франса, дальше конспективность сгущается и вы ясно чувствуете, что автор читал дневники Льва Толстого.

Что же это такое? Чистейший формализм? Так и припечатали на книжке "Город Эн": "формализм", "снять". Нет, это не совсем все-таки формализм. В книжке, несмотря на все ее качества, звенит пронзительная нота тоски. По книге веет пылью постылой, преступно равнодушной мещанской жизни. Автор хотел сказать: "Вы, цветущие девушки, прыгающие с синего неба на зеленые луга аэродрома от избытка сил и радости, оглянитесь на пройденный путь ре-

волюции! Оглянитесь и еще крепче оцените то, что дает вам сегодняшний день. Не привыкайте к тому, что создано вашими руками, это великое счастье!.." Он искал форму для того, что было задумано. Он искал ...тически⁴ красивый стиль. Он писал книгу в тесном общении с опытными и известными литераторами. Он читал им главу за главой. Его хвалили. Мало того: им восхищались, его называли советским Прустом, а так как это имя не слишком современно, его также называли Бальзаком, Франсом, Джойсом. Мало того, ему говорили, что его книга создаст эпоху, что ею он опрокинет с дюжину литературных столпов.

И он верил, и старался писать, как Пруст, как Франс и т. д.

И вот, когда роковой палец критика указал на него: "Формалист! В ... его!" Товарищи-писатели, те, что толкали его на путь ...тизма⁵, все до одного отступились без звука протеста. Товарищи его предали.

Вот почему Добычин произнес рыдающим голосом несколько невнятных слов и пошел, шатаясь, из зала. Сама земля перестала быть опорой под ногами — что может быть страшнее, когда предали товарищи.

Почему произошло это предательство? Произошло оно потому, что эти некоторые товарищи хвалили его и восхищались им *искренно*. Добычин делал то, о чем они втайне вздыхали. Он сидел у себя под зеленым абажуром лампы, как в пробковой комнате Пруста, изолированной от жизни, и делал изысканное искусство для немногих. Изысканное — это терпкое, это терпкость меланхолии, уединения. Это терпкость скуки, пунктиры на чистом листе бумаги. Запоздалое эпигонство людей, живущих среди призраков прошлого.

Писатели, те, некоторые⁶, выпестовывали Добычина, на общественных выступлениях и дискуссиях гремят о соцреализме. Нагретая и утомляясь, возвращаются в свои кабинеты под зеленый абажур, под которым лежит рукопись социальной значимости... Разве не плохо, в виде отдыха, как будто поднося к носу увядший цветок с давно знакомым запахом, послушать главку из "Города Эн"...

И они предали, не желая ломать себе шею из-за того, что невозможно было защищать. Случай с Добычиным выходит за пределы Добычина.

Вся суть кампании, поднятой в "Правде", не в том, чтобы отобрать паршивых овец из стада, не в том, чтобы заклеить одних формалистами, других натуралистами и лишить их огня и воды, а в том, чтобы вывести писателей, которые в этом нуждаются, из уединения зеленого абажура — на многолюдный перекресток жизни.

Вся суть в том, чтобы еще и еще раз указать на грандиозные материалы нашей эпохи, материалы и документы, разработки которых с таким нетерпением ждет наш читатель. Почему ходить вокруг да около жизни, "описывать ее от обратного", связываться со

всякой мещанской мелкотой или, изображая гражданскую войну, подговаривать от лица эмоциональных братишечек... У нас есть люди большие, те, кто организовывал революцию. У нас сегодня большие люди делают героические дела. Разве их голос не может быть превращен в искусство? Я утверждаю, что может, что искусство, что многомиллионный читатель требует изображения больших людей нашей большой эпохи. Пора. Не будем это предоставлять нашему потомству. Мы свидетели. Наш голос особенный. И не только читатели Советского Союза, но полмиллиарда трудящегося населения земного шара с нетерпением ждут от нас — когда же мы заговорим во всю силу социалистического реализма о больших людях и больших делах.

Ясно, просто, художественно, убедительно, умно, во всеоружии культуры и занимательно, занимательно, черт возьми! Ибо скучная книга скучнее скучной жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ По-видимому, следует читать: "почтеннейшую".
- ² Пропуск в оригинале.
- ³ По-видимому, следует читать: "казни".
- ⁴ Пропуск в оригинале.
- ⁵ В обоих случаях пропуск в оригинале.
- ⁶ По-видимому, следует читать: "которые".

ПОСЛЕДНИЕ ДНИ ЛЕОНИДА ДОБЫЧИНА

Публикация А. В. Блюма

Предисловие и комментарии А. Ф. Белоусова

Вышедшая в конце 1935 г. в Москве книга Леонида Добычина "Город Эн" вызвала неоднозначную реакцию в ленинградской литературной среде. Отрицательным отзывам о книге противостояло мнение "многих прозаиков", считавших ее "удачей Добычина". Об этом писал автор заметки, появившейся в газете "Литературный Ленинград" 26 января 1936 г. и посвященной открытию дискуссионного клуба прозаиков, который начал свою работу обсуждением "Города Эн"¹.

Мнение этих "многих прозаиков" выразил Константин Федин, чье суждение о книге Добычина предваряет изложение развернувшейся дискуссии. Он назвал роман "наиболее значительной из книг Добычина". Отметив не только ее формальную виртуозность, но и найденную автором "гармонию между своей манерой и материалом", Федин тем не менее подчеркнул, что «в нашей художественной литературе "Город Эн" остается только как экспериментальное произведение». В ответ на претензии оппонентов, которые "горячо советовали Добычину выйти из тупика узкого эстетизма", другой видный прозаик, высоко оценивший книгу Добычина, Михаил Слонимский сообщил, что в новой книге, которую тот сейчас пишет, «уже заметны черты, неблагоприятные для "эстетизма", но зато благоприятные для автора и читателя». Прислушиваясь к отзывам влиятельных ленинградских писателей, газета более или менее объективно излагает дискуссию о книге Леонида Добычина, которая только что была объявлена "плохой, ненужной" рецензентом московской "Литературной газеты"².

Остается только гадать, какой должна была быть рецензия на "Город Эн", обещанная редакцией "Литературного Ленинграда" в примечании к заметке своего корреспондента. Дело в том, что уже несколько дней спустя произошло событие, которое резко изменило

настроения и ситуацию в литературной среде. 28 января в "Правде" была опубликована статья "Сумбур вместо музыки", открывшая шумную кампанию борьбы с формализмом в советском искусстве. Хотя речь шла о музыке, литературные функционеры сразу же поняли общую установку инициаторов кампании. Вначале на своих собраниях, а затем в печати критики заговорили о "ходячих формалистических настроениях" писателей, вспомнив, что Ленинград "в свое время являлся родиной формализма". Время приятельской критики "эстетизма" прошло. В вышедшем 20 февраля номере "Литературного Ленинграда" наконец публикуется рецензия на "Город Эн", в которой до сведения "защитников" писателя доводится мысль о том, что его "литературные трюки", как подчеркивает автор рецензии З. Я. Штейнман, "откровенно противопоставлены методу реалистического искусства"³. Если в другом своем отзыве о "Городе Эн" он ограничился критикой добычинской "игры в литературные бирюльки"⁴, то здесь его негодование доходит до утверждения о "реакционном (выделено З. Я. Штейнманом — А. Б.) характере его творчества". Впрочем, пока речь идет лишь о литературной, художественной реакционности Добычина.

Очевидно, что рецензия Штейнмана отражала позицию, которую теперь по отношению к добычинской книге занял ответственный редактор газеты и ведущий критик Ленинграда Е. С. Добин. В передовой статье того же номера "Литературного Ленинграда", где была опубликована давно обещанная рецензия на "Город Эн", называются вопиющие примеры литературного формализма: вслед за "Невской повестью" писателя Дмитрия Лаврухина и "выросшим на дрожжах (так в тексте — А. Б.) фрейдистской философии" творчеством Джойса указывается и на "печальные результаты", к которым привело "известное влияние" Джойса на Добычина (с отсылкой к рецензии Штейнмана)⁵. "Город Эн" намечается в качестве одной из главных мишеней в раскручивающейся борьбе с формализмом в рядах ленинградских писателей.

Он выходит на первый план во вступительном слове Добина, которым 25 марта открылась ленинградская "дискуссия" о формализме, проходившая в присутствии не только писателей, но и студентов, литкружковцев и даже командиров и политработников РККА. "Город Эн" представляется им уже неким "монстром" в литературе, где ничто не может сравниться с этим "концентратом формалистических явлений"⁶. Более того. Добин заявил, что считает "необходимым опять остановиться на Добычине" потому, что ему "кажется, что то, что писалось о нем, не учитывало самого существенного": "Город Эн" — "любование прошлым, причем каким прошлым? Это — прошлое выходца самых реакционных кругов русской буржуазии — верноподанных, черносотенных, религиозных". Обвине-

ния писателя в формализме неожиданно приобрели политический характер.

Вероятно, причиной тому послужила оценка, данная книге Добычина в Москве на предшествовавшем ленинградской "дискуссии" собрании столичных писателей, где секретарь СП СССР В. П. Ставский назвал ее "вредной, очень плохой"⁷. Хотя в изложении слов Ставского "Литературным Ленинградом" книга Добычина фигурировала просто как "ненужная"⁸. Добин должен был знать формулировку Ставского и сделать из нее соответствующие выводы. Он легко мог предположить, что ему припомнят, «как встретил "Литературный Ленинград" осужденную всей советской общественностью повесть Добычина "Город Эн"⁹, и решил обезопасить себя, демонстрируя свою бдительность и непримиримость к "идейно чуждым явлениям".

Очень может быть, что наше объяснение обстоятельств, в которых прозвучала зловещая "политическая оценка" добычинского романа, приведшая к роковым последствиям в судьбе писателя, не отражает всех перипетий подготовки и проведения "дискуссии" о формализме в Ленинграде. Есть возможность для уточнений и исправлений. Где же, как не в архивах всегда внимательного к советским писателям ведомства, искать разгадку их судеб? Публикуемые ниже материалы о последних днях Леонида Добычина свидетельствуют о том, что там имелось немало сведений о нем. Возможно, существовало и специальное "дело" писателя, который, оказывается, "прорабатывался (...) как антисоветски настроенный автор ряда запрещенных органами цензуры произведений". Во всяком случае должны же были где-то откладываться не только сообщения стукача "Морского", но и документы по предпринятому НКВД в апреле 1936 г. розыску Добычина, ставшего жертвой борьбы с остатками буржуазной идеологии и буржуазного влияния, которая, как представлялось ее устроителям, "не приносила желаемых результатов"¹⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: БЭЭР. "Город Эн". Первый вечер дискуссионного клуба прозаиков // Литературный Ленинград. 1936. № 5. 26 января. С. 4.

² Островский Ю. "Город Эн" // Литературная газета. 1936. № 4. 20 января. С. 4.

³ Штейнман З. Исторический импрессионизм // Литературный Ленинград. 1936. № 9. 20 февраля. С. 3.

⁴ См.: Штейнман З. Виртуозы бирюлек // Вечерняя Красная газета. 1936. № 43. 22 февраля. С. 2.

⁵ (Б/п.) За социалистический реализм в искусстве // Литературный Ленинград. 1936. № 9. 20 февраля. С. 1.

⁶ Литературный Ленинград. 1936. № 15. 27 марта. С. 1.

⁷ Литературная газета. 1936. № 16. 15 марта. С. 3.

⁸ Литературный Ленинград. 1936. № 13. 14 марта. С. 1.

⁹ Ср.: Цехновицер О. Литературный Ленинград // Литературная газета. 1936. № 31. 30 мая. С. 3.

¹⁰ См., например: Кольцов М. Обманчивая легкость // Правда. 1936. № 89. 30 марта. С. 3.

Публикуются выдержки из донесений Секретно-политического отдела Управления гос. безопасности Управления НКВД по Ленинградской области, которые с грифом "сов. секретно" и за подписями начальника УНКВД ЛО комиссара гос. безопасности I ранга Л. М. Заковского и начальника СПО УГБ майора гос. безопасности Лупекина направлялись высшим партийным руководителям Ленинграда: секретарям обкома ВКП(б) А. А. Жданову и М. С. Чудову и секретарю горкома ВКП(б) А. И. Угарову (ЦГА ИПД, в прошлом: Ленинградский парт. архив. Ф. 24. Оп. 2-в. Д. 1837).

1.

28 марта 1936 г.

№ 124/602

25.III 1936 г. в 7 ч. 10 мин. в клубе им. Маяковского открылась литературная конференция на тему "О борьбе с формализмом и натурализмом"...

Наряду с уклонением от активного участия в дискуссии "вождей формализма", внимание выступавших сосредотачивалось на второстепенных фигурах, как, например, на писателе ДОБЫЧИНЕ.

После того, как ДОБИН¹ уже дал в своем вступительном слове резкую критику книжки ДОБЫЧИНА "Город Эн", литературовед БЕРКОВСКИЙ² (формалист) направил на ДОБЫЧИНА всю остроту выступления. Выступавший с коротким словом ДОБЫЧИН заявил, что: "Для него неожиданно и прискорбно, что его книгу признали классово враждебной".

В кулуарных разговорах этот момент был встречен иронически и квалифицировался как "атака на ветряные мельницы".

Речь БЕРКОВСКОГО также вызвала отклики в кулуарах.

С большим возмущением говорили о ней ФОРШ, ВОЛОТОВА-СЕМЕНОВА³, ГАНЗЕН⁴ и др., замечания которых сводились к следующему: "Можно подумать, что ДОБЫЧИН такой враг. Как это грубо и бестактно бить лежачего. Ведь ДОБЫЧИНА уже много ругали. А что смотрело издательство, выпустившее книгу".

Таким образом ДОБЫЧИН был превращен в центральную фигуру первого круга дискуссии...

Л. 2—3

2.

28 марта 1936 г.

№ 124/603

...26.III с. г. в кругах работников Гослитиздата распространился слух, что "О. ФОРШ выразила свое опасение, что ДОБЫЧИН после

такой резкой критики может покончить жизнь самоубийством, так как он находится в состоянии сильного расстройства".

Л. 78

...Все внимание выступавших в первый день дискуссии было сосредоточено на ДОБЫЧИНЕ, книга которого была квалифицирована, как формалистическая. ДОБЫЧИН был настолько выведен из равновесия, что не мог выступить с возражениями, ограничившись только очень коротким замечанием о том, что "для него неожиданно и прискорбно, что его книга признана классово враждебной".

27.III с. г. ДОБЫЧИН Л. И., сохраняя внешнее спокойствие, обратившись к н/источнику "МОРСКОМУ", заявил последнему, что: "Он передает ему свою комнату, членский билет Писателей, паспорт — за ненадобностью". На вопрос "МОРСКОГО" — чем вызвано такое решение? — ДОБЫЧИН ответил: "ДОБИН на дискуссии меня угробил, объявив классовым врагом, подвел к НКВД. Я собираюсь уезжать из Ленинграда".

Накануне 26.III с. г. ДОБЫЧИН отправил свои вещи багажом в г. Брянск в адрес матери. 28.III с. г. в 11 час. 30 мин. ДОБЫЧИН Л. И. покинул свою квартиру и, оставляя свои ключи "МОРСКОМУ", сказал, что он больше не вернется. Все попытки "МОРСКОГО" выяснить, куда намерен поехать ДОБЫЧИН, не дали результатов. В беседе с "МОРСКИМ" он делал намеки на то, что "решил покончить самоубийством". ДОБЫЧИН прорабатывался нами как антисоветски настроенный автор ряда запрещенных органами цензуры произведений. ДОБЫЧИН имеет связь с группой формалистов, в частности, с ЭЙХЕНБАУМОМ и КАВЕРИНЫМ...

Перед уходом из квартиры 28.III с. г. ДОБЫЧИН сказал "МОРСКОМУ", что — „револьвера у него нет и он попробует покончить с собой более примитивным способом".

Через уголовный розыск приняты меры к установлению местонахождения ДОБЫЧИНА Л. И.

Л. 82

3.

2 апреля 1936 г.

Разговоры по поводу "самоубийства" ДОБЫЧИНА начинают затихать и сменялись версией, что "он обижен дискуссией, поэтому отказался от дальнейшего участия в ней и уехал за город".

Л. 92

4.

1 марта 1936 г.⁵

"Исчезновение" ДОБЫЧИНА Л. И. нередко порождало беспокойство в писательской среде и, главным образом, среди тех, кто

всячески его поддерживал. Группа писателей (ТОЛСТОЙ А. Н.⁶, ФЕДИН К. А., СЛОНИМСКИЙ, КАВЕРИН, ЛАВРЕНЕВ⁷ и Н. ЧУКОВСКИЙ) обратились к руководству Лен. Отд. Союза Советских Писателей с настойчивым требованием принятия активных мер к розыску ДОБЫЧИНА. Агентурно установлено, что "покинувший" свою квартиру 28.III с. г. писатель ДОБЫЧИН в данное время находится в Луге и имеет намерение там задержаться. Свое местонахождение ДОБЫЧИН тщательно скрывает. Дано указание Лужскому РО НКВД об установлении наблюдения за поведением ДОБЫЧИНА Л. И.

Л. 103

5.

3 апреля 1936 г.

1.IV в адрес Правления Союза Писателей поступило письмо матери ДОБЫЧИНА Л. И., в котором она пишет, что "не знает, чем объяснить пересылку ей сыном вещей, вплоть до карманных часов, и просит сообщить, что с ним случилось". Для обсуждения данного вопроса обратились ФЕДИН К. А., КОЗАКОВ М. Э., ЧУКОВСКИЙ Н., — но ничего не решили.

Принятые меры по установлению адреса ДОБЫЧИНА в Луге пока результатов не дали. Розыск продолжается.

Л. 107

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ефим Семенович Добин (1901—1977) — член Коммунистической партии с 1919 г. В 1926 г. Ленинградским губкомом ВКП(б) был направлен на работу в Ленинградскую ассоциацию пролетарских писателей (ЛАПП). Ответственный секретарь ЛАПП до 1931 г. Председатель секции критиков и литературоведов Ленинграда в 1934—1936 гг. В 1935—1937 гг. ответственный редактор газеты "Литературный Ленинград".

² Наум Яковлевич Берковский (1901—1972) — критик, литературовед. Выступая на "дискуссии", заявил, что "Добычин — это наш местный ленинградский грех", и, обратившись к анализу "Города Эн", обосновал политическую оценку его, данную Добиним: "Самый факт, который лежит в основании манеры Добычина, это гегемония всяческого имущества, имущественной дребедени, символа имущества. Этот факт несколько не беспокоит Добычина. Он даже не очень хорошо понимает, что это значит. Нет, он не додумался до этого факта. Эта обостренность, этот профиль добычинской прозы, это, конечно, профиль смерти" (Литературный Ленинград. 1936. № 15. 27 марта. С. 2.).

³ Наталья Георгиевна Волотова-Семенова (1896—1982) — актриса, жена писателя Сергея Александровича Семенова.

⁴ Анна Васильевна Ганзен (1869—1942) — переводчица.

⁵ Дата неверна. Донесение относится ко 2 или 3 апреля 1936 г.

⁶ Выступая 5 апреля, Алексей Николаевич Толстой защищал автора "Города Эн" от нападок организаторов "дискуссии", обвинив при этом нелюбимых им писателей,

друзей Добычина в предательстве своего товарища (см.: Бахтин Владимир. Судьба писателя Л. Добычина//Звезда. 1989. № 9. С. 180). Однако выступление Толстого было опубликовано в лишенных всякой связи с Добычиным выдержках и о том, что он вообще говорил о нем, упомянула только московская "Литературная газета" (см.: Рест Б. На собрании ленинградских писателей//Литературная газета. 1936. № 21. 10 апреля. С. 5).

⁷ В крайне тенденциозном освещении "дискуссии" литературной прессой именно Борис Андреевич Лавренев был представлен единственным ее участником, который усомнился в справедливости обвинений, предъявленных "Городу Эн": "Книгу эту нельзя, по-моему, назвать книгой классово враждебной, как она здесь была названа. Это скорее книга выхолощенного равнодушия к социальной теме, это книга очень, может быть, хорошей игры в бирюльки. ... Но я считаю, что выражение, которое употребил в своем выступлении Берковский, это — профиль смерти, — совершенно неуместное выражение!" (Литературный Ленинград. 1936. № 17. 8 апреля. С. 2.). Впрочем, стоило ли прислушиваться к словам, возвращавшим чуждую Лавреневу добычинскую прозу в литературный ряд, когда он сам, как свидетельствовала помещенная рядом, на той же странице критика, далеко не всегда проявлял должную ответственность и правильное понимание задач, стоявших перед советскими писателями?

II

Илья Серман

ЛИШНИЙ

Кто из русскочитающей публики знает о Леониде Добычине? А между тем в 1920—30-е годы о нем уважительно и с интересом говорили в писательских кругах Ленинграда, пока неожиданное самоубийство в 1936 году не поставило точку в его жизни и литературной судьбе.

Добычин не стал жертвой сталинских чисток и не попал в список запрещенных авторов. Он совсем исчез из литературы — по более сложным историческим причинам. Его писательство было настолько непохоже на все, что делалось в литературе с середины 1930-х годов, у него было такое необщее выражение лица, что в официально признанной литературе с ним нечего было делать. О нем просто перестали упоминать. Одни — потому что не решались; другие — потому что считали его работу случайным и не очень удачным экспериментом.

Недавно о нем вспомнили те, кто его знал из литераторов — Вениамин Каверин, Леонид Рахманов. Оказалось, что его знали, уважали и побаивались его бескомпромиссной правдивости, неподкупности суждений, независимости литературных взглядов. Рахманов и через сорок лет с удивлением пишет, что Леонид Добычин в тогдашней русской прозе безусловно признавал только Тынянова-романиста да еще Михаила Зощенко, к которому, впрочем, у него были свои "придирки". Независимость его литературных суждений была так бескомпромиссна, что даже признанного литературного кумира 1920-х годов, Бабеля, он считал "парфюмерным", то есть слишком раскрашенным, слишком красивым...

Вениамин Каверин вспоминает о Добычине в непривычных для советских мемуаристов словах. Он пишет о поражающей доброте Добычина, о его благородстве, которое казалось мемуаристу режущим, непримиримым, саркастическим, неудобным — более странного набора определений к этому слову мне не приходилось встречать...

Он был благородно непримирим, и это значит, что ни конформизма, ни тем более откровенной подлости или предательства он не прощал и не хотел с ними мириться.

В одном из первых рассказов Добычина есть герой — начинающий писатель. Он уже очень хорошо знает, о чем можно и о чем не принято писать. Прежде всего — ничего из его реального жизненного опыта в литературу впустить нельзя. Он, конечно, помнит еще и дореволюционную жизнь, и он видит в 1920-е годы послереволюционный быт своего родного городка, он в нем живет. Но и то и другое не подходит к официальным стандартам литературы, а требуется что-то "из жизни Красной Армии или ответственных работников". Ерыгин — такой фамилией наделил Добычин своего писателя — простодушного приспособленца — придумывает вполне проходной сюжет: «Интеллигентка Гадова играет на рояле. Товарищ Ленинградов, ответственный работник, влюбляется. Ездит к Гадовой на вороном коне, слушает трели и пьет чай. Зовет ее в РКП(б), она — ни да, ни нет. В чем дело? Вот Гадова выходит кормить кур. Товарищ Ленинградов заглядывает в ящ и к и и открывает заговор. Мужественно преодолевает он свою любовь. Губернская курортная комиссия посылает его в Крым. Суд приговаривает заговорщиков к высшей мере наказания и ходатайствует о ее замене строгой изоляцией: "Советская власть не мстит"».

Леонид Добычин писал о том же, о чем писали почти все в то время: о быте русской пореволюционной провинции. Когда вышла его первая книга "Встречи с Лиз" (1927), уже существовал в критике термин "бытовик", иногда с ироническим добавлением — "крепкий". "Быт" входил в бинарное противопоставление, другим членом которого было "Время". "Быт" понимали как нечто сложившееся, существующее по инерции, косное, тогда как Время — это движение, это новое, создающееся и не останавливающееся, уничтожающее, сметающее со своего пути "Быт".

Добычин был не согласен с таким подходом к хорошо знакомой ему пореволюционной провинциальной жизни. И старое — Быт и новое (приметы Времени) он оценивал и описывал по-своему. У него для всего нашлась одинаковая "ироничность спокойного тона <...> проектирующего на одну плоскость провинциальный пейзаж, коммунистку Фишкину и Лиз Курицыну", — писал в рецензии на первую книгу Добычина Николай Степанов.

Одинаковость тона, общий иронический взгляд на старое и новое, на принявших (приспособившихся) и не принявших то, что в литературе этого времени принято было называть "Новой жизнью", невольно заставляет читателя задуматься над отношением Добычина к этой перемене в жизни России, которая произошла в 1917 году и окончательно закрепилась к 1922 году.

В рассказах Добычина как будто показана эта, коренным образом катастрофически переменявшаяся жизнь. И было бы абсурдно

предположить, что Добычин не понимал значения исторического перелома русской жизни.

Но в отличие от тех, кто в литературе, добросовестно заблуждаясь, поверил в грядущий расцвет культуры и жизни, и тем более от тех, кто сознательно приспособлялся к новым лозунгам и идеологическим директивам, — Добычин всей стилистикой своей прозы убеждал озадаченного читателя, что все его персонажи одинаково отвратительны. А если это так, то и великий переворот, с которым связывалось столько надежд и ожиданий, ничего не изменил в сознании обывателя, кроме фразеологии и внешних примет.

Новая, пореволюционная жизнь, как и то, чему она пришла на смену, по Добычину — только механическое движение, топтание по кругу. На самом же деле жизнь неподвижна и только смена времен года, то есть календарное время, создает иллюзию движения. Добычин настолько убежденно враждует с одной из главных идей 1920-х годов — идеей истории как орудия необходимости, что он готов ее отрицать совсем, начисто. Его большая вещь "Город Эн", по видимости написанная как историческая хроника жизни провинциального русского городка, отрицает Историю как цепь что-либо значащих перемен. Настоящие перемены происходят в природе и в сознании героя, который из маленького мальчика превращается в подростка, а затем и в юношу. Все это вне Истории и не имеет к ней никакого, или почти никакого отношения. Мальчик — герой повести "Город Эн" живет в провинциальной повседневности и скуке, но душой и мечтами он в "Городе Эн", куда приезжает гоголевский Чичиков, и где, как кажется мальчику, живут прекрасные и добрые люди. Он мечтает увидеть Манилова и подружиться с его сыновьями Алкидом и Фемистоклюсом.

В своей собственной манере Добычин следует не Гоголю, а Чехову. В этой повести мальчик со своей нянькой возвращается из собора: "Отец, разъезжавший по разным местам с поздравлениями, встретился нам. Он посадил меня в сани, и повез меня. Нянька бежала за нами".

В этом видимом равнодушии, с которым Добычин изображает органическое душевное хамство и привычную грубость нравов, легко услышать Чехова, но уже безо всякого лиризма, смягчающего грубость жизни.

В рассказах о пореволюционной действительности мнимое равнодушие уже дышит презрением, а иногда и ненавистью: «У ворот с четырьмя повалившимися в разные стороны жестяными вазами Кукин положил руку на сердце: здесь живет и томится в компрессах Лиз. У нее нарывы на спине — в газете было напечатано ее письмо, озаглавленное "Наши бани"». Это отрывок из рассказа "Встречи с Лиз". Он построен так, что никаких встреч у Кукина с Лиз не происходит, хотя он влюблен и все время мечтает о встрече. В этом

рассказе сюжет так глубоко спрятан под ворохом ежедневных занятий и впечатлений героя, что только прижатая к сердцу рука позволяет догадаться, что речь идет о любви... Рассказы Добычина так густо забиты этими как бы случайными подробностями городской жизни, что о чувствах героев, об их отношении мы можем только догадываться. Добычин предоставляет нам, его читателям, самим угадывать его сюжет.

Стилистическое уравнивание персонажей оказывается у Добычина формой непримиримого неприятия того, что произошло в России в 1917-м году, и чему даже враги революции отдавали должное, принимая победу большевиков как неумолимую поступь исторической необходимости. Добычин не спорил с апологетами или поклонниками Истории. Он ее просто отрицал не споря, он просто показывал, что ее нет и быть не может...

Неудивительно, что, по словам хорошо его знавшего Вениамина Каверина, "он не вписывался психологически в литературный круг Ленинграда". Чтобы "вписаться" в литературную среду, надо было примкнуть к какой-либо писательской группировке, подверстаться к кому-либо в единомышленники, принять участие в интригах. Добычину все это было противопоказано, и он предпочел одиночество, независимость и — как результат — незащищенность. Это не значит, что писал Добычин, полагаясь только на свой жизненный опыт и чуждаясь каких-либо литературных традиций. Он пришел в ленинградскую литературную жизнь 1920-х годов с вещами, удивившими тех, кого, казалось, уже ничем нельзя было удивить. Оригинальность литературной позиции Добычина поражала всех. И тех, кто принимал "новую жизнь", но фрондировал и позволял себе иметь собственное мнение и оригинальную стилистику. И тех, кто совсем ее не принимал. Добычин позволил себе в эпоху всеобщих перемен, полной ломки эстетических представлений, — словом, в эпоху, которую некоторые серьезно считали началом новой эры в истории человечества, — подняться на недоступную для большинства его современников точку зрения. Он посмотрел на русскую жизнь с такой духовной высоты, что перемены в ней оказались незначительными и незаметными, а видно было только то, что есть всегда — природа, и то, что ее движет...

Понятно, что рано или поздно Добычин должен был поплатиться за свой литературный и человеческий неконформизм. Известно, что он покончил с собой в 1936 г., не оставив объяснения своего поступка...

Владимир Бахтин

СУДЬБА ПИСАТЕЛЯ Л. ДОБЫЧИНА

«...одно высокопоставленное лицо учило меня приобретению перспектив. Под перспективами оно подразумевало "не одно же плохое, есть хорошее "...». В этих едких словах — весь Добычин, талантливый и своеобразный прозаик с трудной литературной судьбой, в чем-то предвещающей судьбу Михаила Зощенко. Оба были сатириками, обличителями, в многоликом мещанстве видели силу, враждебную человеку, культуре. И, как нередко в тогдашние времена, авторов стали отождествлять с их героями, самих писателей обвинили в тех нравственных изъянах, которые они высмеивали и осуждали.

Литература о Добычине более чем скудна: несколько убийственно грубых и несправедливых рецензий, краткие доброжелательные упоминания в мемуарах В. Каверина, Л. Рахманова, Г. Гора и недавняя, очень содержательная заметка в "Огоньке" Марины Чуковской. О рецензиях нечего и говорить, достаточно прочитать названия — "Позорная книга", "Об эпигонстве": "...книга Добычина — хилое, ненужное детище, весьма далекое от советской почвы" (Октябрь, 1936, № 5)...

Сказано это о лучшем произведении писателя — "Город Эн" (1935). А после выхода первого сборника рассказов "Встречи с Лиз" — всего у него три книги — Добычин так объясняет свое состояние М. Л. Слонимскому: "...романа не написал, но теперь (недавно начал) пишу. Но если будет хорошая погода — брошу. Ничего нет, что побуждало бы писать..."

Все видел и понимал этот человек. И на много лет вперед видел свою судьбу: "Если Начальники не пропустят Ерыгина¹, мне, увы, по-видимому, больше ничего не придется печатать: то, что я буду писать впредь, будет тоже недостойно одобрения". Это еще 1925 год. "...мои акции стоят отменно низко, и улучшения оным не предвижу". Это 1926-й. Первый сборник его рассказов издан в 1927-м. Второй ("Портрет"), в основном повторяющий первый, — в 1931-м.

В конце марта 1936 года после собрания, на котором его безжалостно и несправедливо проработали, Добычин исчез, никто его уже больше не видел. Судя по всему, он покончил с собой. Сведения, собранные по крупицам, рисуют такую картину: из Дома писателя он вернулся к себе (ночью по телефону с ним говорили Чуковские); на столе разложил книги, не принадлежавшие ему, с записочкой в каждой — кому возвратить (рассказала вдова поэта Бенедикта Лифшица Екатерина Константиновна); еще раньше, как вспомнил Л. Н. Рахманов, он отдал мелкие долги; затем отправил матери в Брянск свои часы и кой-какие вещи... С ее обеспокоенного письма в Ленинград и открылось исчезновение Леонида Ивановича Добычина.

Настоящие заметки сложились на основании писем Добычина, переданных автору этих строк вдовой М. Л. Слонимской Идой Исааковной и Леонидом Николаевичем Рахмановым, за что выражаю им глубокую признательность, а также материалов ЦГАЛИ и Брянского областного архива².

Л. Добычин (он хотел, чтобы его произведения были подписаны именно так) родился в Двинске (ныне Даугавпилс) 18 июня 1894 года — это впервые точно устанавливается из письма к И. И. Слонимской. Отец его, рано умерший, был врачом — все, как у героя "Города Эн". По словам знавших его, Добычин окончил Петербургский политехнический институт. Но в Брянске, куда семья переехала, по-видимому, во время первой мировой войны, во всяком случае, не позднее 1918 года, он был мелким служащим: с 1922 по 1925 год статистик (иногда это называлось заведующий статистическим отделением) орготдела губернского Совета профсоюзов, год был без работы, затем устроился в губстатбюро ("Этот адрес навсегда", — говорит он в одном из писем). В общем, даже на фоне тогдашних трудностей жизнь его протекала по худшему, так сказать, варианту.

"Сочинение глав (задуманного романа — *Вл. Б.*), — сообщает Добычин в 1933 году, — задерживается отсутствием

а) в течение всей зимы электричества,

б) в течение более чем месяца — керосина, в результате чего испытывается недостаток освещения, выходные же дни посвящаются стоянию в очередях".

Ему негде было работать. Только через несколько лет семья (мать, сестра и брат Дмитрий, тоже мелкий служащий губпрофсовета) переехала в квартиру, где у него появился свой угол.

Это был человек не совсем обычного душевного склада (М. Слонимский сравнивает его с Хлебниковым, с Гогеном). Широко образованный, весьма сведущий в литературе, он знал языки — по меньшей мере, французский, немецкий и латынь, — много размышлял, словом, жил напряженной духовной жизнью. И вместе с

тем задыхался от одиночества ("А мне очень наскучило ни с кем не разговаривать"; «Я славлюсь только у Цукерманши, библиотекарши из "Карла Маркса"»). Семья решительно не одобряла его стремления к творчеству. Именно поэтому Добычин вел оживленную переписку с семьей Слонимских, Н. К. и К. И. Чуковскими, Е. Л. Шварцем, Л. Н. Рахмановым, В. И. Эрлихом, Е. М. Тагер (чья жизнь и стихи тоже еще ждут своего внимания), с некоторыми другими писателями. Видно, что он дорожил этими связями, старался развлечь своих корреспондентов, рассказывая о каких-то смешных случаях, анекдотах. «При входе в сквер написано, чего там нельзя делать. Заканчивается так: "За неисполнение штраф или принудительных работ". Я вспомнил Двинск, где на вывесках было: "Табак, сигар и папирос" и "Сыр, сметана и яиц"»; «Кажется, я не писал Вам, что парикмахер у меня спросил: "Сами броекте наиболее?"».

Потом многие эти фразы обнаруживаются в добычинских вещах. Из письма: "Цукерманша получила из Смоленска вызов на соревнование — три пункта приняла, три отклонила, в один внесла поправки". Подобной фразой и начинается рассказ "Матерьял". А похожая вывеска упомянута в "Городе Эн": "Мел, гвоздей, кистей, лак и клей".

Смешное и грустное у него всегда рядом, так же как и личные переживания накрепко связаны с общественным бытием.

"Моя сестра вчера была на чистке, — пишет он в 1930 году И. И. Слонимской. — Было так:

Председатель: Расскажите вашу биографию.

Она: Мой отец был врач. Он умер, когда мне было полтора месяца.

Председатель: Как вы справляетесь с своей работой?

Она: Через несколько месяцев мне прибавили прибавку. Если бы не справлялась, то бы не прибавили.

Посторонняя женщина (врываясь запыхавшаяся): Пусть скажет, как она относится к хозяйственным затруднениям.

Все (в негодовании): Это политический вопрос, это не имеет отношения.

Председатель: Но раз вопрос задан, придется отвечать. Как вы относитесь к хозяйственным затруднениям?

Чистимая (при общем шуме бормочет): Это временные затруднения.

Председатель (перекрикивая шум): Она сказала, что это временные затруднения.

На этом кончилось.

Пятнадцатого (послезавтра) мы ликвидируемся, и я опять пушусь на поиски приюта на время "Хоз. Затр." <...>

Если можно узнать, на каком градусе (по Цельсию, то есть при ста градусах) дело с моей книжкой, то очень прошу. При мысли,

что она не успеет выйти, у меня ЛЕДЕНЕЕТ КРОВЬ И ВОЛОСЫ СТАНОВЯТСЯ ДЫБОМ".

И в этом письме — прямая связь с рассказом "Матерьял", написанным в том же 1930 году: "Председатель был шутник, и зрители покатывались. Коммунальщики сидели серые". Всего две фразы! Но поистине у них взрывная сила: безнравственно унижать человека. То, что в письме, рассказавшем о конкретном факте, смазано, скрыто, в художественном произведении вскрывается как явление само по себе, в принципе антигуманное.

Добычина постоянно критиковали за объективизм — автор, мол, не дает никакой оценки тому, что изображает. Но неужели этот эпизод ничего не скажет читателю?!

Однако ни литературные невзгоды, ни нужда не сломили Добычина, не лишили его чувства собственного достоинства (что и сыграло роковую роль в 1936 году). Даже обращаясь с просьбами — то о напечатании своих вещей, то о высылке гонорара, то об устройстве в Ленинграде, — он подчеркнуто независим. Ни разу, хотя бы из простой вежливости, не похвалил книги, если она не была в его вкусе. «Я прочел книжку, которая называется "Машина Эмери"», — сообщает он автору, М. Л. Слонимскому, опекавшему его, всячески помогавшему на протяжении многих лет. И больше ничего. Однажды, правда, он одобрил Л. Н. Рахманова, да и то в такой форме: «Я прочел "Базиля". Очень хорошо. Я не ожидал даже, что так будет. После этого я попробовал "Племенного"³, но оставил. Это — действительно плохо (простите)».

Он всегда остр, ироничен. Говорит о Л. Сейфуллиной: "Я ее очень люблю. В особенности — за перспективы" (вспомним начало этих заметок). А чуть позднее сообщает, что именно в ее честь назван рассказ, где одним из персонажей является коза по имени Лидия.

И. И. Слонимская упрекнула его в том, что он никого не любит. Он ответил: "Из известных Вам лиц хорошо отношусь к нижеследующим:

1. Коле⁴,
2. Шварцу,
3. Тагери⁵,
4. Эрлиху⁶.

Вообще письма Добычина важны не только для уяснения его внутреннего мира, но и в чисто литературном отношении. Он был прекрасным стилистом. Посылая свою первую рукопись "Вечера и старухи" поэту М. Кузмину, он подчеркнуто переходит на старую манеру, сохраняя даже яти и твердые знаки:

"Милостивый Государь

Михаиль Алексеевичь!

Я позволиль събе переслать на Ваше разсмотрѣніе нѣсколько

беллетристических издѣлій и очень прошу Васъ, если Вы не найдете этого ненужнымъ, дать мнѣ о нихъ Вашъ отзывъ.

Л. Добычинъ
Брянск,
Губпрофсовѣтъ
30 мая 1924".

Как и его произведения, письма Добычина и внешне своеобразны: чаще, чем мы привыкли, он ставит ударения — порой чтобы избежать двусмысленности, порой в малоизвестном для читателя слове, порой как бы исправляя неверное произношение, порой — явно иронически; он часто подчеркивает слова и фразы или выделяет их печатными буквами, многие слова начинаются с заглавных букв — тут тоже целая гамма возможных смысловых оттенков, от сатирического до возвышенного.

...В 1934 году Добычину удалось наконец перебраться в Ленинград. Союз писателей дал ему комнату (Мойка, 62). Здесь он очень сблизился с соседом, молодым рабочим Александром Павловичем Дроздовым (в письмах именуется Шуркой). Дроздову посвящен "Город Эн".

Рассказ "Дикие" даже подписан двумя фамилиями: Добычина и Дроздова. Впрочем, и И. И. Слонимская, и М. Н. Чуковская, и Л. Н. Рахманов, у которых я справлялся, весьма скептически отзывались о литературных возможностях добычинского приятеля. А В. А. Каверин на мое письмо ответил так: "Дроздов был сосед Добычина по квартире и ничего написать он не мог. Добычин был привязан к нему и вследствие этой привязанности поместил эту фамилию рядом со своей".

Не исключено, что "Дикие" в какой-то степени основываются на рассказах А. Дроздова (незадолго до смерти Добычин закончил повесть "Шуркина родня", которую безрезультатно предлагал в несколько мест; рукопись эта до последнего времени была недоступна). Что же касается собственных деревенских впечатлений Добычина, то о них, например, говорится в одном из писем 1930 года, да и по рассказам видно, что писатель знал деревню не понаслышке.

Но тучи уже сгущались над Добычиным. Вот его письмо к писательнице М. Шкапской — крик о помощи, смертельная тоска...

"Дорогая Марья Михайловна.

Если у вас найдется время, напишите мне немножко.

Следовало бы извиниться, что я обращаюсь с этим к Вам, и прочее, но я думаю, Вы это примете без извинений.

Мне как-то очень неспокойно, хочется немножко жаловаться, а народу мало.

Кланяюсь Вам. Л. Добычин".

За несколько дней до известной статьи "Сумбур вместо музыки" ("Правда" от 28 января 1936 года) в Доме писателя состоялось пер-

вое заседание дискуссионного клуба прозаиков, посвященное "Городу Эн". Добычина уже ругали, но топором еще никто не размаживал.

Что сказал о своей книге сам автор, "Литературный Ленинград" (№ 5 от 26 января) не пишет, но оценивает: "Сообщение его было весьма дискуссионным". Пытался как-то прикрыть писателя М. Слонимский: "Добычин взял материал, уже отработанный в литературе, и показывает его новыми приемами. Но я не отношусь к этому как к формальному новаторству". К. Федин отметил, что книга "сделана еще более виртуозно", что "автор нашел гармонию между своей манерой и материалом", однако, впадая в противоречие с самим собой, подвел такой итог: "Добычину надо бежать от своей страшной удачи... Книга Добычина действует как художественное произведение. Но когда прочитаешь эту книгу, остается чувство неудовлетворенности. В каждом отдельном эпизоде книги — разительная реалистическая сила. Но сложные вместе, они перестают действовать". (Кстати, за несколько лет до этого Федин отметил талант Добычина в одном из своих зарубежных интервью.)

Вскоре после дискуссии, 9 февраля 1936 года, Добычин отправляет заказное письмо М. Л. Слонимскому в Минск, куда тот поехал на пленум правления Союза писателей СССР.

"Дорогой Михаил Леонидович. Вчера вечером Коля Степанов сообщил мне по телефону, что ему только что позвонил Лозинский и объявил, что вычеркивает из сделанной Колей Степановым рецензии (для "Литерат. Соврем.") на "Город Эн" все похвальные места, так как имеется постановление бюро секции критиков эту книжку только ругать. Рецензия, по словам Коли Степанова, была составлена очень осторожно, и похвалы были очень умеренные и косвенные, так как К. С. приблизительно предвидел, где будут зимовать раки.

Я бы относился ко всему этому с коленопреклонением и прочим, если бы знал, что это делается с какой-то точки зрения или какой-то высоты, но вся тут высота-то — высота какого-нибудь <...> и точка зрения — его левая нога.

Очень прошу Вас поговорить с московскими людьми, которых Вы увидите, и выяснить, действительно ли следует в этом отношении осенить себя крестным знаменем, как выразился в 1861 году митрополит Филарет, и призвать благословение божие на свой свободный труд, залог своего личного благосостояния и блага общественного, — или возможны какие-нибудь вариации.

Кланяюсь.

Ваш Л. Добычин".

Рецензия Н. Степанова опубликована в февральском номере "Литературного современника" — рецензия в общем справедливая и объективная, но — и это тоже понятно — концы с концами в ней сходятся плохо. «Своеобразие Добычина в "авторском невмешатель-

стве"». А в последнем абзаце, явно приписанном и выделяющемся своей резкостью, говорится, что в экспериментальной книжке Добычина "слишком много от формалистических ухищрений и объективизма".

А теперь об общем собрании ленинградских писателей, до окончания которого Добычин не дожид. Оно началось 25 марта (отчет в "Литературном Ленинграде" за 27 марта) и было продолжено (очевидно, утрясались имена формалистов и список их обличителей) 28, 31 марта, 3, 5 и, наконец, 13 апреля.

Вступительное слово Е. Добина, являвшегося тогда редактором "Литературного Ленинграда", опубликовано в виде передовой статьи. Читать его в нынешние времена тяжело. Добычин почему-то оказался главным противником, да что там — врагом советской литературы и советской власти. "Любование прошлым и горечь от того, что оно потеряно, — квинтэссенция этого произведения, которое можно смело назвать произведением глубоко враждебным нам".

"Конечно, — отмечал докладчик, — этот монстр — одиночное явление в нашем искусстве". Однако в дальнейшем были оглашены имена и других грешников: того же К. Федина ("Похищение Европы"), Н. Никитина ("Двойная ошибка"), Ю. Германа (рассказ "Валюша"), И. Ильфа, Е. Петрова и В. Катаева (авторов "низкопробного" произведения "Богатая невеста"), Дм. Лаврухина, Б. Корнилова и других. И все-таки то, что выслушал Леонид Иванович Добычин, не сравнимо ни с чем.

«Город Эн», — повторяет и усиливает тон докладчик, — любование прошлым, причем каким прошлым? Это — прошлое выходца самых реакционных кругов русской буржуазии — верноподданных, черносотенных, религиозных».

Н. Я. Берковский, как и Е. С. Добин, впоследствии глубоко переживавший свои тогдашние заносы, выступил не менее хлестко и также не обременяя себя поисками аргументов: "Дурные качества Добычина начинаются прежде всего с его темы... Добычин — это такой писатель, который либо прозевал все, что произошло за последние девятнадцать лет в истории нашей страны, либо делает вид, что прозевал..."

Что и как было отвечать униженному писателю? Читаем: "...недоумение собрания вызвало выступление Л. Добычина. Он сказал несколько маловразумительных слов о прискорбии, с которым он слышит утверждение, что его книгу считают идейно враждебной. Вот и все, что мог сказать Добычин в ответ на политическую оценку его книги, в ответ на суровую критику "Города Эн", формалистическая сущность которой была на собрании доказана". Как это похоже на известный эпизод с М. М. Зощенко!

Алексея Толстого тоже покритиковали — за пьесу "Акила". Тогда он вышел на сцену и весело заявил: "О чем спор? Пьеса плохая,

я абсолютно согласен с этим. Но она написана бог весть когда, еще до революции — и вольно же было ставить ее сейчас..." и т. д. Но обозреватели "Литературного Ленинграда" наверняка не были удовлетворены: "Думается нам, за этой краткой репликой на ближайшем собрании последует и более широкое выступление А. Толстого по вопросам, волнующим советскую литературу". Толстому ничего не оставалось, очевидно, как выступить еще раз. 5 апреля, на пятом заседании, он вновь поднялся на трибуну.

По рассказам старших по возрасту писателей, слышанным в разные годы, я, как и многие другие, считал, что Толстой принял участие в травле Добычина. Но сейчас, внимательно перечитав стенограмму его речи, думаю, что это далеко не так. Толстой не предъявил Добычину никаких политических обвинений, отверг упреки в формализме и свел дело к тому, что просто, мол, книга — неважная...

"Океан разгневался, суденышко трещит, гибель грозит всем, и, чтобы умиловить Нептуна, бросают за борт в пучину жертву, ну, разумеется, того, кто поплосе из команды: юнгу какого-нибудь <...>

(Любопытные образы, между прочим! — *Вл. Б.*)

Таким "юнгой-за борт" был у нас, например, писатель Добычин. Случай с ним характерен не для Добычина, а для литературной среды, в которой мог возникнуть случай с Добычиным, — начиная от написания им скучной книжки до его демонстративного бегства от литературных товарищей".

Об этом бегстве Добычина из зала я тоже слышал много раз. Недавно — от 90-летнего Арсения Георгиевича Островского. И все в один голос говорили: когда Добычин встал и пошел по проходу, он был блее мела и его шатало... Но Толстой, тоже запомнив эту картину, не знал 5 апреля, что Добычина уже нет, что он ушел не только из Дома писателя.

"Кто же этот Нептун?" — не без нарочитой риторики вопрошал далее Толстой. "Нептун — это советский читатель 1935-36 года. А статья в "Правде" всего лишь рупор, в который собираются миллионы голосов читателей ...".

Он с пафосом произносит общие слова о возросших требованиях читателя, о новых человеческих типах, о реализме, о кабинетной жизни многих писателей. Ну а Добычин — «пока еще в литературной работе не обнаружил таланта. <...> Книга его — схема, даже еще более: конспект воспоминаний <...> Вы читаете и сквозь утомление отмечаете пунктир предметов: ни одного живого лица, ни одного вырастающего характера, включая сюда и самого героя, гимназиста, упрощенного почти до кретинизма. <...> Что же это такое? Чистейший формализм? Так и припечатали на книжке "Город Эн": "формализм", "снять". Нет, это не совсем все-таки формализм».

И такое же, как у Федина, противоречие самому себе. И тоже, полагаю, совершенно сознательное. «В книжке, несмотря на все ее качества, звенит пронзительная нота тоски. По книге веет пылью постылой, преступно-равнодушной мещанской жизни. Автор хотел сказать: "Вы, цветущие девушки, прыгающие с синего неба на зеленые луга аэродрома от избытка сил и радости, оглянитесь на пройденный путь революции! Оглянитесь и еще раз крепче оцените то, что дает вам сегодняшний день. Не привыкайте к тому, что создано вашими руками, это великое счастье!.."».

Толстой, таким образом, начисто отверг все сказанное до него! Услышь эти слова Добычин, может быть, и остановился бы он на краю пропасти, приободрился бы. Но он их уже не слышал.

И еще. Толстой говорит далее о писателях, которые называли Добычина "советским Прустом, а так как это имя не слишком современно, его также называли Бальзаком, Франсом, Джойсом. Мало того, ему говорили, что его книги создадут эпоху, что он опрокинет с дюжину литературных столпов.

И он верил, и старался писать, как Пруст, Франс и т. д.

И вот, когда роковой палец критика указал на него: "Формалист!" <...>, товарищи-писатели, те, что толкали его на путь (слово отсутствует в стенограмме. — *Вл. Б.*), все до одного отступились без звука протеста. Товарищи его предали. Вот почему Добычин произнес рыдающим голосом несколько невнятных слов и пошел, шатаясь, из зала. Сама земля перестала быть опорой под ногами ...".

Толстой, конечно, не прав. Никто не учил Добычина писать так или иначе, друзья от него не отреклись. В дневниковых записях М. Л. Слонимского читаем: "А. Н. Толстой в своей речи 1937 года (правильно: 1936-го. — *Вл. Б.*) ударил (уже после самоубийства Добычина) по тем, кто хвалил Добычина (и по нему, конечно, тоже), — главным образом по Федину, но без фамилий. Федин подскочил ко мне:

— Я задохнулся. Выступай ты. Назови меня. <...>

Толстой не назвал ни одной фамилии, но достаточно прозрачно обозначил, Федина в особенности.

Ко мне подскочил Коля Чуковский, еще и другие, все просили назвать их как "виновников", чтобы не оставаться в кустах...

Напряжение у меня было страшное. <...> Я раскрыл толстовские анонимы, первым я, конечно, назвал себя. А после моего выступления меня нашел Гор:

— Почему вы меня не назвали? — спросил он обиженно. — Ведь я тоже хвалил и люблю Добычина!"

Как видим, в этой истории у Толстого были свои тактические, что ли, задачи. Что же касается Добычина, то все-таки Толстой не добавил ни одного серьезного (то есть политического) обвинения, а наоборот, как сказано, скорее снял их.

Видимо, о добрых отношениях Добычина и Шкапской знали многие. Уже после того, как эта статья была напечатана в "Звезде", благодаря любезности американской стажерки Лесли Дорфман и сына Елизаветы Полонской Михаила Львовича Полонского, в мои руки попало письмо его матери, адресованное Марии Шкапской. Оно не датировано (в ЦГАЛИ отнесено к 1938 году), но никаких сомнений в том, что оно отправлено в марте или начале апреля 1936 года, когда злополучное собрание еще продолжалось, быть не может.

"Дорогая Мария Михайловна!

Два дела: напишите, если Вы не очень заняты, несколько человеческих слов Добычину. Мне думается — ему это сейчас необходимо. С ним, по-моему, неблагоприятно. На дискуссии, после вполне корректного доклада Добина (трудно с этим согласиться! — *Вл. Б.*), он вышел на трибуну и лепетал что-то бессвязное. А тут вышел Берковский и громогласно заявил, что "у Добычина де профиль смерти". Можете себе представить его состояние. Вообще, у нас не умеют говорить о литературе правильные и серьезные вещи без этакой дубинки и высокопарного окрика, — а на слабосильного человека это действует ужасно. Я совсем не поклонница Добычина, Вы это знаете, но я считаю, что переучивать человека надо иначе. К Вам он отнесится с доверием — напишите ему. Я просто боюсь за него. <...>"

А Добычина уже не было...

Что же все-таки за писатель был Добычин? О чем, о ком писал, что хотел сказать своими крохотными рассказами (их всего около 25) и одной частью романа (а пять авторских листов "Города Эн" — это и есть лишь начало его большого произведения)?

Добычин писал очень тщательно, медленно, обдумывая каждое слово — это надо понимать буквально. Роман, говорит он в одном из писем, уже начал, уже написано 700 слов. Он посылает рассказ Слонимскому для опубликования, а потом вслед за ним письмо: «Многоуважаемый Михаил Леонидович. Я должен был послать Вам Савкину двенадцатого числа, а послал одиннадцатого — и уже наказан: оказалось, что в первой главе перепутал. Там есть про Гоголя ("Чудень Днїпръ"), дальше написано "Когда стемнело, Савкина", а нужно не "когда стемнело", а "Появилась маленькая белая звезда. Савкина" и т. д.».

Три месяца спустя: «Многоуважаемый Михаил Леонидович. Если не поздно, то вот исправления к Коже (Вы когда-то не отказали сделать в Савкиной исправления о звезде):

1. Вместо "перед запертой калиткой стоял Петька" — "у запертой калитки дождался Петька".

2. Вместо "Водили к козлику? — спросила Дудкина" — "Водили к козлику? — интересовалась Дудкина".

3. В конце, где вожатый выпроваживает козла, вместо "Ихний? — спросила Зайцева" — "Ихний? — устала Зайцева"». (В печатном варианте — "просияла".)

Как сказано, Добычин отличался независимостью суждений. Он и писал по-своему. Проза его так сжата, мельчайшие детали так связаны между собой, так важны для понимания общего замысла, что Добычина почти невозможно пересказывать, хочется выписывать все подряд.

Рассказ "Встречи с Лиз" (1924), если не программный, то, во всяком случае, один из известных, давший название первой книге.

"— Не слышно, скоро переменится режим? — томно спросила Золотухина, протягивая руку.

— Перемены не предвидятся, — строго ответил Кукин. — И знаете, многие были против, а теперь, наоборот, сочувствуют.

Покончив с учтивостями, старухи продолжали свой разговор.

— Где хороша весна, — вздохнула Золотухина, — так это в Петербурге: снег еще не стаял, а на тротуарах уже продают цветы. Я одевалась у де-Ноткиной. "Моды де-Ноткиной"... Ну, а вы, молодой человек: вспоминаете столицу? Студенческие годы? Самое ведь это хорошее время, веселое...

Она зажмурилась и покрутила головой.

— Еще бы, — сказал Кукин. — Культурная жизнь... — И ему приятно взгрустнулось, он замечтался над супом: — Играет музыкальный шкаф, студенты задумались и заедают пиво моченым горохом с солью... О, Петербург!"

Этот Кукин из породы ничтожных женихов, мечтающих сделать блестящую партию; теперь он фантазирует о возможности развития отношений с некоей начальницей Фишкиной. Он уже перестроился, он бежит в библиотеку и просит: "Что-нибудь революционное"... "Он уже видел себя с теми книжками — встречается Фишкина: — Что это у вас? Да? — значит, вы сочувствуете!"

А вообще-то Кукин читает книгу под названием "Бланманже" и тоже вздыхает: "Ах, не вернется прежнее..."

Кажется, никому в голову не пришло отождествлять Ильфа или Петрова с Кисой Воробьяниновым. А вот Добычину доводилось слышать подобное — это ведь о нем сказали, что он тоскует по монархии и религии.

Рассказ "Козлова". Сценка в канцелярии.

"— Завтра Иоанна-воина, — сказала новая, франтоватая старушка с красными щеками. — Когда вы с кем-нибудь поссоритесь, молитесь Иоанну-воину.

Я всегда так делаю, и знаете, ее забрали и присудили на три года.

— Хорошая женщина, — подумала Козлова, — религиозная... Сутыркина, кажется".

"Нагнала́ Сутыркина:

— Недурная погода. С удовольствием бы съездила на выставку. Очень хорош, говорят, Ленин из цветов.

Козлова поджала губы.

— Знаете, — с достоинством сказала ей Сутыркина, — я всегда соображаю с веяниями времени. Теперь такие веяния, чтобы ездить на выставку, пополнять свои сельскохозяйственные знания".

Это рассказ 1923 года. Шестой год советской власти...

«Стенная газета "Красный луч" протодергивала тов. Самохвалову: оказывается, у ее дяди была лавка...»

У Добычина очень много подобных живых штрихов — прямо музей быта и нравов 1920-х годов. Чем больше ходишь по этому музею, тем сильнее ощущаешь зоркость, точность, остроту писателя. Он сразу подметил, выставил на всеобщее обозрение то дурное, что начинало складываться уже тогда и, к сожалению, дошло до наших дней. Если не все, то очень многое, о чем говорим мы нынче, присутствует, хотя бы в зародыше, на страницах его произведений. Некая поэтесса появляется в рассказе всего с одной своей строкой:

«...гудками встречен день. Трудящиеся...»

Не правда ли, достаточно этой строки?

Чаепитие в детском саду, бойцы из дружественной части, футбольщики... Напишите: родительский день, шефы, болельщики — и все будет, как сегодня. А остальное и менять не надо: кампании о кооперации и антивоенные, местечки с дефицитными предметами; фразерство, бюрократия, подхалимство, догматическое мышление, некомпетентное руководство, слова вместо дела. Чуть ли не все герои Добычина мечтают, фантазируют, сочиняют — стихи, рассказы, проекты. А жизнь не движется. В рассказах Добычина ничего серьезного не происходит. События — мельчайшие, пустяковые — оказываются в центре повествования, обсуждаются персонажами; часто это похороны, домашний ужин или чай, прогулка по городу, разговор в канцелярии: "... прошли два кавалера, разговаривая о крем-соде"; рассказ "Сиделка" кончается так: «"Сегодня я чуть не познакомился с сиделкой", — сказал Мухин».

Мещане, обыватели, изображаемые Добычиным, любопытны, но поразительно равнодушны, черствы, невежественны и, конечно, бездуховны. Добычин все это ненавидел и смеялся зло. Он отнюдь не юморист. И если уж ставить его в какой-то литературный ряд, то силой своего неприятия всего античеловеческого, негуманного он приближается к Щедрину.

Большинство рассказов Добычина написаны между 1923 и 1926 годами. Они рисуют провинцию первых послереволюционных лет, жизнь мелких служащих, канцелярские будни, дворовый, уличный быт. Выросший в местах, где издавна соседствовали рус-

ские, латыши, поляки, евреи, немцы, Добычин, смеясь над человеческими недостатками, уродствами, без тени иронии или насмешки говорит о национальных укладах жизни, характерах, о разных верах. Его оценки основываются только на критериях морали.

"Город Эн", создававшийся позднее, — еще один вариант "Детства и Отрочества" и одновременно уничтожающая сатира на последние, самые ничтожные годы самодержавия. Чиновничья тупость, сословные предрассудки, духовная пустота, мракобесие — все это выставлено писателем в отталкивающем, жалком виде. На память приходит "Мелкий бес" Ф. Сологуба: то же человеческое разложение, запустение. Только у Сологуба все впрямую, а Добычин выражает свое отношение обвиняком, с помощью иронии.

Добычинский роман написан от лица мальчика из приличной семьи, разделяющего все мнения и взгляды окружающих. Он даже свое "я" часто заменяет на "мы". Уволилась очередная кухарка (этот мотив проходит через всю книгу): «"Муштруете уж очень", — заявила она нам. Мы рассердились на нее за это и при расчете удержали с нее за подаренные ей на Пасху башмаки».

И всюду так: наивный мальчик что-то одобряет, что-то порицает, а читателю, как в данном случае, не должно бы составить труда понять правильно, наоборот. Но Добычину попало и за мальчика, и за прием, многократно усиливающий критическую силу пера.

Многие писательские имена назывались применительно к Добычину. Само название — "Город Эн" — от Гоголя. Чичиков приехал в город N. Чичиков подружился с Маниловым. Чичиков — приятный человек. Манилов — тоже. И вот сквозная мысль или даже мечта героя: как они хорошо дружили, как он хотел бы, чтобы и в его жизни была такая красивая дружба! Гоголь, Чичиков, Манилов упоминаются в романе множество раз. Страшная ирония скрыта в этом: какая деградация, глупость, тупость, если образец — Чичиков и Манилов... Общий смысл книги, конечно, сложнее, богаче.

«Прошло, оказалось, сто лет от рождения Гоголя, — читаем мы. — В школе устроен был акт. За обедней отец Николай прочел проповедь. В ней он советовал нам подражать "Гоголю как сыну церкви"».

Идеал сатирика обычно выражается как бы от противного: автору дорого то, чего нет в его героях, в действительности, описываемой им. Порой, как у Гоголя, этот идеал видится в мелькнувшем пейзаже, в изображении, пусть самом беглом, чего-то прекрасного, настоящего. Перечитайте заключительные строки "Матерьяла" — они весомы, значительны. За ними большая русская художественная традиция, глубокое народное чувство.

Произведения Добычина рассчитаны на думающего, серьезного читателя. В годы, когда литература, лишенная больших, общечеловеческих проблем, литература угодническая, заслоняла, оттесняла,

вытесняла честную литературу, смелую, умную сатиру, Добычин, конечно, не мог прийти к двору.

В 1987 году я ездил в Брянск, пытаюсь получить хоть какие-то новые сведения о Добычине и его семье. В архиве отыскиались лишь листы штатного расписания за несколько лет, в которых Добычин занимал последние строки, ведомости на зарплату с его четкой росписью под грошовыми суммами, списки пожертвований в пользу голодающих — и деньгами, и частью продовольственного пайка. Ни один из домов, где он жил, не сохранился. Последний снесли несколько лет назад.. И только недавно, из письма М. Н. Чуковской узнал я страшные и окончательные подробности: в 1962 году ей позвонил родственник Добычина и сказал, что мать и сестру Леонида Ивановича "немцы во время оккупации сожгли в брянских лесах, а остальные — репрессированы"...

Почти наверняка можно утверждать: Добычина ожидала бы подобная же участь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имеется в виду рассказ "Ерыгин" (1924).

² К искреннему горю всех знавших его, Леонид Николаевич Рахманов скончался в феврале 1988 года. Эту статью он прочитал в день отправки в больницу, откуда ему уже не суждено было вернуться.

³ Имеется в виду роман Л. Рахманова "Племенной бог" (1931).

⁴ Коля — Николай Корнеевич Чуковский (1904—1965), сын К. И. Чуковского, в доме которого они и познакомились; писатель, один из ближайших друзей Добычина (см. воспоминания М. Чуковской, печатаемые в настоящем сборнике).

⁵ Тагерия — Елена Михайловна Тагер (1904—1964), поэт, прозаик. В 1938 году была арестована, провела в лагерях и тюрьмах восемнадцать лет.

⁶ Эрлих Вольф Иосифович (1902—1937, расстрелян) — поэт, друг Есенина.

Виктор Ерофеев

О КУКИНЕ И МИРОВОЙ ГАРМОНИИ

Леонид Иванович Добычин (1896—1936) прожил весьма короткую жизнь и написал сравнительно немного: два сборника рассказов, маленький роман — вот, собственно, и все. Его писательская скупость нуждается в расшифровке. Наверное, она связана с профессиональной требовательностью к себе, но не исключена и дополнительная интерпретация: Добычин был писателем одной темы, и он настойчиво искал ее развитие, что было не просто.

Об этой теме он заявил уже в своем литературном дебюте, который выглядел обещающе. В 1924 году, в журнале "Русский современник", издававшемся при ближайшем участии Горького и рекомендовавшем себя высоким уровнем печатавшихся в нем материалов, Добычин опубликовал рассказ "Встречи с Лиз".

Он пишет о послереволюционном захолустье, где улицы с прогнившими домиками уже торжественно переименованы, где в клубе штрафного батальона ставится "антирелигиозная" пьеса, где романтический герой Кукин идет в библиотеку, чтобы взять "что-нибудь революционное", но смысл этих преобразований, по мысли Добычина, остается внешним, не затрагивает основ сознания, которое оперирует старыми вековыми понятиями (моченые яблоки торговки, голубой таз с желтыми цветами, сравнение сетки с кадилом — все это не случайно; все это не только приметы быта, но и непоколебимые, "розановские" устои жизни).

Раздвоенность вообще характерна для атмосферы добычинских рассказов, где сошлись два мира со своими укладами: церквями, кадилами — и революционными маршами, но не для героического противостояния — так кажется рьяным утопистам, — а для оппортунистического сожительства. Обыватель, чувствуя силу власти, рад нарядиться в новые одежды, с удовольствием разучивает новый лексикон, подражает манерам времени, но в душе мечтает о том, что "Лиз, пожалуй, уже разделась".

Позиция Добычина может сойти за изображение "гримас" нэпа, примелькавшееся в литературе "попутчиков", однако в этом маскаде автор видит нечто большее, чем гримасы. Его нарастающий конфликт со временем связан с невозмутимостью повествователя-наблюдателя, который, однако, с внутренним напряжением, завуалированным иронией, следит за процессом перерождения обывателя.

Обращу внимание на значение, которое имеет в творчестве Добычина стихия воды: она обнажает не только тела, но и души, она заманчива и опасна, она эротична и смертоносна. Стихия воды неявно, но определенно противостоит стихии огня, революционному пламени, стихии преобразования. Вода заливает весь это огонь.

В рассказе "Ерыгин" герой похож на Кукина (вообще у Добычина — "взаимозаменяемые" персонажи), только он метит выше — в писатели. Его поддерживают, поощряют, хотя содержание его "революционных" рассказов откровенно халтурно. Здесь редкий случай обнажения позиции самого Добычина, который не скрывает своего сарказма по отношению к литературному приспособленчеству. (В скобках замечу, что рассказы Добычина в основном названы по имени или фамилии героя: "Козлова", "Ерыгин", "Савкина", "Лидия", "Сорокина", "Лешка", "Конопатчикова" — таков почти полный состав первой книжки Добычина "Встречи с Лиз", вышедшей в 1927 году. Роль имени у Добычина огромна, непонятно даже, герой ли представляет свое имя, или же имя представляет героя: фамилии — "говорящие", хотя и не так откровенно, как у Гоголя, — они создают атмосферу тоски и уродства жизни; в этом плане они поистине онтологичны.)

На выход сборника "Встречи с Лиз" сочувственной рецензией откликнулся известный литературовед Н. Степанов ("Звезда", 1927, № 11). Критик находит оригинальность рассказов "в их стилистической манере", видит в них «обрывки хроники, где случайные и, казалось, ненужные подробности (убедительные своей бытовой "фотографичностью") дают почти бессюжетные "картины провинциальной жизни"». В качестве стилистической особенности Добычина Н. Степанов выделяет: почти "беспредметность", недоговоренность, отсутствие каких-либо переходов от одного момента повествования к другому, иллюзию объективности "случайных записей" — и отмечает, что "события, люди и вещи у него уравнены". У Н. Степанова точные наблюдения, но он несколько суженно толкует прозу Добычина в ключе "бытоописания". Для Добычина быт, очевидно, лишь отправная точка философского осмысления жизни, в которой много, по его понятиям, чистого абсурда.

Новый писатель оказался непростым орешком для критики. Даже Н. Степанов обманулся добычинским псевдобытописанием. Другие критики, вообще не вдаваясь в детали, увидели в прозе Добычина таябу с эпохой. В 1931 году, в связи с публикацией второго

сборника рассказов "Портрет", О. Резник писал в "Литературной газете" (1931, N 10) в рецензии под названием "Позорная книга": "...увечные герои и утопленники наводняют книгу <...> Конечно же, речь идет об обывателях, мещанах, остатках и объедках мелкобуржуазного мира, но, по Добычину, мир заполнен исключительно зловонием, копотью, смрадом, составляющим печать эпохи...".

Сборник "Портрет" больше чем наполовину состоит из рассказов предыдущего сборника, однако в новых произведениях сборника (рассказы "Пожалуйста", "Сад" и особенно "Портрет") чувствуется действительно что-то новое по сравнению с прошлой книгой.

"Сад" заполнен неологизмами эпохи — они как бы сами по себе и составляют содержание рассказа: делегатки, профуполномоченный, окрэспез, работпрос, медсантруд, пенсионерка, отсекар, окрэмбеит, конартдив, ассенобоз, волейбольщик и, наконец, культотдельша, которая требует от купальщиков, плещущихся в темноте, — и снова стихия воды! — "чтобы все были в трусах". И посреди этого словосада стоит поэтесса Липец, чьи стихи напечатаны в сегодняшней газете:

гудками встречен день. Трудящиеся...

"Портрет", в сущности, уже не рассказ, а эскиз, подготовка к роману. Впервые от объективного повествования Добычин переходит к повествованию от "я" героя, причем в "Портрете" это девичье "я", подростковый взгляд, неизбежно остранный и свойственный будущему роману.

"- Вы чуждая, — сказала Прохорова, — элементка, но вы мне нравитесь. — Я рада, — благодарила я". Нетрудно понять злобу О. Резника: у Добычина в 1931 году право на голос получил "чуждый элемент", да еще милый, да еще по-девичьи влюбленный, не кто-нибудь, а дочь врача.

Эпоха отменила все чудеса, чтобы самой стать чудом. Даже магия обязана быть научной. Как не вспомнить М. Булгакова, читая в "Портрете": "Али-Вали отрезал себе голову. Он положил ее на блюдо и, звеня браслетами, пронес ее между рядами, улыбающуюся.

— Не чудо, а наука, — пояснил он: — Чудес нет".

Экзистенциальный конфликт Добычина с миром О. Резник вульгарно просто свел к идеологическому конфликту с эпохой. Он считал, что "зловоние, копоть и смрад" составляют у Добычина именно "печать эпохи". Как бы то ни было, Добычин шел против течения. Он не только не скрывал своих сомнений, но, по сути дела, ставил сомнение в центр своих философских раздумий. Он полагал, что оправдывается честностью: его беспристрастный взгляд по-служит эпохе, явится как бы предостережением против излишне оптимистического представления о человеческой природе. Но эпоха была охвачена энтузиазмом жизненного, общественного пе-

реустройства. На этом фоне Добычин действительно выглядел "белой вороной"; его спокойная бестенденциозность казалась пределом пессимизма и негативной тенденциозности. Стилистические нюансы не играли никакой роли. Добычин был решительно вытеснен на окраины "несвоевременной литературы" точно так же, как и обэриуты со своей "подозрительной" заумью.

Но он не сразу сдался. Он не перестал писать и даже печататься. Не исключено, что "Город Эн" был последним "формалистическим" с точки зрения официозной критики романом, "проскочившим" в печать буквально накануне начала повсеместной борьбы с формалистами (известнейшая статья "Сумбур вместо музыки" появилась в январе 1936 года). Неудивительно, что реакция на "свежий" образец "формализма" была особенно уничтожающей и уничижающей: "...неприятный, надуманный стиль расцветает на благодатной для этого почве — натуралистической, безразлично поданной семейной хронике рассказчика, — писала Е. Поволоцкая... — Вывод ясен: "Город Эн" — вещь сугубо формалистическая, бездумная и никчемная. Формализм тут законно сочетается с натурализмом" ("Литературное обозрение", 1936, N 5).

В романе Добычин снял конфликт двух миров, обратившись к старому миру. Живописность конфликта его более не увлекала, и дело объяснялось, видимо, не только быстро ухудшавшимися внешними обстоятельствами, но и внутренними причинами: Добычин хотел углубиться в сущность неустанно исследуемой им проблемы: парадоксальности и двойственности человеческой жизни, наличия в ней некой нормы и в то же время вопиющего ее отсутствия.

Повествование ведется от "я" лирического героя и внешне отражает процесс его превращения из мальчика в юношу. Он повествует о небольшом городе западной части России (знакомый писателю по детству многонациональный город Двинск), но сама природа этого "я" нуждается в уточнении. В отличие от "обличительного" произведения, где лирический герой противостоит обывательской среде и в конечном счете срывает с нее маску, повествователь Добычина говорит о городе Эн с чувством полной сопричастности к его жизни. Он — маленький веселый солдатик обывательской армии, который бойко рапортует об интригах и сплетнях. У него есть свое "мировоззрение", совпадающее с моральной нормой, он негодует против нарушений этой нормы, расшаркивается перед взрослыми и умиляется своим мечтам. Он мечтает о дружбе с сыновьями Манилова.

Но в сущности, этот рапорт столь же бойкий, сколь и бессвязный. Ненужные детали в своем нагромождении вырастают до ощущения ненужности самой жизни. Трагедии в этом мире отсутствуют. Смерть отца обростает описанием всевозможных, не относящихся к делу подробностей. Там, где русская литература видела тему, достойную пера Толстого, у Добычина мелкое происшествие: "Я

подслушал кое-что, когда дамы, сияющие, обнявшись, удалились к маман. Оказалось, что Ольги Кусковой уже нет в живых. Она плохо понимала свое положение, и инженерша принуждена была с ней обстоятельно поговорить. А она показала себя недотрогой. Отправилась на железнодорожную насыпь, накинула полотняный мешок себе на голову и, устроившись на рельсах, дала пересечь себя пассажирскому поезду".

Такое повествование может продолжаться бесконечно, увязая во все новых и новых подробностях. Неудивительно, что Добычин прибегает к условному финалу. Выясняется вдруг, что герой страдает близорукостью. Эта близорукость в финале как бы объясняет конструктивный принцип повествования (все смазано) и превращается в метафору ограниченного восприятия героя. На последней странице книги он видит вечером, что "звезд очень много и что у них есть лучи". Эти "лучи звезд" должны восприниматься как маленькие лучики надежды в "темном царстве", но не исключено, что в них, как и в метафоре близорукости, есть скрытая пародия на "литературность": "Я стал думать о том, что до этого все, что я видел, я видел неправильно". Это еще одна ироническая волна, на этот раз пародия на характерный для эпохи мотив самокритики.

Н. Степанов, которому удалось откликнуться на выход добычинской книги достаточно положительной рецензией ("Литературный современник", 1936, № 2), отнесся к "самокритике" серьезно и возразил повествователю: «Нет, герой повести Добычина видел "правильно", несмотря на свою близорукость». Критик попал в ловушку, расставленную писателем, но у него были самые благие намерения. Причисляя книги Добычина к ряду книг "экспериментальных", рассчитанных на узкий круг "любителей", Н. Степанов стремился сохранить для Добычина место хотя бы в маргинальной литературе.

Но Добычина уже ничто не могло спасти. Труд поставить все точки над "і" взял на себя литературовед Н. Берковский, который заявил на писательском собрании в Ленинграде, где обсуждалось творчество Добычина: "Беда Добычина в том, что вот этот город Двинск 1905 года увиден двинскими глазами, изображен с позиций двинского мировоззрения... Этот профиль добычинской прозы, — это, конечно, профиль смерти".

Добычин вновь пошел против течения. Он подошел к трибуне и кратко, взволнованно и дерзко отверг предъявленные ему обвинения. Как было отмечено в отчете о собрании, опубликованном в "Литературном Ленинграде" (1936, 20 марта), он сказал "несколько маловразумительных слов о прискорбии, с которым он слышит утверждение, что его книгу считают идейно враждебной".

Спустя некоторое время после писательского собрания Добычин исчез. Друзья подняли тревогу. В квартире, где он жил, все было

нетронутым, нашли его паспорт: версии об аресте или переезде в другой город исключались.

Стихия воды оказалась в конечном счете роковой не только для героев Добычина, но и для него самого: через несколько месяцев после исчезновения писателя его тело было выловлено в Неве.

Читая Добычина, понимаешь, что он — как и Лиз — в своих произведениях "заплыл за поворот". Но не из кокетства, не из расчета на успех, а потому, что был настоящий писатель. Писательство — это и есть "заплыл за поворот", предприятие рискованное, все прочее, как сказал поэт, — литература.

Татьяна Никольская

ВОЗВРАЩЕНИЕ ТАЛАНТА

Произведения ЛЕОНИДА ИВАНОВИЧА ДОБЫЧИНА (1896—1936), талантливой и оригинального прозаика двадцатых годов, наконец дождался своего второго рождения. Добычин начал печататься в ленинградских периодических изданиях с 1924 года. Его первые рассказы были восторженно встречены "Серапионовыми братьями". Поддержал молодой талант и К. Чуковский. В 1927 году вышел первый сборник рассказов Добычина "Встречи с Лиз", заинтересовавший критику и читателей. Пожалуй, вернее всех удалось тогда проникнуть в добычинское видение мира Н. Л. Степанову: "Смысл, фабула рассказов просвечивает благодаря двум-трем намекам, столь же случайным и неподчеркнутым, как и остальные подробности, — писал он в рецензии, — благодаря этому по-новому воспринимаются знакомые темы провинциальной обывательщины".

Вторая книга рассказов Добычина "Портрет" вышла в 1931 году, когда литературный климат уже начал меняться. Эту книгу, так же как и повесть "Город Эн", опубликованную в 1936 году, критика подвергла остракизму. На автора посыпались обвинения в формалистском пустословии, очернении действительности и прочих смертных грехах. Даже Н. Степанов, признавший Добычину, что из его рецензии были "выкинуты все положительные места", сопроводил серьезный анализ повести дежурными упреками.

Благодаря усердию палочной критики преждевременно оборвалась жизнь писателя, были прочно забыты его имя и произведения. В конце шестидесятых годов В. Каверин попробовал прорвать забвение, рассказав на страницах ленинградского журнала "Звезда" о творчестве и трагической судьбе Добычина. В текст воспоминаний ему удалось включить целиком один из рассказов писателя. Затем о Добычине написал теплые строки Г. Гор. Казалось, лед тронулся. Рассказы Добычина должны были появиться в готовившемся в Ленинграде сборнике, посвященном двадцатым годам. Но времена из-

менились. Сборник не вышел. Осталась без движения в одном из ленинградских издательств и заявка на издание сборника добычинских рассказов.

Лишь в 1987 году о Добычине вновь заговорили. В журнале "Огонек" были напечатаны воспоминания Марины Николаевны Чуковской — в доме Чуковских Добычин в последние годы жизни бывал почти ежедневно — и четыре рассказа из книги "Портрет". Третий номер журнала "Литературное обозрение" за 1988 год познакомил читателей с неопубликованным рассказом Добычина "Старухи в местечке", рукопись которого сохранил В. Каверин. Еще два рассказа Добычина напечатаны в четвертом номере журнала "Сельская молодежь". Теперь любители литературы смогут прочесть последнюю книгу Добычина "Город Эн". В 1936 году за выходом этой книги последовало собрание в ленинградском Союзе писателей, превратившееся в травлю Добычина, собрание, после которого автор книги исчез навсегда. Единственным человеком, заступившимся тогда за Добычина, был Михаил Леонидович Слонимский.

В конце шестидесятых годов я была в гостях в знаменитом писательском доме на канале Грибоедова, девять. Михаил Леонидович цитировал рассказы Добычина, особенно ему нравились первые фразы рассказа "Козлова": "Электричество горело в трех паникадилах. Сорок восемь советских служащих пели на клиресе". Слонимский показал мне стопку добычинских писем из Брянска, где Добычин жил на Октябрьской улице в доме № 47. Добычин писал о разном: сообщал, что писательская комиссия в составе Козакова, Маргулиса и Чумандрина решила предоставить ему комнату в Ленинграде на углу проспекта 25-го Октября и Володарского — так назывались Невский и Литейный; делился замыслом своего нового рассказа "Растратчица", "который будет: а) созвучен нашей эпохе, б) понравится Кузмину, этому гордецу <...> Этот рассказ будет полон политики, будет парить в ерыгинских сферах (Ерыгин — герой одноименного рассказа Добычина), но его пируэты будут цензурны". В одном из писем Добычин описывал собрание, имевшее место в его учреждении, — по образованию экономист, он служил в какой-то брянской конторе, — в другом спрашивал мнение о своем романе, присланном Слонимскому из Брянска; в третьем критиковал свой рассказ "Сорокина" и просил его не печатать; в четвертом сообщал, что в начале двадцатых годов увлекался прозой Л. Сейфуллиной. В этих коротких письмах — сухих сообщениях, метких бытовых зарисовках, проглядывались одиночество и тоска их автора, прикованного к постылой службе, вынужденного жить вдали от литературной жизни.

Одиночество и тоска чувствуются и в подтексте его рассказов, а в повести "Город Эн" — в тексте. И в рассказах, и в повести автор отделяет себя от изображаемого. Выступая как фотограф и храни-

кер, с предельной достоверностью запечатлевает он мельчайшие подробности почти лишенных событий будней провинциальной жизни. Но внимательный читатель разглядит в кажущейся монотонности и приглушенную иронию и лирическую ноту, найдет как бы случайные оброненные ключевые фразы, показывающие подлинное отношение автора к своим героям.

Повесть "Город Эн", по свидетельству друзей Добычина, автобиографическая. Она проясняет читателю не только тот мир, в котором формировался автор, но и, подчас неожиданно, происхождение некоторых излюбленных Добычиным литературных приемов. Так возводится в творческий прием близорукость героя: "Он обязательно должен рассмотреть предмет вблизи, вне общей перспективы, вне его соотношенности. Тщательно выбирая отдельные подробности, он показывает их читателю как бы через микроскоп", — писал Н. Степанов.

Повествование ведется от лица школьника. Этим мотивирован лаконичный стиль, напоминающий подчас ученические сочинения: "Уже начинались экзамены. Был светлый вечер. Деревья цвели". Детская непосредственность героя показана через восприятие им художественной литературы. Подросток считает литературных персонажей живыми людьми и мечтает об общении с ними: "Вдруг, — ждал я иногда в темноте, — когда вечером, кончив уроки, бродил, мне сейчас кто-нибудь встретится: Мышкин или Алексей Карамазов, и мы познакомимся". Особенно важное место занимает в повести Гоголь, цитаты и реминисценции из которого рассеяны по всей книге. Мальчик, не замечая гоголевской иронии, мечтает о городе Эн, где все его будут любить. Полученный в подарок картонаж Адмиралтейства и красота впервые увиденной Риги вызывают в его воображении "прекрасные здания города Эн". Для юного героя, тоскующего по теплу и дружбе, идеалом представляется дружба Чичикова и Манилова. К этому идеалу он тщетно стремится, и чтобы хоть немного приблизиться к нему, старается выражать свои чувства в стиле Манилова: "Серж, Серж, ах, Серж, — не успел я сказать, — Серж, ты будешь ли помнить меня так, как я буду помнить тебя?" Детскому восприятию Гоголя противостоит казенное, которое кажется герою нелепым. Он смеется над преподавателями, учащими "будто Чичиков и все жители города Эн и Манилов — мерзавцы". Вторжение литературы в жизнь и уход от жизни в литературу, противостоящую тоскливому однообразию быта глубокой провинции, жители которой лишены подлинной духовности, помогает герою не слиться с окружающей средой, по мере своих слабых сил противостоять ей, но в то же время и усиливает его одиночество. Разочарованный в попытках найти друга, повзрослевший школьник в финале повести уже не соблазняется примером Манилова и Чичикова, но все еще сохраняет теплые воспоминания о городе своей мечты.

Когда все, написанное Добычиным, будет издано, настанет пора определить его место в литературном процессе, установить литературную родословную. Современники сравнивали рассказы Добычина с рассказами Зощенко. Сам автор "Портрета" и "Встреч с Лиз" относился к Зощенко ревниво. По мнению Г. Гора, "холодный, закрытый юмор Добычина генетически более связан с юмором Флорабера". В контексте европейского авангарда рассматривал прозу Добычина А. Битов, сопоставлявший его с Джойсом. Связь Добычина с Гоголем была проанализирована югославским литературоведом Дубравкой Угрешич. Ряд параллелей еще будет продолжен. Несомненно одно. Возвращение этого талантливого писателя читателю обогатит наше представление о сокровищнице литературы двадцатых — тридцатых годов.

Михаил Золотоносов

КНИГА "Л. ДОБЫЧИН": РОМАНТИЧЕСКИЙ ФИНАЛ

Меня вообще манят писатели безвестные,
оставшиеся незамеченными. Что были за люди?

В. В. Розанов

Единственная гипотеза, касающаяся исчезновения Л. Добычина в конце марта 1936 года, состоит в том, что он покончил с собой после проработки на собрании ленинградских писателей, начавшемся 25 марта и с перерывами тянувшегося до 13 апреля¹. Сейчас уже нелегко вообразить себе обстановку таких мероприятий, ближайшей типологической параллелью коих являются гладиаторские бои в древнем Риме, как трудно увидеть красоту в льющейся на песок свежей, возбуждающе ароматной крови. Между тем типологически сходная забава менее шестидесяти лет назад была неперменной частью советского тоталитарного обихода, сделавшего атеизированную смерть одним из главных выразительных средств эпохи².

В "Поэтике сюжета и жанра", вышедшей в начале мая все того же 1936 года (Добычин видеть книгу, видимо, уже не мог), О. М. Фрейденберг очень своевременно³ писала о начальных формах зрелищ, в которых "идет единоборство и растерзание зверями людей и животных <...> В пантомиме, соединяющей в себе звериную травлю с трагедией, актер переживал растерзание на глазах у публики" (указ. соч. С. 161). Такими "актерами" были приговоренные к смерти преступники, пленные, рабы. Как указывала Фрейденберг, «римский "актер" был "смертью" и уподоблялся "рабу"» (там же. С. 156); "актер в известном смысле и был покойником, и на лице его маска была недаром" (там же. С. 213).

О *буквальном* смысле, который реконструировала Фрейденберг, смысле, хранящемся в словах "растерзание", "травля" и т. п., случай Добычина как раз и напоминает: как и всякий советский человек

тридцатых годов, а писатель особенно, Добычин был сразу и преступником, и пленным, и рабом, и актером.

Гладиаторские бои обычно начинались с того, что на арену выпускали двух бойцов, заведомо неравных по силе: у одного изначально отсутствовали шансы на победу, т. е. жизнь, а зрелище состояло в том, что более слабого медленно и методично убивал более массивный и сильный.

Гладиаторы специально были обнажены, им не позволяли надевать ни одежду, ни защитную амуницию: тело должно было оставаться доступным для ударов кинжалом, *беззащитным*, открытым для обозрения: публику интересовали насилие, раны и боль, что соответствовало концепции человека как исключительно "внешнего", лишенного психологического страдания и целиком выражающегося в страдании физическом, следы которого были тем же, чем в сегодняшнем театре является мимика.

Можно предположить, что смерть Добычина — это "смерть гладиатора", скончавшегося от ран. Так, видимо, полагает В. Бахтин, подчеркивающий, что проработка Добычина на собрании была безжалостной и несправедливой, что он "оказался главным формалистом и врагом советской литературы и советской власти".

Однако такая гипотеза в корне противоречит чрезвычайной (почти патологической для писателя) психологической *закрытости* Добычина-прозаика и эпистолографа, выразившейся в отсутствии в прозе *образа автора* и создании духовно "полого" героя, лишенного той психологической глубины, которую скрывает внутри себя сам автор. А город Эн не случайно ассоциируется с "Мертвыми душами": в изображении Добычина это какой-то некрополь, снабженный этикетками склад музейных экспонатов; герои же напоминают *кукол*, и адекватнее всего "Город Эн" был бы воплощен в *кукольном театре* или *мультипликационном фильме*: такой тип воплощения вскрыл бы подчеркнутую, доведенную местами до абсурда вещественную конкретность, особую прореженность среды и дискретность в изображении человека. Кстати, тема смерти присутствует в этом сочинении постоянно: от смерти отца-врача до нескольких пунктирных упоминаний "Красного смеха".

В письмах Добычин тоже необычайно сух и замкнут, эпистолярная концепция явно состоит не в "раскрытии", а в сокрытии и приоткрытии, скупом намеке, который адресат волен не понять.

Люди такого типа, как Добычин, очень сильно отгорожены от мира, они выставляют постоянную психологическую защиту, мир им безразличен, они живут в собственной духовной замкнутости, в культивируемом экзистенциальном одиночестве. «Как демон из книги "М. Лермонтов", я был — один. Горько было мне это. — Вдруг, — ждал я иногда в темноте, когда вечером, кончив уроки, бродил, — мне сейчас кто-нибудь встретится: Мышкин или Алексей Карамазов, и мы познакомимся» ("Город Эн", гл. 23).

Нужен только *литературный герой*, внелитературного мира как бы не существует, он лишен значимости, случаен, хаотичен.

Акцент на "полом" и смешном герое, который сделан в прозе Добычина, может означать продуктивную ценность одиночества и особенное внимание к тщательно оберегаемой собственной духовной глубине, являющейся альтернативой "внешнему" миру.

31 мая 1930 года в письме к Иде Исааковне Слонимской: "Если Вам когда-нибудь попадутся "Желания Жана Сервьяка", — пожалуйста прочтите. Когда прочтете, то узнаете, почему я об этом про-сил"⁴.

Я прочел "Желания Жана Сервиан" А. Франса⁵ (то ли ошибку допустил сам Добычин, то ли неверно прочел название публика-тор): понятно, почему Добычин придал этой вещице некое значе-ние. Герой, Жан Сервиан, наделен тонким умом, мягкой душой, а брошен в низменную, унижающую реальность. Это несчастный, страдающий человек, его гибель во время событий Парижской ком-муны кажется избавлением от мук.

ДВЕ ЦИТАТЫ: "Это было чудным, нежным сновидением, ко-торое родится только в тишине и уединении в думах, оторванных от грубой обыденной жизни, эта его идея о красивой сумеречной жизни, которую он отдал всю целиком, без всякой награды, не по-лучая ничего в обмен, одной женщине, любимой издалика..."⁶.

"Там, в толпе, более уединенный, чем где бы то ни было, он ду-мал о великолепии какой-нибудь прекрасной трагедии Эврипида или Шекспира"⁷.

Кажется, что Добычин был оторван от реального мира более на-дежно, чем Жан Сервиан. И трудно представить, что проработка на собрании могла вывести Добычина из обычной погруженности во "вторую реальность", поколебать то безразличие к читателю, на ко-тором основана проза, лишенная малейших следов суггестии и ри-торических приемов.

Наиболее вероятны два варианта. Первый — *спасительное ис-чезновение*, напоминающее о "Что делать", Феде Протасове и Мат-тия Паскале.

"Прыжок из вагона спас меня: он как бы вытряхнул из моей го-ловы глупую навязчивую мысль, и я на мгновение увидел... да, уви-дел свое освобождение, новую, свободную жизнь. <...> Я мертв! Мертв! У меня нет долгов, жены, тещи... никого! Я свободен, сво-боден! Чего мне еще надо?"⁸.

Любопытно, что тема бесследного исчезновения, растворения в пространстве возникает в тридцатые годы, например, у А. Плато-нова в "Счастливой Москве" (1932 — 1936): "Сарториус потерял славу всесоюзного инженера; он целиком сосредоточился в делах малозаметного учреждения и его постепенно упустили из виду быв-шие товарищи и знаменитые институты"⁹.

Бесследное исчезновение, "погружение в неизвестность", о котором в годы террора мечтают многие, — один из вариантов поведения, зафиксированный и в мемуаристике. Так поступает и мастер в последнем булгаковском романе.

Другой вариант — *самоубийство*, причины которого, однако, куда более рациональны, чем обида или депрессия¹⁰, — романтическое своеволие человека, желающего освободиться от земных мук и страдания. При этом своеволие осложнено сомнением, вполне рациональным осознанием своего значения, может быть, своей *гениальности*¹¹.

Именно такое осознание чувствуется в стиле прозы и стиле смерти Добычина: и то, и другое замешано на гордыне и ницшеанской воле, достаточных, чтобы положить конец унижениям — в отличие, скажем, от Мандельштама или Ахматовой (см. письмо О. Э. Мандельштама к Б. Л. Пастернаку от 28 апр. 1936 г.), превозмочь "привычку жить".

Ближайшая типологическая параллель — эпизодический персонаж из "Живого трупа", *Иван Петрович Александров* (см. д. 4, карт. I, явл. 3):

"И жизнь и смерть для гения безразличны. Я умираю в жизни и живу в смерти".

"Я убью себя затем, чтобы весь мир понял, что он потерял".

Образом Александра Л. Толстой подчеркивал скромность и незаметность Протасова; Александров смешон и претенциозен, это существо из другой эпохи. Однако тридцать шестой год — не девятисотый, патетический фон эпохи¹² изменил и смысл образа Александра.

У "тишайшего" Леонида Ивановича Добычина я подозреваю те же мотивы, ту же гордость, то же ощущение собственной гениальности и наказания мира собственной смертью. Во всяком случае, из нее-то и могут вытекать объективно-безразличный стиль, полная независимость от мнений и школ и волевой ницшеанский уход непризнанного миром творца, с миром равнозначимого и равновеликого.

М. Л. Слонимский сравнил Добычина с Хлебниковым¹³. Письмо, в котором это сравнение содержится, было написано 28 янв. 1935 года, за год до загадочного исчезновения. Слонимский точно уловил принципы поэтики поведения Добычина, романтическую мифологему гениальности. Такой гений мстит своим уходом: это тип Клейста.

"Смерть" была одним из ключевых символов сталинской тоталитарной эпохи. Добычин не побоялся этого символа, но смысл, который он вложил в "смерть", оказался иным, антитоталитарным.

Нетрудно сопоставить исчезновение писателя в марте 1936 года с духоподъемным идеологическим фоном: 28 января в "Правде" появилась статья "Сумбур вместо музыки", 6 февраля — "Балетная

фальшь", 1 марта — "О художниках пачкунах"... Однако я предполагаю, что для Добычина куда большее значение имела фраза Сталина о покончившем жизнь самоубийством Маяковском: "был и остается...". Фраза была изречена в конце 1935 года; слова эти и суматоха вокруг "лучшего и талантливейшего", судьбы Мандельштама и сотен других показывали, что торжествует тоталитарный порядок, при котором и в гении назначает Демиург, Сталин. И он же распоряжается *смертью*: в естественном виде она практически исчезла из жизнеутверждающих соцреалистических полотен, но осталась как *наказание* в руках Демиурга¹⁴. Отсюда и берет начало концепция *смерти как своеволия*, берущая начало в XVIII веке, но оживившаяся в 1920 — 1930-е годы "... главная сила, единственная защита человека — это способность к самоубийству <...> это последняя мера достоинства. Об этом Достоевский сказал Кирилловым. Но беспричинный акт Кириллова — это самоубийство как свобода. Тогда как наше самоубийство — это необходимость, и для раба единственная возможность волеизъявления"¹⁵.

Очевидно, таково — по мотивам — и самоубийство Добычина: "возможность волеизъявления", осложненная романтическим самоощущением гениальности. Тем более, что традиция давала культурную санкцию: как писал ровесник Добычина — и это было известно всему поколению, — "смерть есть выход из жизни злой и ложной в мир *иной*, в бесконечную ширь. Страшна ли смерть? Страшнее было бы навсегда остаться *здесь*, в искаженной, обманной жизни. "Лисицы имеют норы и птицы — гнезда; но сын человеческий не имеет, где преклонить голову", потому что здешний мир тесен для духа, мал для сознания, он все еще не "храм", даже не "мастерская", а темная, грязная тюрьма"¹⁶.

Но одно дело — смерть как философский концепт, метафора и поэтический образ:

Ты все равно придешь — зачем же не теперь?
Я жду тебя — мне очень трудно.
Я потушила свет и открыла дверь
Тебе, такой простой и чудной¹⁷.

И совсем другое дело — смерть в буквальном смысле, самоубийство. Подобно тому, как метафоры отсутствуют в добычинской прозе, их не оказалось и во внелитературном обращении с символом смерти.

В случае с Добычиным мы, вероятно, встречаемся с так называемым *сюжетным подходом* к собственной жизни, о котором писал Ю. М. Лотман: "Построение жизни как некоторого импровизационного спектакля, в котором от актера требуется оставаться в пределах его амплуа, создавало бесконечный текст. В нем все новые и новые сцены могли пополнять и варьировать течение событий.

Введение сюжета сразу же вводило представление об окончании и, одновременно, приписывало этому окончанию определяющее значение. Смерть, гибель делалась предметом постоянных размышлений и венцом жизни. Это, естественно, активизировало героические и трагические модели поведения”¹⁸.

“Построение жизни” одним из следствий имеет возможность интерпретаций биографического текста как художественного, как книги “Л. Добычин”, и в этом оправдание данной статьи. Для самого же Добычина превращение жизни в сюжетный текст с финалом — способ борьбы с культурным хаосом и чужими культурными кодами, средство перекодирования вездесущего символа смерти и внесения смысла в абсурдную реальность. “Правильная” в культурном отношении смерть — одно из средств защиты от абсурда, подкарауливающего на каждом шагу.

“В конце лета случилась беда с мадам Штраус. Ей *на* голову, оборвавшись, упал медный окорок, и она умерла на глазах капельмейстера Шмидта, который стоял с ней у входа в колбасную” (“Город Эн”, гл. 25).

Бессмертная пошлость “медного окорока”, который в условиях сталинского террора может обернуться “медным быком”, в котором поджаривают осужденного на гибель, — вот что пугает романтика, *рожденного с честолюбием, равным его дарованиям*. Пугает не ужасом пытки, а ужасом пошлости.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Бахтин В. “...Мои акции стоят отменно низко” // Ленинградская правда. 1988, 12 авг. 13 марта 1936 г. состоялось собрание московских писателей, на котором также шла борьба с формализмом.

² Ср. с “аперитивной” декларацией, правда, относящейся к несколько более позднему времени: “Неописуемы негодование и возмущение работников советской медицины, узнавших о том, что в числе гнусных изменников родины оказались изверги-врачи, совершившие неслыханные убийства лучших людей страны социализма. В полученных редакцией многочисленных резолюциях и письмах медицинские работники клеймят позором фашистских изуверов и палачей Плетнева, Левина, Казакова <...> Человеческий разум не в силах постичь всю омерзительную гнусность, всю глубину падения этих звероподобных чудовищ, потерявших всякий человеческий облик. <...> Вся миллионная армия работников советской медицины единодушно требует уничтожить этих ядовитых гадов, чьи звериные лапы обгарены кровью <...> Никакой пощады злодеям! Расстрелять их, как бешеных собак!” (Медицинский работник. 1938, 4 марта; передовая статья “Смерть презренным фашистским наймитам!”). Заголовки на той же полосе: “Требуем беспощадной расправы”, “Собакам — собачья смерть!”, “Смерть фашистским выродкам!”, “Расстрелять подлых изменников родины”... О реабилитации смерти в культуре XX века см.: Лем С. Провокация // Дружба народов. 1990, № 12. С. 225.

³ “Книга вышла и стала быстро раскупаться. Через три недели после выхода в свет — книгу конфисковали”, — вспоминала О. М. Фрейденберг (Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С. 147).

⁴ Бахтин В. Без просвета, или Послесловие к травле // Первые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1991. С. 107.

⁵ Оригинальное название: “Les désirs de Jean Servien”.

⁶ Франс А. Желания Жана Сервиан / Пер. И. Ф. Наживина. М., 1916. С. 146.

⁷ Там же. С. 95.

⁸ Пиранделло Л. Избранная проза: В 2 т. Л., 1983. Т. I. С. 216.

⁹ Новый мир. 1991, № 9. С. 45. Фамилия героя — Сарториус — иронически отсылает к философскому роману “Сартор Резартус” Т. Карлейля, глашатая “культы героев”, возвышающихся над массой.

¹⁰ Ср. с самоубийством писателя Леонида Останкина, героя рассказа П. Романова “Право на жизнь” (1927), который, чувствуя себя лишним в советской жизни, впадает во фрустрацию.

¹¹ Ср. с письмом Б. А. Лавренева к П. А. Чагину, редактору “Красной газеты”, написанным во второй половине 1920-х гг.: “Гражданин редактор! Не откажите дать место нижеследующему заявлению. Ряд писательских смертей, последовавших одна за другой в течение короткого срока (Ширяевец, Кузнецов, Есенин, Соболев), привели меня к твердому убеждению, что это лишь начало развивающейся катастрофы, что роковой путь писателя, в тех условиях жизни и творчества, какие существуют сегодня, неизбежно ведет к насильственному концу. Жить и работать для создания новой культуры, сознавая себя в то же время едва терпимым в государстве парием, над которым волен безгранично и безнаказанно издеваться любой финотдельский Акакий Акакиевич, любой управдом, любой эксплуататор-издатель, жить в такой обстановке и творить “культуру” невыносимо тяжело, душно, страшно. Выходов из этого Дантова ада только два: смерть или отказ от писательской работы. Будучи человеком твердой нервной организации и не желая добровольно сходить в могилу, я вынужден выбрать второй исход. Настоящим дождю до сведения читателей, приветливо встречавших мои вехи, критиков, отмечавших их как подлинные побеги революционной культуры, и всех вообще граждан, что я покидаю писательскую работу впредь до того времени, пока в стране, созидающей культуру социализма, не научатся видеть в работниках этой культуры не лоздов бродячих собак или служителей культа (очевидно, культ смешивают с культурой), а людей и тружеников. Предпочитаю заняться “производительным” трудом и искупить преступное занятие литературой честным служением обществу в качестве счетовода” (Искусство Ленинграда. 1989, № 6. С. 64; публ. В. Бахтина). Письмо отправлено не было.

¹² По замечанию Н. Коржавина, “экзальтация вообще была в духе времени. Она насаждалась самой государственной пропагандой. Она превратилась в норму приличия, в единственно приемлемую для тоталитарного государства форму общения с ним” (Коржавин Н. В соблазнах кровавой эпохи // Новый мир. 1992, № 7. С. 180).

¹³ “Человек же он вообще весьма странный, я таких, кроме него, больше не знаю. Если б Вам привелось встретиться с ним, Вы убедились бы, что с него просто нельзя спрашивать как с нормального — руки опускаются. Это — нечто, стоящее в ряду Хлебникова”, — писал М. Л. Слонимский В. В. Ермилову (Бахтин В. Без просвета... С. 103).

“Страннейший человек! Я помянул Хлебникова. Могу Вам напомнить еще биографию Гогена” (Там же. С. 104).

¹⁴ Не случайна *пародия на самоубийство* в пьесе Н. Р. Эрдмана; суицид запрещен, а потому высмеивается, смерть — прерогатива Бога или его наместника на земле. “Первый и решающий признак властителя — это его право распоряжаться жизнью и смертью. К нему никто не вправе приблизиться; кто явится к нему с известием, кто должен к нему подойти, того необходимо обыскать, ведь он может быть вооружен. Смерть старательно отделяется от него: он сам может и должен ею распоряжаться” (Канетти Э. Масса и власть // Канетти Э. Человек нашего столетия: Художественная публицистика. М., 1990. С. 423).

¹⁵ Гинзбург Л. Две встречи // Русская мысль. (Париж) 1990, 2 нояб., № 3852; “Литературное приложение”, № 11. С. XV. Ср. с концепцией самоубийства Радищева, изложенной Ю. М. Лотманом: в ряде произведений Радищев “настоячиво возвращается к проблеме самоубийства. Рассуждения на эту тему, с одной стороны, связаны с этикой

материалистов XVIII в. и, в прямой противоположности с церковной моралью, утверждают право человека распоряжаться своей жизнью. С другой стороны, подчеркивается не только философский, но и политический аспект проблемы: право на самоубийство и освобождение человека от страха смерти кладут предел его покорности и ограничивают власть тиранов" (Лотман Ю. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту, 1977. Вып. 411. С. 83—84).

¹⁶ Голлербах Э. В зареве Логоса: Спорады и фрагменты. Пб., 1920. С. 9.

¹⁷ Ахматова А. Реквием. VIII. К смерти (19 авг. 1939 г.).

¹⁸ Лотман Ю. Указ. соч. С. 81—82.

Федор Федоров

ДОБЫЧИН И КИНЕМАТОГРАФ

Первая книга Добычина — "Встречи с Лиз" — вышла в свет в 1927 году и поразила современников "стилистической манерой" (Н. Степанов)¹. "Стилистическая манера" Добычина действительно своеобразна. Один из важнейших ее принципов — предельная *дискретность* художественного мира, который состоит из сегментов, образуемых или абзацем, или отдельным предложением, почти самостоятельных, законченных, друг с другом логически мало связанных сегментов, выдающих себя за целое; каждый из этих сегментов крупным планом фиксирует внешнее действие или внешнее, зримое состояние персонажа, группы персонажей, той или иной вещи.

Приведем в качестве примера начало рассказа "Ерыгин".

«Ерыгин, лежа на боку, сгибал и вытягивал ногу. Ее волоса чертили песок.

Затрещал барабан. Пионеры с пятью флагами возвращались из леса. Ерыгин поленился снова идти в воду и стер с себя песчинки ладонями.

По лугу бегали мальчишки без курток и швыряли ногами мяч.

"Физкультура, — подумал Ерыгин, — залог здоровья трудящихся".

Базар был большой. Стояла вонища. Китайцы показывали фокусы. На будках висели метрические таблицы.

— Подайте, граждане, кто сколько может, ежели возможность ваша будет.

Ерыгин прошелся по рядам — не торгует ли кто-нибудь из безработных.

Перед лимонадной будкой толпились: товарищ Генералов, мордастый, в новеньком синем костюме с четырьмя значками на лацкане, его жена Фаня Яковлевна и маленькая дочь Красная Пресня. Наслаждались погодой и пили лимонад. Ерыгин поклонился.

По заросшей ромашками улице медленно брели епископ в парусиновом халате и бархатной шапочке и Кукуиха с парчовой кофтой на руке...»².

Нетрудно увидеть, что весь процитированный фрагмент, как и любой текст добычинской книги, — это абсолютно зримый мир, состоящий из системы относительно самостоятельных сегментов — кадров, мир, легко делимый на кадры. Кадр первый: "Ерыгин, лежа на боку, сгибал и вытягивал ногу". Кадр второй: "Ее волоса чертили песок". Кадр третий: пионеры под барабанную дробь с пятью флагами возвращаются из леса. Кадр четвертый: Ерыгин стирает с тела песчинки. Кадр пятый: по лугу бегают мальчишки, швыряя ногами мяч. Кадр шестой: базар (панорама). Кадр седьмой: "Стояла вонища" (обонятельное восприятие легко переводимо в зрительное). Кадр восьмой: "Китайцы показывали фокусы". Кадр девятый: "На будках висели метрические таблицы". Кадр десятый: нищий. Кадр одиннадцатый: "Ерыгин прошелся по рядам", высматривая безработных. Кадр двенадцатый: "Перед лимонадной будкой" семья "товарища Генералова" наслаждается погодой и пьет лимонад. Этот панорамный кадр можно разделить на несколько кадров крупного плана. Кадр тринадцатый: поклон Ерыгина. Кадр четырнадцатый: "По заросшей ромашками улице медленно бредут" епископ с Кукуихой.

Тенденция литературы, как и искусства в целом, с наибольшей силой проявившаяся в XIX в., — это тенденция *недискретности*, тенденция изображения мира в его нерасчлененности, целостности, основанной на целостности зрительного восприятия. Одним из свидетельств этой художественной тенденции в литературе является синтаксис, в частности, структура предложения и структура абзаца, прежде всего синтаксис Л. Толстого с его бесчисленными, говоря его же словами, "сцеплениями".

Т. И. Сильман вычленила два типа, две модели абзацев: абзац закрытой структуры и абзац открытой структуры³. Первый состоит из трех компонентов: зачина, разработки и концовки, т. е. имеет тематическую, событийную и идейную исчерпанность; он-то и характерен для классической литературы. Абзац второго типа состоит из тезисного зачина и разработки; концовка же отсутствует, поскольку ее функция переходит к зачину; нетрудно увидеть, что абзац открытой структуры прежде всего демонстрирует мышление, сопрягающее историю с метафизикой, эмпирику с абстракцией, именно он получает широкое распространение в XX веке.

Но XX век выдвигает еще один тип абзаца — абзац-кадр; он имеет тему, но в нем нет ни зачина, ни концовки, в сущности, нет и разработки, а есть констатация некой сиюминутной данности. В литературе формируется своего рода "кадровое" мышление, мышление кадрами. Подобного типа структура восходит к теории объек-

тивного метода, созданной и утвержденной на практике Флобером; исключение из повествования *непосредственной* точки зрения повествователя неизбежно ведет к изменению структуры повествования; изображаемый мир как бы выводится из сознания повествователя, как бы освобождается от субъективности и остается в своем объективном, вневеличностном облике, предстает как зримый, извне, дистантно воспринятый, сфотографированный мир. Эта "объективная" тенденция, а не только технические открытия, рождает сначала фотографию, а потом и кинематограф; фотография и кинематограф в некотором смысле проявляют логику художественного развития Европы. Абзац-кадр и утверждается в литературе в 20-е годы под влиянием кинематографического мышления. В русской литературе его утверждение связано прежде всего с прозой Зощенко, Тынянова и Добычина.

Первая половина 20-х годов, т. е. именно то время, когда Добычин вступает в литературу, создает первые свои рассказы из "Встречи с Лиз" (они помечены 1923—1926 годами), — время необычайного расцвета русского кинематографа, это время Кулешова, Эйзенштейна, Дзиги Вертова, фэксов. И одновременно это время очень тесного практического и теоретического сотрудничества кинематографистов и литераторов. Весьма примечательна в этом плане работа Тынянова над сценарием такой классики кинематографа, как "Шинель" и "СВД" (1925 — 1926). (Не безлюбопытен и тот факт, что весной 1927 г. Тынянов пишет сценарий "Подпоручика Кижэ", а потом уже — летом — на основе сценария знаменитую новеллу.) Кстати говоря, из многочисленных современников Добычин, как наиболее себе близких, выделяет именно Тынянова и Зощенко, выделяет как писателей одного с ним языка. Главная категория киноязыка — это монтаж; единица же монтажа — кадр; по словам Эйзенштейна, "Кадр — ячейка монтажа"⁴. Что такое кадр? Ю. М. Лотман пишет: "Одним из основных элементов понятия "кадр" является *граница художественного пространства*. Таким образом, еще до того, как мы определим понятие кадра, мы можем выделить самое существенное: воспроизводя зримый и подвижный образ жизни, кинематограф расчленяет его на отрезки"⁵. И по структуре своей фрагмент из Добычина подобен раскадровке знаменитой экспериментальной ленты Кулешова "Творимая земная поверхность", относящейся к 1920 г., с той только разницей, что в ленте Кулешова участвуют два актера — Оболенский и Хохлова. Вот фрагмент этой раскадровки.

I кадр: Оболенский идет по набережной Москвы-реки.

II кадр: по направлению, встречному к Оболенскому, идет Хохлова.

III кадр крупно: Оболенский увидел Хохлову.

IV кадр крупно: Хохлова увидела Оболенского.

V кадр (в нейтральном месте Москвы): Оболенский спешит к Хохловой.

VI кадр (в нейтральном месте Москвы): Хохлова идет к Оболенскому.

И так далее⁶.

Как в кинематографе, так и в литературе, в том числе и у Добычина, кадровая сегментация текста — это демонстративное утверждение условности созданной художником жизни; сама по себе эта условность является своего рода противовесом фотографичности воспроизведения реальности; точнее сказать, предельность жизнеподобия и фотографичности преодолевается через кадровую дискретность, что и делает художественную жизнь подчеркнута семантической, даже символической по своей природе. С другой же стороны, подобно тому, как "безбрежная безграничность" "зримого мира" "вмещается в плоскую прямоугольную поверхность экрана"⁷, добычинская констатация, заключенная в кадре, особенно в крупном плане, как бы не содержит в себе внутренней перспективы, обретает плоскостной характер, поскольку фиксируемое явление изымается из ряда других явлений, изымается из "зримого мира", из целостного бытия. Тынянов писал: "Крупный план абстрагирует вещь, или деталь, или лицо из пространственных соотношений и вместе — из временного строя"⁸. Обратимся еще раз к добычинскому рассказу. Его первый кадр ("Ерыгин, лежа на боку, сгибал и вытягивал ногу"), взятый сам по себе, никакой информации, кроме той, что некий Ерыгин, лежа на боку, сгибает и вытягивает ногу, не содержит. Второй кадр "Ее волоса чертили песок" еще в большей степени угнетает своей однозначностью, пользуясь словами Мандельштама, "прямызной". Каждый кадр — это чисто зрительная фиксация, лишенная комментария, оценки. Демонстративная плоскостная прямолинейность особенно очевидна в контексте классической традиции. Но именно в контексте классической традиции, на ее фоне эта плоскостная прямолинейность становится эстетическим феноменом, подобно тому, как примитив становится эстетическим феноменом на фоне живописной культуры второй половины XIX в. Здесь же обратим внимание и на то, что второй кадр противоположен первому. Панорама сменена крупным планом, и в центре кадра "волоса" ерыгинской ноги, "чертящие песок"; гиперболически гротескный по своему характеру кадр. И в этом смысле первый абзац, распадающийся на два кадра, демонстрирует модель и всего рассказа, и всего сборника: фотографическая конкретность панорам, сменяемых гротесками крупных планов.

Как уже было сказано, Добычин из своих современников, помимо Тынянова, выделял Зоценко, но, выделяя, сомневался в целесообразности зоценковского сказа. Цитируем фрагмент "Кинодрамы".

«В именины моей супруги поперли мы с ней кинодраму глядеть. Купили билеты. Начали ждать.

А народу многонько скопившись. И все у дверей мнутя.

Вдруг открывается дверь, и барышня говорит: "Валяйте".

В первую минуту началась небольшая давка. Потому каждому охота поинтересней место занять»⁹.

Нетрудно увидеть, что зощенковская система кадров, пропущенная сквозь сознание рассказчика, обретает лирико-юмористический характер. В то время, как глаз добычинского повествователя внешне эмоционален, внесубъективен, как глаз кинематографического аппарата. "Принцип отсутствия автора, — справедливо пишет В. А. Каверин, — доведен в произведениях Добычина до предела. Это тот антипсихологизм, который как бы превращает писателя в простого регистратора фактов"¹⁰.

Сопоставив два начальных кадра добычинского рассказа, мы обратились к разговору о монтаже. "Монтажом мы будем называть такое расположение кусков киноленты, которые в своем соотношении выражают определенную мысль режиссера"¹¹, — писал В. Шкловский в книге об Эйзенштейне. Ю. М. Лотман выделяет монтаж двух типов: "присоединение к кадру другого кадра и присоединение к кадру его же самого <...> Монтаж разных кадров активизирует смысловой стык, делает его основным носителем значений, монтаж однородных кадров делает стык незаметным, а смысловой переход — постепенным"¹². И далее: «В одном случае проявляется тенденция к резким семантическим *сближениям*, а в другом — к смысловому микроанализу, *расщеплению*.

Первый тип характерен для подчеркнуто монтажного кинематографа. Он выдвигает вперед проблему структуры мира и строится как система скачкообразных переходов от одного композиционного узла к другому.

Второй тип ориентирован на непрерывное повествование, имитирующее естественное течение жизни. В первом случае режиссер дает нам "грамматику жизни", предоставляя самим находить жизненные тексты, иллюстрирующие его модель. Во втором он дает нам тексты, предоставляя самим извлекать из них "грамматическую структуру"¹³.

Добычинский монтаж — это в основе своей, по преимуществу монтаж первого типа. Добычин непрерывно "сцепляет", с одной стороны, кадры различные по денотату (предмету изображения), с другой стороны, кадры, резко различные по модусу, по точке зрения на один и тот же денотат. В обоих случаях между кадрами образован демонстративно резкий стык. По мере движения рассказа монтаж становится все более ассоциативным, контрастным, т. е. граница между кадрами становится все более резкой, хаотической. В рассказе вторгаются "белые бандиты" и "Красная Армия", ино-

странцы со "светлого запада" и "толстенькие императорши, в медалях, с голыми плечами и улыбками", "бородатые солдаты"; "интеллигентка Гадова", кормящая кур, и ответственный работник, едущий к ней на вороном коне и зовущий в РКП(б). Российский провинциальный топос смонтирован с Ленинградом: "Ревет сирена, завоняло дымом, с парохода спускаются пузатые промышленники и идут в музей. Их обгоняют дюжие матросы — бегут на митинги. В окно каюты выглянула дама в голубом..." (145). Редкие комментарии, реплики и лозунги сомнительного типа (например: "Со'вет репёблик! Реакшьон фашишт!" — И тут же: "Под руководством коммунистической партии поможем трудящимся красного Ленинграда!" (144—145)) совершенно очевидно по функции своей напоминают титры. И наконец весь этот сюрреалистический абсурд завершается не менее абсурдистским кадром: "Суд приговаривает заговорщиков к высшей мере наказания и ходатайствует о ее замене строгой изоляцией: Советская власть не мстит" (148). Начатое ногой Ерыгина закончено судом над заговорщиками и титром: "Советская власть не мстит".

Язык рассказа, как и язык всего сборника, — это язык авангардной культуры, причем той авангардной культуры, которая проявила себя в живописи сюрреализма, поэзии обэриу и, конечно, в немом кинематографе.

Но при всем хаосе и абсурде, рожденных в результате монтирования бесчисленных денотатов, благодаря кадровой структуре у Добычина, как и в кинематографе, строится ритм, по словам Тынянова, "мера, роль которой похожа на роль меры, метра в стихе"¹⁴. Ритм структуры обуздывает, уравнивает хаос сюжета.

Кинематографическая структура Добычина семантична. Ю. М. Лотман и Ю. Г. Цивьян пишут: "Кинематограф был немым и мог, по своей природе, фотографировать лишь внешний облик человека. В этих условиях перед ним оказалось лишь два пути. Первый был связан с комедией. Для внешнего наблюдателя происшествие — это всегда событие физического мира <...> Кино, базируясь на фотографии, фиксирующей внешние состояния, естественно обратилось к <...> "комизму положений"¹⁵. Мир Добычина — это всецело внешний, всецело физический мир, мир, лишенный духа, лишенный чувств и мыслей, разорванный, дискретный мир; люди этого мира — театрализованные марионетки, приводимые в движение какими-то вне них находящимися силами; мир Добычина в своей вещности ирреальный и гротескный мир; вместе с тем устрашающий гротеск тронут комикой, возникающей прежде всего не на уровне монтажа, а на словесном уровне, в частности, на уровне ономастики¹⁶: имя у Добычина превращено или в кличку, или в псевдоним, сущность — имя — исчезла, осталась только кажимость — псевдоним, носящий политизированно-оценочный характер: интеллигент-

ка Гадова и ответственный товарищ Ленинградов, другой ответственный товарищ Генералов и его дочь Красная Пресня, и даже Фаня Яковлевна, сочлененная с Красной Пресней и Генераловым, обретают абсурдно-иллюзорный смысл. Всему этому безымянно-псевдонимному миру противостоит главный герой рассказа Ерыгин; Ерыгин — фамилия не менее экзотическая, чем Ленинградов (рассказ, к стати говоря, написан в 1924 году; Ленинградов — новая, свежая личина); фамилия Ерыгин, будучи знаком национального, великорусского начала, в основе своей имеет кличку; это не взятый напрокат псевдоним, а кличка, демонстрирующая суть характера. По Далю, ерыга — "развратный гуляка, ёра"; ерыжничанье — "беспутный, а отчасти и мошеннический, и тунеядный род жизни"¹⁷.

Ерыгин, поставленный в центр рассказа, о чем свидетельствует и его название, имеет функцию композиционной, структурной скрепы; это — персонаж, скрепляющий, насаживающий на себя мимолетные бесчисленные кадры; есть стремительно сменяющиеся друг друга кадры с вещами, людьми и т. д. и есть постоянный Ерыгин; это и есть главный добычинский символ России 1924 года: иллюзорно-хаотичный, абсурдный мир с Ерыгиным, с гулякой и мошенником, с ерыгой в центре. Но и Ерыгин постепенно теряется в мире; мир, запечатленный в кадрах, растворяет его в себе; на последней странице он присутствует уже как нечто безымянное — во фразе: "Что-то припомнилось" (148). И это исчезновение Ерыгина естественно, потому что весь показанный социум — не что иное как социум ерыгинского сознания; поэтому так неактуализированны переходы от точки зрения извне к точке зрения изнутри; но точка зрения изнутри (картина сознания Ерыгина) строится абсолютно адекватно точке зрения извне (картина провинциального города), пока наконец не сливаются в неразделимое, неразличимое целое; и это тем более важно, что Ерыгин, актуализированный в начале рассказа (это же первое слово, первый кадр текста), в финале превращается в нечто иллюзорно-безымянное; став иллюзорно-безымянным существом, Ерыгин находит себя в социуме, а "Советская власть не мстит".

Мир Добычина, по совершенно точным словам В. Н. Прокофьева, сказанным по другому поводу, это *срединный* мир, мир, находящийся между «фольклорным "низом" ("почвой") и интеллектуально-артистическим "верхом"»¹⁸, мир "средних слоев" российской городской провинции, «оторвавшейся от крестьянской "земли", но и не достигшей "культурно-интеллектуального неба"»; это мир, «оказавшийся в "зазоре", в межкультурном "вакууме"»¹⁹. Этот "зазорный", межкультурный мир и есть, по Добычину, послереволюционный российский мир; и единственный язык, на котором он может быть изображен, — это язык *немного кинематографа*.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Звезда. 1927. № I. Обэтом же вспоминал в 1988 г. В. А. Каверин: "Стиль Добычина и в начале тридцатых годов был предметом оживленных споров" (Каверин В. Добычин // Звезда. 1992. № 4. С. 170).
- ² Добычин Л. Город Эн. Роман. Рассказы. М., 1989. С. 142—143. *В дальнейшем во всех статьях сборника ссылки на это издание даются в тексте, вслед за цитатой (сост.).*
- ³ Сильман Т. Структура абзаца в художественной прозе (немецкие романтики и Гейне) // Иностранные языки в школе. 1968. № 4; ее же. Структура абзаца и принципы его развертывания в художественном тексте // Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков. Л., 1975.
- ⁴ Эйзенштейн С. Избранные произведения. М., 1964. Т. 2. С. 290.
- ⁵ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 33.
- ⁶ Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. М., 1975. С. 77.
- ⁷ Лотман Ю. Там же. С. 37.
- ⁸ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 333.
- ⁹ Зошенко М. Рассказы. М., 1974. С. 114.
- ¹⁰ Каверин В. Там же.
- ¹¹ Шкловский В. Эйзенштейн. М., 1973. С. 107.
- ¹² Лотман Ю. Там же. С. 81.
- ¹³ Там же. С. 84.
- ¹⁴ Тынянов Ю. Там же. С. 339.
- ¹⁵ Лотман Ю., Цивьян Ю. Природа киносюжета // Даугава. 1989. № 7. С. 98.
- ¹⁶ Об имени у Добычина см.: Сапогов В. Имя в поэтике Л. Добычина ("Встречи с Лиз") // Первые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1991. С. 32—38.
- ¹⁷ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978. Т. I. С. 522.
- ¹⁸ Прокофьев В. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 8.
- ¹⁹ Там же. С. 15.

Ирина Белобровцева

ИСТОРИЧНОСТЬ ПРОЗЫ Л. ДОБЫЧИНА И СПОСОБЫ ЕЕ СОЗДАНИЯ

При чтении произведений Леонида Добычина, написанных современником изображаемых событий, наблюдателем, очевидцем, останавливает на себе внимание целый ряд элементов, функцией которых является создание эффекта дистанцирования автора от повествования, введение остраненного взгляда на современность, формирование изображаемого мира как некоего герметичного, замкнутого в собственном пространстве, но еще более в собственном времени. Это мир, равный самому себе, не случайно его ключевыми характеристиками становятся уже отмеченные внимательным исследователем "похожесть", "единообразность и монотонность", "зеркальность", сведенные к принципу "штампа, шаблона, стереотипа" (Эйдинова, 1991).

Между тем, как это зачастую бывает в произведениях, внутренне непротиворечивых, один и тот же мотив выполняет у Л. Добычина не одну, а несколько функций и, наряду с несомненно заложенной в его текстах установкой на изображение усредненности, посредственности, упоенной своим существованием, отмеченные мотивы подчиняются еще одной задаче: мир произведений Л. Добычина они делают миром прошлого, миром, лишенным будущего, оуклившимся в своих границах, в своих реалиях и проявлениях.

Время действия, осознаваемое как давно минувшее, возникает не только в повести "Город Эн", которая, собственно, и представляет собой свод воспоминаний о детстве рассказчика, но и в рассказах, где часто естественная в описываемой ситуации однократность действия уступает место глаголу несовершенного вида. Тем самым создается эффект повторяемости, протяженности в прошлом тех или иных фраз, действий, состояний, по сути своей однократных. ("Вы не были на губернской олимпиаде? — спрашивала иногда Сутыркина: — Почти совсем голые! Фу, какое неприличие. — И, улыба-

улыбаясь, долго молчала и глядела вдаль" (132); "Электрик, — *рекомендовался* он мне" (201); "Иногда, таинственно хихикнув, она делала игривое лицо. — Письмо, — с ужимками вручала она и хитро смеялась: — Верно, от хорошенькой" (как видим, создается иллюзия многократности, которая, однако, тут же разрушается видимым текстом письма тетки, подробное изложение которого явно говорит о единственности именно этого текста — *И. Б.*); "Приезжай, — звала она. — Мы сыты. А у вас такие ужасы: недавно я читала, что от голода распух один профессор и упала замертво писательница" (180). Неслучайный характер такого употребления глагольных видов подтверждается письмом Л. Добычина, где он просит произвести правку текста его рассказа "Лидия": «Вместо "Водили к козлику? — спросила Дудкина. — "Водили к козлику? — *спросила* Дудкина". — (Бахтин, 1989: 181).

Единое, не разделенное на отрезки прошедшее время подчеркивается также отсутствием особо оговоренных переходов от *Plusquamperfectum* воспоминаний к настоящему моменту (рассказ о котором тоже ведется в прошедшем времени). Даже если в воспоминаниях есть одна временная граница — "Повздыхала. Как недавно сидели за сараями...", то второй может не быть. Возникает явление, аналогичное стяжению в стихе (указание на время или на принадлежность высказывания опускаются), и тогда действие, происходившее в прошлом, и момент повествования воспринимаются как события одного временного ряда: "Ах, родина, родина!.. Мать, красная, стояла у плиты" (149).

Характерно и то, что настоящее время, наоборот, появляется при описании воспоминаний: "В памяти встали приятные картины дружбы с мосье. Вот — чай. Авдотья отворяет дверь и подсматривает. Козлова показывает на нее глазами. — Приветливая женщина, — говорит мосье..." (127). То же встречается и в связи с изображением давно прошедших событий, присутствующих на фотографиях, картинах или в кино: "Умерла болгарка, лежа на снегу, и полк солдат усыновляет ее дочь. Горилла, раздвигая лозы, подбирается к купающейся деве..." (188). Здесь мы имеем дело с иллюзией настоящего времени, описанной Д. С. Лихачевым: "Грамматическое настоящее время не переносит историческое произведение в настоящее. Оно продолжает рассказывать о прошлом, но делает его более "картинным" и замедленным" (Лихачев, 1971: 318).

Герметичность описываемого мира в определенной мере воссоздается с помощью повторов. Повторяются жесты (оттопыриваются локти, чтобы освежить вспотевшие бока, в рассказах "Лидия" и "Старухи в местечке"), повторяются ситуации (завещание обдумывается на горе в "Городе Эн" и "Старухах в местечке"), переключаются из произведения в произведение картины, пейзажи, имена... Повторы, несомненно, во многом объясняются тем, что Добычин пе-

чатался мало и трудно (ср., например, многочисленные самоповторы в творчестве лишенного возможности печататься М. Булгакова), но, как бы то ни было, они еще более укрепляют впечатление о мире, ушедшем в прошлое, — устоявшемся, накопившем запас ритуалов, спокойно сменившем по необходимости одни реалии на другие (над стулом висят "календарь и Энгельс в кумачной раме" — Добычин, 1990: 532; бывшие куличи к Пасхе сменяет богатый набор хлебных и кондитерских изделий к 7 ноября и т. д.). Подчеркнуто частое введение в текст произведений реалий новой действительности (статуя товарища Фигатнера, столовая "Моссельпром", "улица Москвы, по-старому Московская") контрастирует со спокойным ходом повествования, а уравнивание событий, обыкновенно имеющих разное значение, свидетельствует, что перемены не проникают в суть этого мира, оставаясь у его границы, на поверхности, между тем как все и вся там длят давно заведенное и определенившееся "прошлое" существование (так, сад Маркса и Энгельса мирно соседствует с Иоанном и Марией в церкви, прием иконы оказывается равнозначным походу на берег речки, "к утопленнику" и т. д.).

Важным, часто встречающимся компонентом этого бытия становятся похороны. Они всегда описываются с подробностями: "Послышалось пронзительное пение, и показались похороны. Человек в рубахе с кружевом нес крест..." (20); "...факельщики в белых рубахах, дроги с куполом, украшенным короной..." (48); "Блестя трубами, играли похоронный марш, несли венки из сосновых ветвей и черные флаги" (149). Похороны встречаются у него в творчестве многократно в рассказах: "Встречи с Лиз", "Савкина", "Конопатчикова", "Портрет", пять раз похороны встречаются в "Городе Эн" и т. д., тогда как о рождении детей говорится только в романе, да и то мельком, к тому же роды происходят где-то далеко, за границей этого мира. Мотиву похорон у Добычина придано, на наш взгляд, несколько функций: это и указание на преклонный возраст изображаемого мира, и его характеристика как жизни, которую похороны украшают, романтизируют, придают ей ж и в о й облик. Противоречивость этого момента опять-таки подводит к выводу об отсутствии у изображаемого Добычиным мира будущего, он весь в прошлом, несмотря на внешнее приятие нового.

Конструктивный принцип Л. Добычина — изображение дискретного времени. Он избегает называть точные числовые величины времени, как, впрочем, и соответствующий им возраст повествователя в "Городе Эн". И хотя описание событий в ряде случаев позволяет назвать конкретное время действия, это мало что меняет в ходе повествования, потому что связи между временем личным и временем историческим у Добычина не установлены. Время историческое существует где-то на периферии детского и отроческого сознания героя и не оказывает на него серьезного воздействия.

Герой слабо связан не только с историческим временем, но и с другим наиболее важным фактором традиционного воссоздания в литературе историчности — пространством. Характерно, что уже "пространственное" название романа задает иллюзию единого пространства-места действия. (Двойственность названия, в котором город Эн выступает одновременно как место действия "Мертвых душ" и как озаглавленное таким образом произведение Л. Добычина, осознается позже и обусловлена двойственностью повествователя. На уровне текста город Эн существует как идеал в сознании юного героя; на надтекстовом уровне заглавие восходит к автору произведения, заключившего в пространство города Эн все им описанное. Это и позволяет называть город, изображенный в романе, городом Эн.)

Иллюзия единства места действия в романе подкрепляется расказами, топос которых действительно ограничен одним городом, а там, где нет конкретных указаний на место действия, знаком становится отсутствие передвижения персонажей за городскую черту. Между тем, в романе это впечатление обманчиво: герой множество раз пересекает городскую границу, и география его поездок достаточно солидна для ребенка. Он бывает в пригородах (Шавские Дрожки и "лагери" Кондратьевых), в близлежащих местечках (Свента Гура, деревня на Курляндском берегу), в Риге, Москве, Севастополе, едет "куда-то на паровозе к даме из Витебска". Но, как и вторжение исторического времени мало что определяет в судьбе героя, так и любое пространство за пределами родного города становится его продолжением, населяется теми же людьми, с которыми он общается в городе Эн, обживается с помощью уже знакомых реалий и подробностей. Таким образом, мир города Эн оказывается герметичным и в пространственном отношении, хотя несколько иначе, чем, скажем, Одесса в цикле рассказов Бабеля. У Добычина город Эн не пространственная и не временная характеристика, — это образ жизни, способ существования, он пребывает внутри героев, и они распространяют его на любое пространство и время, в которые попадают.

Третьим столь же важным структурообразующим фактором, как время и пространство, если не важнейшим, оказывается в романе "чужое слово", которое охотно и разнообразно использует Л. Добычин. Любопытно отметить противопоставленность "чужого слова" художественному времени и пространству романа: описываемый Л. Добычиным мир вводится в текст по большей части с помощью сравнений, опирающихся на уже знакомое ребенку. Знакомыми оказываются картинки, вывески, фотографии, книжные переплеты, кино, т. е. явления двухмерного пространства. Мир, таким образом, утрачивает свою пространственную протяженность и держится на "чужом слове". Именно "чужое слово" заполняет пробел между вре-

менем личным и временем историческим, именно оно становится носителем преемственности, передатчиком накопленных традиций, хранителем памяти. Можно отметить несколько форм его существования. В большинстве случаев "чужое слово" вводится в текст закавыченным, подчеркнуто отделенным от рассказчика, часто непонятным ("Мне очень понравились *в них письмах* с русско-японской войны — *И. Б.* — слова "гаолян" и "фанзэ" — 60) или неприемлемым для него: «У них всегда грязные ногти, — сказал я, — и они не чистят зубов. Они говорят "полдесятого", "квартал", "галоши" и "одену пальто"» (52). Возможны и другие варианты использования закавыченного слова — чаще всего, когда оно уже пропущено через сознание повествователя и усвоено им, но при этом резко отличается от его привычного стиля: "Мы <...> осмотрели религиозные предметы на окне *Петра к-ца Митрофанова*" (20), где выделенные слова, по всей видимости, перешли в речь рассказчика непосредственно с вывески. Интересно, что в романе можно проследить постепенное "обживание" "чужого слова". Вот рассказчик приходит вместе с матерью в мастерскую: «В "монументальной И. Ступель" маман заказала решетку и памятник. Там на стене я заметил картинку <...> "Мадонна, — напечатано было под ней, — святого Сикста"» (41). При виде новой аналогичной мастерской героиня воспринимает ее вывеску как "чужое слово", а о предыдущей вспоминает уже без кавычек, как о чем-то давно знакомом: «"Монументы, — заметил я вывеску с золотом, — всех исповеданий. Прауда." — Я вспомнил И. Ступель, мадонну у нее в заведении и Тусеньку» (50). То же происходит и с новыми в его жизни людьми: при первом упоминании их имена приведены в кавычках, при следующем — без них: «Звали его "Грегуар" <...> Тусенька свела дружбу с сестрой Грегуара "Агатой"..."» (69).

Добычин стремится назвать как можно больше предметов, закавычивая их названия, словно опасаясь, что они в самое ближайшее время могут исчезнуть, забыться, выйти из обихода, оставшись в прошлом (что в действительности и произошло): резинки "паж", брошь "собрание любви", кофта "сольферин", костюмчик "юнгштурм". Часто чужая речь возникает как проявление несамостоятельности мышления, но и как желание войти в какой-то определенный круг, приобщиться к другому уровню. ("Няньку с кухаркой мы скоро выгнали" (41). У ребенка "чужое слово" — это обрывки услышанного от взрослых или прочитанного в книгах («бородатые, как в "Священной истории"»); у взрослых чужая речь — примета требуемого этим миром единообразия («По лугу бегали мальчишки без курток и швыряли ногами мяч. "Физкультура, — подумал Ерыгин, — залог здоровья трудящихся"» — 142).

Отмеченные В. Эйдиновой стереотипы, клише обступают персонажей Добычина со всех сторон: цитируются лозунги, газетные за-

головки, надписи в публичных заведениях, где слова "За что умер Христос" и граф, разговаривающий с дамой в кинематографе, мирно уживаются с докладом "Ильич и специалисты" или с афишей "Праздники — дни есенинщины".

Чужое слово заполняет мир добычинских произведений, однако возможные, казалось бы, заложенные автором в "чужое слово" столкновения различных стилевых пластов, мировоззренческие противоречия, оппозиция "старое и новое" не взрывают изображаемый мир изнутри. Характерно, что в мире, описываемом ребенком, в мировой литературе традиционно присутствует остранение как некий барьер между миром и повествователем, который последнему предстоит преодолеть, чтобы войти в этот мир на равных. В мире Добычина у героя всегда наготове "чужое слово", компенсирующее остраненность, отменяющее ее. Мир, описанный Л. Добычиным, познан, проверен и вручается входящему в него как ассортимент. Это свидетельствует об огромном запасе прочности и означает: перед нами мир с давным-давно сложившимся укладом. Он неподвластен переменам, потому что не изменяется и не развивается с течением времени, оставаясь в прошлом, и лишь мимикрирует, прикрываясь новой оболочкой. Он существует по законам, которые во многом совпадают с описанием средневековой культуры, где выделяются неотторжимость времени от предметной наполненности, его стабильность, неподвижность, замедленность и продолжительность, его мифологичность, цикличность и ориентированность на прошлое (См. Гуревич, 1972). В этой связи стоит вспомнить термин Н. Бердяева "новое средневековье", примененный им по отношению к советской жизни 20-х годов. Интересно лишь то, что в отличие от многих писателей и деятелей искусства, противопоставлявших "утраченный рай" последовавшему аду войны и революций и считавших 1913 год водоразделом, Л. Добычин выстраивает мир своих рассказов, написанных в 1920—30-х гг., по тем же законам, что и дореволюционный уклад города Эн. Возможно, глубинное сходство этих миров, уловленное Л. Добычиным, и обусловило его трагедию.

ПРИМЕЧАНИЯ

Бахтин, 1989 — Бахтин В. Судьба писателя Л. Добычина. // Звезда, 1989. № 9.

Гуревич, 1972 — Гуревич А. Категории средневековой культуры. Москва, 1972.

Добычин, 1990 — Андреев В., Баршев Н., Добычин Л. Расколдованный круг. Л., 1990.

Лихачев, 1971 — Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971.

Эйдинова, 1991 — Эйдинова В. О стиле Леонида Добычина. // Первые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1991.

Ирина Мазилкина

ПОРЯДОК ХАОСА В ПРОЗЕ Л. ДОБЫЧИНА

Размышляя о внутренней природе восприятия, А. Камю полагал, что у каждой вещи есть своя истина, которая время от времени высвечивается “волшебным фонарем сознания”, причем совершенно произвольно, без всякого сценария. Сознание “последовательно высвечивает то, что лишено внутренней последовательности, <...> заключает в скобки объекты, на которые оно направлено, и они чудесным образом обособляются, оказываясь за пределами всех суждений”. Приведенные слова Камю можно вполне взять за определение художественной доминанты творчества Л. Добычина, ибо его произведения обнаруживают и “рассыпание” мира, и попытки упорядочить его.

Произвольность авторских сценария и режиссуры сказывается, в первую очередь, на поэтике ранних, написанных спустя несколько лет после революции рассказов (цикл “Встречи с Лиз”). Добычинская проза того времени становится своеобразной демонстрацией результатов тотальных преобразований: хорошо знакомые, привычные реалии, изменившие облик и названия в ходе социальных мутаций, стали во враждебную оппозицию по отношению к человеку. Сумасбродство мира обнаружилось на стыке старого и нового:

“Электричество горело в трех паникадилах. Сорок восемь советских служащих пели на клиресе” (“Козлова”).

В рассказах Добычина образ исчезающей на глазах реальности создается, в частности, графическим единством нестыкуемых семантических рядов:

«Золотой шарик на зеленом куполе клуба “Октябрь” блестел. Низ штанов облепили колючие травяные семена. Милиционер с зелеными и красными петлицами стоял у парикмахерской» (“Ерыгин”).

Окончательный смысловой распад предотвращается лишь формально: синтаксическим тождеством, однотипным строением пред-

ложений. Язык добычинской прозы уподобляется подчас учебнику грамматики, дающему разрозненные "примеры" по темам:

"Зайцева купила кнопку. Бил фонтанчик, и краснелись низенькие бегонии и герани перед статуей товарища Фигатнера (двусоставные предложения — *И. М.*). Потемнело. С дерева сорвало ветку" (безличные предложения — *И. М.*).

Попытки упорядочить семантику грамматическим параллелизмом оказываются тщетными: сложное синтаксическое целое еще сильнее "разобщает" семантику, усугубляя ощущение пустоты и нелепости происходящего.

Мир добычинских рассказов настолько расчленен и уязвим, что герои, попадающие в это мало понятное для них пространство, невольно начинают испытывать на себе метафизическую разрозненность окружающей действительности. Вероятно, именно поэтому персонажи существуют как бы вне сюжета: они с легкостью могут сойти один за другого, поскольку изначально не скрепляют собой художественное пространство, которое, проявляясь почти мистично, оказывается совершенно неуправляемым, бесконтрольным. Персонажи становятся абсурдными фантомами, попадающими по воле автора в смехотворно-нелепые ситуации. Так, героиня одного из рассказов существует как бы только для того, чтобы сказать слово "пожалуйста". Едва ли не все рассказы из цикла "Встречи с Лиз" завершаются несообразностью: персонаж как таковой не успевает состояться. Концовки всякий раз демонстрируют своеобразный "недопоступок" героя, недоразвитие его намерений. Приведем только две концовки, которые, с точки зрения привычной логики, стоят явно "не на месте":

"По улице, презрительно поглядывая, шла Фишкина.

— Интересная особа, — сказала Кунина.

Жорж поправил свой галстучек" ("Встречи с Лиз").

"Стаканы, чтобы чего-нибудь не подцепить, ополоснули пивом. Чокнулись.

— Я чуть не познакомился с сиделкой, — сказал Мухин" ("Сиделка").

Словно обрывая повествование на полуслове, автор ставит знак равенства между исчерпанностью пространства временем и "концом" героя, делая этот конец вынужденным, ненатуральным. Нелепость героев усиливается еще и противоречием между нарочитостью их имен (Ерыгин, Конопатчикова, Савкина, Сорокина и т. д.) и совершенной анонимностью, второстепенностью и подчиненностью персонажей непредсказуемой действительности.

Иногда складывается впечатление, что герои Добычина не проносят ни единого слова — настолько невнятен, неуместен и лаконичен при этом их речи. Функция коммуникации или вовсе утрачивается, или настолько видоизменяется, что разговоры персона-

жей выглядят совершенно излишними. Монологи немислимы. Диалоги невозможны. Реплики направлены в никуда. Никто ни на что не получает ответа:

"С полотенцем на руке, Сорокина смотрелась в зеркало: под глазами начинало морщиниться. Пришел отец, веселый:

— Узнал рецепт, как варить гуталин.

Мать поставила на стол солонку и проворно подошла к окну.

— Пахомова! Вся изогнулась" ("Сорокина").

Коммуникация часто строится по закону воспоминаний о прошлых временах, когда реконструируемая в разговорах реальность была по отношению к героям более милосердной. Но тем не менее, и воспоминания замыкаются на говорящих. Никто не делает ни малейшей попытки поддержать разговор. Рассуждения героев становятся звуковым воплощением окружающего их "непонятного" мира:

"— Жизнь без искусства — варварство, — цитировал рабкор Петров. Зеленое кашне висело у него на шее.

— Я не могу, — заговорил задумавшийся Вдовкин, — забыть: в Калуге мы стояли у евреев; в самовар они что-то подсыпали, и тогда распространялось несказанное благоухание.

— В Витебске, — нагнувшись, заглянула Конопатчикова ему в лицо, — к вокзалу приколочен герб: рыцарь на коне. Нигде, нигде не видела я ничего подобного" ("Конопатчикова").

Оцепенение перед преображенным миром выразилось в немоте. В рассказе "Ерыгин" Добычин моделирует типичную ситуацию безъязыкости. Ставшая непонятной, действительность оборачивается трагедией для героя, который не может найти ни сюжетов, ни слов для адекватного выражения окружающей его жизни. Мир превращается в фикцию, все попытки "уловить" его приводят в конце концов к нелепейшим описаниям:

"Ерыгин измучился: ничего из жизни Красной Армии или ответственных работников не приходило в голову. Шагает рота, красная, с узелками и вениками, хочет квасу... Расскандалился безработный, лезет к товарищу Генералову. А у него на кушетке Фаня Яковлевна с Красной Пресней — принесли котлету. — Товарищ, прошу оставить этот кабинет".

В следующем цикле рассказов Добычина ("Портрет") и сюжеты, и герои уже не столь несуразны. Сложное синтаксическое целое строится уже не по одному лишь формальному принципу подобия и получает в "Портрете" некое логическое основание, достраивается до макроконтекста:

"Звенел трамвай. — Впереди пройдите, — восклицал кондуктор. Лед на реках посерел уже. Перед домами было сухо. Саботажники с газетами кричали на углах" ("Прощание").

За четыре года, прошедших после "Встреч с Лиз", герои Добычина словно притерпелись к новой реальности, свыклись с ней. Воз-

можно поэтому они уже научились слушать друг друга и перестали быть столь антикоммуникативными. Диалоги организовали разрозненные реплики в макроконтекст б е с е д ы — нового для персонажей способа объясниться:

— Мышь одолела, — занимала его мать беседой: — Я на крюк в ловушке насадила сало: теперь уж поймается. — Поймается, — похохотал Петров" ("Хиромантия").

Однако мир по-прежнему остается ирреальным и разрозненным и не приводится в строгое соответствие. Предложения хоть и втягиваются по смыслу в контекст одного сообщения, но сохраняют прежнюю семантическую враждебность по отношению друг к другу, поскольку характеризуют событие или предмет настолько с разных, противоположных даже, сторон, что описание выявляет абсолютно непредсказуемый, остранный образ мира:

"В фойе чернелись пальмы. Рыбки разевали рты. Гремел оркестр. Зрители приваливались к дамам. Али-Вали́ отрезал себе голову" ("Портрет").

При любом удобном случае герои Добычина накидывают на голову черное покрывало уличного панорамщика, чтобы хоть на время выключить "фонарь сознания", освещающий дисгармоничную реальность. Реальный свет (радуга в рассказе "Лидия", карусель с фонариками — "Сорокина", кинематограф — "Сиделка", швейцарский абажур — "Конопатчикова") словно компенсирует героям недостающую гармонию мира, освещая то и дело вполне устроенный, благополучный мир:

"...Конопатчикова ощупью нашла край лампы: загорелись звезды над швейцарскими горами и цветные огоньки в окошках хижин и лодочных фонариках".

В романе Добычина "Город Эн" наряду с источниками реального света бытийный хаос упорядочивают разнообразные цитаты-реминисценции, в частности, вывески и разного рода картинки, которые становятся единственно устойчивыми ориентирами в страннейшем мире, окружающем близорукого мальчика. Любопытно, что странность действительности обусловлена вовсе не детством героя, а именно особым состоянием его зрения. Герой за время романа взрослеет на девять лет, но образ реальности не меняется с возрастом, она как будто не упорядочивается опытом. Возводя близорукость в творческий прием, Добычин словно намекает на д р у г о е зрение, на иной, отличный от принятого способ видения. Близорукость, ориентируя героя на картинки и вывески, включает их в пространство обыденной реальности и предотвращает исчезновение, рассыпание мира. Внимание концентрируется на незамечаемой остальными реальности. Создается особый мир-штрих с собственными героями и драмами. Между тем, нарисованный мир не обособлен от реального, а вписан в него. Старательно фиксируя объекты окру-

жающей его действительности, главный герой невольно уравнивает в правах мир реальный и нарисованный:

“Блестели мокрые булыжники на мостовой и кирпичи на тротуарах. Капли падали с зонтов. На вывесках коричневые голые индейцы с перьями на голове курили. — Не оглядывайся, — говорила мне маман”.

Реальный мир то и дело уподобляется нарисованному: штабс-капитанша Чигильдеева напоминает мальчику картинку “Все в прошлом”, облака оказываются точь-в-точь такими, как на открытке, подаренной ему „мадмазель” Горшковой.

“Картинки” становятся и своеобразными вестниками реальных событий: о японской войне в первую очередь говорят “патриотические открытые письма”, выставленные в окне, и вырезки фотографий броненосцев и крейсеров из “Нового времени”. Визуальные изображения даются как изначальное, предшествующее увиденному своими глазами, знание. Картинки словно страхуют героя от дисгармонии мира, в котором все складывается совсем не “по-картинному”. Так, попадая в Евпаторию поздним вечером и не различая впотьмах ничего, мальчик нисколько не беспокоится и не проявляет любопытства. Город, пропавший в темноте, давным-давно известен ему по открытке “Приветствие из Евпатории”.

Вывески воспринимаются, в свою очередь, как *единственные* надежные ориентиры, следуя которым можно не заблудиться в реальном, не нарисованном мире. Героиня объясняет, как найти ее дом:

«...После вывески “Чайная лавка и двор для извозчиков” надо свернуть и идти до “Двора для извозчиков с дачей чая”».

Образы с картинок и вывесок живут своей, вполне “одушевленной” жизнью. Лев XIII, чье изображение наклеено на крышку сундучка служанки, трижды появляется в романе, напоминая о себе как о старом знакомом мальчика. Золоченый окорок над колбасной вначале сияет, “осеняя” мадам Штраус и капельмейстера Шмидта, и словно становится свидетелем их счастья. Но он же, этот золоченый окорок, по иронии судьбы, оказывается для мадам Штраус роковым: “В конце лета случилась беда с мадам Штраус. Ей на голову, оборвавшись, упал медный окорок...”.

Моделью романа становится похоронная процессия, уравнивающая в правах мир вывесок и мир реальный. За гробом мадам Штраус идут полу-люди — полувывески:

“Похороны были очень торжественны. <...> За дрогами первый был Штраус. Его вели под руки Йозес (рояли) и Ютт. <...> Затем начиналась толпа. В ней был Пфердхен, Закс (спички), Бодревич, Шмидт, Грилихес (кожа), отец Митрофанова”.

“Закавыченный” вывесочно-картиночный мир отчуждается от реального, но идет параллельно ему. Две реальности (вывески, от-

крытки, фотографии, заголовки и реальная, посезонно хронометрированная жизнь провинциального города) то и дело накладываются, наплывают друг на друга:

«Ковер с испанкой и испанцами, играющими на гитарах, и голубенькая туфля для часов, оклеенная раковинками, висели над кроваткой. Мадмзель Горшкова иногда ложилась и закуривала, томная. — "Тюленьи кожи, — диктовала она и пускала дым колечками, — идут на ранцы"».

Тривиальная логика повседневности ("тюленьи кожи идут на ранцы") обнаруживает в сочетании с полуфантастическим миром, изображенным на ковре, свою смехотворную банальность и в то же время парадоксальную с ним слитность. Новая реальность, возникшая на стыке первых двух, являет собой полноценное многообразное пространство, в которое вписывается Шильонский замок, ангелы, пагоды с многоэтажными крышами, Христос и Ирод.

"Покушение" на этот образ мира совершается в конце романа, когда герою возвращается зрение без изъяна. Финал "Города Эн" перекликается с концом рассказа "Ерыгин", где повествование обрывается в тот момент, когда герой делает выбор между иррациональностью и здравым смыслом.

Надевая очки, главный герой "Города Эн" устанавливает для себя общепринятую, правильную перспективу, начинает видеть как все. Между тем, он выпадает из странного, фантастического, многомерного мира в здравомыслящую действительность, где вывески и нарисованные сюжеты отходят на дальний план, становясь всего лишь бытовыми деталями. Мир сокращается на целую реальность.

Роман обрывается: автору мешает пенсне героя.

Алексей Жилко,

духовный наставник 1-й Даугавпилсской старообрядческой общины

ПРОВОДНИК АТЕИЗМА

Литературная критика не наше дело, не наша сфера, занимаемся мы совершенно другим. И все же хотелось бы поделиться мыслями о творчестве писателя Л. И. Добычина, о его повести "Город Эн". Почему именно о нем? Он интересует нас как писатель русский, родившийся в Двинске.

Итак — город Эн. Динабург — Двинск — ныне Даугавпилс. Повествует автор о своем детстве и гимназистских годах, проведенных в этом городе. Повесть, как и все, что написано Добычиным, — мозаична. Она выполнена из отдельных эпизодов, кусков, зарисовок, картинок. При чтении (это лично мое мнение) оставляет довольно странное впечатление.

И все же интересно, что осталось в городе и от города к концу XX в. из того, о чем поведал знавший его писатель. Можно ли теперь, ныне живущим, узнать город, описанный писателем? Разница где-то около 80-ти лет, срок довольно большой, возраст целого поколения.

Оказывается, узнать можно. На месте тюремный замок ("Белый лебедь"), на месте и городская крепость, которая несколько раз упоминается на протяжении повести. На месте и Грива Земгальская, все там же, за Двиной. На своем месте и городская дамба, ей тоже отдано должное в повести. Незыблемо стоит колокольня старообрядческой церкви (по всей видимости — в Гайке), которую старообрядцы начали строить после Высочайшего Императорского Указа 1905 г. "О началах веротерпимости". Лютеранская кирха, Борисоглебский собор, городское кладбище (где могила отца писателя) — тоже все на своем месте. Даже гудки в "железнодорожных мастерских" (то бишь ЛРЗ, ныне — предприятие "Локомотив") гудят вроде по-прежнему. Правда, теперь эти гудки раздаются реже — дает знать о себе сегодняшняя безработица.

Промышленные, архитектурные, культурные ориентиры в городе Эн остались. Очень любопытно, с каким интересом на страницах повести обсуждается техническое новшество — "в Петербурге появились каучуковые шины". И через некоторое время, к радости жителей Двинска, эти же каучуковые шины появляются и на улицах города Эн.

Вот только не ясно (по крайней мере для меня лично) — где же теперь Шавские Дрожки (видимо, — место отдыха горожан)? Где было их расположение и как они теперь именуется?

Нельзя отказать писателю в таланте описания быта. Так же, как нельзя не отметить щедрое обилие действующих лиц и персонажей в повести. Складывается неложное впечатление, что если бы все эти врачи, станционные смотрители, гимназисты, директора, акушеры, "подвальные", рабочие, все эти дамы, служанки, священники, "бабы с вивасом", полицмейстеры, ксендзы, телеграфисты, мадмазели, извозчики, солдаты, все эти Кусманы, Шмидты, Штраусы, Чаплинские, Белугины, Кармановы, Лей, Чигильдеевы, Кондратьевы, Цецилии, Тусеньки, если бы все они со страниц романа живыми сошли на улицы города, то — нет никакого сомнения — город Эн был бы заполнен до отказа. И нас, сегодняшних жителей, они бы здорово потеснили.

Считаю, что особо надо сказать о языке повести, о стиле Добычина. Вроде и на русском языке написана повесть, но постоянные построения героем-рассказчиком предложения, начиная "с конца", порой создают впечатление, что повесть — это перевод, то ли с немецкого, то ли с английского. Вот примеры: "Послеобеденное солнце пригревало нас. На крае неба облако в виде селедки неподвижно было". "Но Вася и там не встречался мне". "Промчались извозчицьи сани. В шинели офицерского цвета Вася Стрижкин сидел в них. Бубенчики брякали". "Марш грянул. Приближалась рота и оркестр блистал".

Впрочем, как излагать все и как писать — это дело вкуса автора, и зависит от его творческих сил, возможностей и способностей.

Нельзя пройти мимо и еще одной темы, затронутой Л. Добычиным. Это тема Родины, тема патриотизма. Косвенно отражена в повести русско-японская война, взволнованность русских жителей в связи с военными событиями. А об отдельных конкретных лицах рассказчиком заявлено прямо: "...они ненавидят Россию и готовы на все, чтобы только навредить нам".

В повести многократно заходит речь о религии, о церкви, богослужении, вере. Тема христианства — чуть ли не главная в повествовании Л. Добычина. Собственно, не случайно сама повесть и начинается рассказом о хождении в тюремный замок на молебен. Итак, налицо христианская тема, которую автор выбрал добровольно, без чьего-либо принуждения. Руководствовался единственно

своими творческими замыслами. Но как же он справился с этой темой? Стоит ли он за христианские идеалы, проникнут ли его дух христианским мировоззрением?

Присмотримся. Вот пример: набожный персонаж повести, Цецилия, взирая на похоронную процессию, в наивном порыве говорит: "Там (т. е. в Небесном Царствии) кухарки будут царствовать, а господа будут служить им". И что же отвечает на это автор в лице рассказчика повести? "Я не верил этому". Уже тут явно выступает именно неверие, атеистический дух. Этот дух неверия и задает тон всей христианской теме в повести. А как же тогда быть с евангельской притчей Иисуса Христа о богатом и Лазаре?

Далее. Любимого ученика Иисуса Христа — Иоанна Богослова — автор ассоциирует с гимназистом, отнюдь не идеального поведения, — Васей Стрижкиным — "...в пальтишке, с золотыми пуговицами, посвистывающим и с вербочкой в руке". Согласитесь, это более чем странная параллель — гимназист и апостол, евангелист, составитель трех соборных посланий и "Апокалипсиса".

Но есть и еще места, характеризующие автора как глумителя христианских ценностей: «Он посмотрел мой учебник "закона" (т. е. Закона Божьего) и, посмеявшись над картинкой "фелонь", предложил пройтись с ним». Спрашивается, уж так ли необходимо было сообщать о насмешке над рисунком с одеждою священника? Здесь усматривается другое. За священническим одеянием легко видеть и высмеять самого священника.

И это тоже имеет место в повести "Город Эн". Некто отец Федор. Он на все случаи жизни произносит лишь одну проповедь — проповедь о скорбях. От такой однобокости батюшки Федора у читателя складывается прямо ироническое впечатление. И опять вопрос: если такой прототип и имел место в реальной жизни города, в чем, прямо скажем, мы явно сомневаемся, то не с плохой ли целью утрирован он автором, не вставлен ли нарочно, чтобы просто посмеить читателя?

И вот описывает автор случай в Полоцке, куда они с классом поехали на экскурсию. Гимназистам было предложено посетить монастырь. Результат посещения налицо: "С учеником Тарашкевичем я отыскал возле станции кран, и мы долго под ним, оттирая песком, мыли губы. Они от мощей, нам казалось, распухли, и с них не смылся какой-то отвратительный вкус".

Неужели у автора не нашлось никакого другого эпизода в Полоцке, чтобы сообщить читателям? Да и сомнительно, чтобы они прикладывались к мощам непосредственно, минуя толстое стекло крышки гробницы. Те из христиан, которые на самом деле хоть раз в своей жизни прикладывались к мощам святых, подлинно знают, как это в действительности происходит и какой существует на этот счет порядок.

И последнее. На одной из страниц читаем любопытное с христианской точки зрения признание: "Я побежал, поздравляя себя, что последнее в моей жизни говенье прошло". Вот так, ни много ни мало, последнее в жизни говенье для юноши 14—15 лет. А что же говорит Иисус Христос? "Сей орд (бесовский) изгоняется только молитвою и постом". Т. е. христианин в продолжение всей своей жизни должен признавать пост и соблюдать его. А наш герой-юноша, вступая в самостоятельную жизнь, радуется, что уже никогда говеть не придется.

Что же! Как говорится, блажен тот, кто не осуждает себя за то, что он избирает. Может быть, как раз отсутствие говенья у Добычина лично и привело его в цветущем возрасте в глубинные воды Невы-реки... А если бы именно говенье, пост ставил он как необходимое жизненное условие, то, как знать, не вырос ли бы Леонид Добычин из писателя начинающего в писателя — гиганта своего времени?

Христианская тема в русской литературе — дело очень тонкое и ответственное. Не всякому таланту по плечам этот груз. Осмеять Христа всегда легче, чем следовать за ним, отпасть всегда проще, чем быть верным и последовательным.

Не хочется долго морализировать на эту тему, но налицо факт: христианскую тему в своей повести Л. Добычин унизил и высмеял. После Добычина тянет прочесть А. Солженицына, О. Волкова, Л. Бородину, которые в своем литературном творчестве тоже касались христианской темы. Но в отличие от нашего автора, они вели читателя посредством христианских сюжетов к вершинам человеческого духа. Они показали величие, мощь и ширь человека, облагороженного христианской верой, идущего через страдания к Богу.

А Добычин все же оказывается на позициях скрытого проводника атеизма. Того атеизма, который уже сослужил плохую службу человечеству. И, главное, — христианскую тему автор в повести "Город Эн" взял добровольно.

Иосиф Трофимов

ЛЕОНИД ДОБЫЧИН И БРУНО ШУЛЬЦ

В отзыве К. Зелинского (редактор романа "Город Эн") обращает на себя внимание следующее замечание: «"Город Эн" Добычина написан от первого лица и представляет из себя по характеру повествования нечто вроде "детства и отрочества" автора. Это был мелкобуржуазной и буржуазной интеллигенции до революции. Место действия — Польша, Москва, Крым»¹. Конечно, в книге Добычина непосредственно ни Москвы, ни Крыма, ни Польши нет. Есть некий принципиально усредненный европейский городок, местечко, где-то на окраине, на стыке границ, времен, культур, обозначаемый словом "провинция". И все-таки этот ряд: Польша, Москва, Крым — симптоматичен. Это заставляет искать какие-то параллели, типологические сближения.

Л. Добычин и Б. Шульц². Родившиеся в начале 90-х прошлого века, выступившие со своим словом в конце 20-х — 30-х, недооцененные современниками, с как бы предначертанным трагическим финалом (в первом случае — самоубийство, во втором — расправа гестаповца в гетто Дрогобыча) — оба представляли достаточно известный в культуре комплекс провинциализма, получивший как в русской, так и в польской литературе определенное истолкование. Исходя из концепции сравнительного литературоведения В. М. Жирмунского³, этого вполне достаточно для сопоставления их художественного и мировоззренческого опыта.

Еще Н. Некрасов в 1858 году четко обозначил оппозицию:

В столицах шум, гремят витии,
Кипит словесная война,
А там, во глубине России —
Там вековая тишина.

Затем Ф. Достоевский полем действия своего романа "Братья Карамазовы" избирает Скотопригоньевск. Ф. Сологуб в прозе ("Тя-

желые сны", "Мелкий бес" и пр.) живописует задворки. "Городок Окуров" М. Горького и город Лихов в повести "Серебряный голубь" А. Белого становятся нарицательными. В этом ряду провинция Б. Пильняка, Вс. Иванова, Е. Замятина, Л. Леонова, А. Малышкина, роман которого "Люди из захолустья" в определенной мере завершает линию.

Не ставя своей задачей да и не имея возможности дать исчерпывающий обзор развития данной темы в польской литературе конца XIX — первой трети XX в., назову лишь ряд имен, наиболее известных русскоязычному читателю: Э. Ожешко ("Хам", "Над Неманом" и пр.), В. Реймонт ("Комедиантка", "Обетованная земля"), С. Жеромский ("Грех"). В конце 20-х — 30-х годах формируется в польской прозе концепция "малого реализма" (повести Поли Гоявичиньской "Девочки с Новолипок", "Райская яблоня"). Появляется литературная группа "Предместье" (1933 — 1937), сосредоточивающая внимание на жизни трудового люда в духе "литературы факта", членом которой был и Б. Шульц.

Как польская, так и русская литературы прошли насыщенный событиями и художественными открытиями путь в освещении судеб провинции от бытовизма очеркового типа через мелодраматизм с социальной ориентацией к онтологизму.

В начале XX в. провинция привлекает литераторов не только новизной характеров и социально-политической ситуации. Не менее важным представляется возможность конструирования с использованием этого материала неких новых моделей мира, с заложеными в них определенными умозрительными концепциями. Язык пластики художественного образа становился языком философского обобщения.

Провинция как предмет художественного конструирования привлекательна в первую очередь своей обозримостью. Многочисленные топонимы, их повторяемость дают едва ли не топографически точную панораму "Города Эн" и его окрестностей, если хотите, своеобразного округа Йокнапатофы по Фолкнеру. И в данном случае рассказ "Старухи в местечке", написанный в Брянске и вряд ли имеющий непосредственное отношение к Двинску, из того же округа. Топос 1-й главы рассказа насыщен до предела: "на балконе", "аптека фон Пфердхен", "стала смотреть вдаль", "свернули вправо и по мостику", "вышли в зеленую улицу", "смотрели на графинин парк с булыжниковым забором", "копался в палисаднике", "под откосом купались мальчишки", "плыли плоты", "сидела на крыльце", "ушла в дом", "свернули вправо и по тропинке между огородами пошли на кладбище" и т. д. И это лишь первая страница рассказа. Во 2-й главе дважды звучит: "Точно в покоренном городе". Город, местечко, место обретает видимые очертания, границы, как некий солярый с искусственно воссозданным климатом.

Место действия двух книг Б. Шульца ("Коричные лавки" и "Санаторий под клепсидрой") — родной город Дрогобыч, типичное "европейское захолустье" по удачному выражению переводчика "Коричных лавок" Асара Эппеля⁴. Город не назван, но узнается по целому ряду топонимов, особенно любезных сердцу дрогобычан.

Фабула центральной новеллы книги "Коричные лавки" определяется ночным путешествием мальчика по городу, в котором явь сочетается со сновидческими образами, конкретная топография города с открытым пространством. Больного отца сопровождают в театр, где он обнаруживает, что оставил дома бумажник. "Мне было предложено отправиться домой на розыски". Путь расстоянием в 200 метров (таково реальное расстояние от театра до дома, где в начале века жили Шульцы) превращается в роскошное путешествие по мирозданию. "И я отправился в ночь, зимнюю и цветную от небесной иллюминации. Была она одною из тех ясных ночей, когда звездный небосвод столь обширен и разветвлен, словно бы рассыпался, разъединился и разделился на лабиринты отдельных небес. <...> Непростительным легкомыслием было посылать подростка в такую ночь с поручением важным и неотложным, ибо в полусвете ее многократно множатся, перепутываются и меняются местами улицы. Можно даже сказать, что из городских недр возникают улицы-парафразы, улицы-двойники, улицы мнимые и ложные. Очарованное и сбитое с толку воображение чертит призрачные планы города, вроде бы давно известные и знакомые, где у странных этих улиц есть место и название, а ночь в неисчерпаемом плодоношении своем не находит ничего лучшего, как поставлять все новые и новые обманные конфигурации".

Городская площадь, улица Подвалье, идущая параллельно одной из сторон площади, "заманчивые магазины", те самые коричневые лавки, в которых — присутствие иных миров, Соляные Копи, негусто застроенный тракт ("Это несколько напоминало Лешнянскую улицу"), фасад гимназии, "черная парковая чашоба", "холмистая местность", "крутая дорога", "местная узкоколейка". И все это под "непомерным куполом" небес, "на котором громоздились фантастические материки, океаны и моря, начертанные линиями звездных водоворотов и струений".

Звездное небо, город и его окрестности, дом — все становится местом мифического действия, многочисленные герои не столько восходят к известным персонажам христианской или языческой мифологии (хотя имя отца — Иаков — явно напрашивается на подобного рода сопоставления), сколько предстают персонажами нового, у нас на глазах рождающегося мифа. Все это дало основание Я. Фичовскому, одному из первых исследователей и популяризаторов творчества Б. Шульца в Польше, назвать книгу о писателе и художнике "Регионы великой ереси" (J. Ficowski. Regiony wielkiej herezji. Kraków, 1967).

В художественном мире Б. Шульца много гофманианы, игры воображения, но эта игра, по форме — несущая черты культуры романтизма, по содержанию предстает художественным осмыслением XX столетия, где человек дан в трагическом единоборстве с миром и самим собой.

«Тогда мы и заметили, что отец ото дня ко дню уменьшается, точно орех, усыхающий в скорлупе. <...> В пору долгих полутемных послеполуденных часов той поздней зимы отец мой время от времени исчезал на целые часы в тесно забитых всякой рухлядью чуланчиках, что-то упорно разыскивая. <...> Матери приходилось долго звать "Иаков" и стучать ложкой по столу, прежде чем он вылезал из какого-нибудь шкафа, облепленный лохмами пыли и паутины...». Любой уголок пространства, от городской площади до шкафа, заявляет о себе как о сценической площадке, на которой ставится мировая драма. Особенно значительным, информативно насыщенным как у Б. Шульца, так и у Л. Добычина является локус "сада", одинаково выступающий "пародией на Вертоград", по словам Э. Мекша⁵.

В данном случае добычинскому рассказу "Сад" соответствует глава "Пан" в "Коричных лавках" Б. Шульца. Среда обитания человека отделена от сада трудно преодолимым хламом ("кладовка, нужник, задняя стенка курятника"; "Из-за замшелых заборных досок тянулась нитка черной, вонючей воды, никогда не просыхающая жила гниющей жирной грязи"). Но мальчишки "проделали брешь, отворили окно к солнцу. Утвердив ногу на доске, переброшенной мостком через лужу, узник двора мог в горизонтальной позиции протиснуться в щель, допускавшую его в новый, продутый ветерками и обширный мир", который по ближайшем рассмотрении демонстрирует "пароксизм неистовства, взрыв бешенства, циническое бесстыдство и беспутство". А пан, хозяин сада, господин, властитель природы (в польском языке — игра слов) оказывается "в грязной рубахе и неопрятной рвани сюртука".

"Союз медсантруд", "оперуполномоченный", "окреспез", "ассенобоз", "конартдив" и пр. — все это в своей неблагозвучности и гротескной картинности в рассказе Л. Добычина сродни "лицу бродяги или пропойцы" у Б. Шульца.

Художественный мир Б. Шульца — реальность, преображенная подсознанием, механизм которого выявлен в основных моделях человеческой культуры. У Л. Добычина — реальность, преображенная логикой социальной утопии. Но у того и другого речь идет о мире, где царит диктат иррационализма, у того и другого все та же "великая ересь".

Обращение Б. Шульца и Л. Добычина к миру провинции — во многом дело случая. Однако эта случайность способствовала выявлению приоритетного направления европейской культуры авангарда.

Что есть провинция? 1) Область, административная единица в некоторых государствах. 2) Местность вдалеке от крупных центров. Отсюда и оценочный момент в определении "провинциальный" — "отсталый, наивный, простоватый" (по "Словарю русского языка" С. И. Ожегова).

На бытовом уровне словоупотребления с этим можно было бы согласиться. Но если речь идет о типе культуры, то этого явно недостаточно. Чтобы понять, о чем идет речь, следовало бы сравнить понятия: культура деревни и культура провинции. Деревня всегда пользовалась благожелательным вниманием у русских литераторов, но применительно к ней как-то не пристало определение "провинциальная".

Думается, что принципиальное отличие культуры центра или деревни от культуры провинции — степень устойчивости. Деревня — мир крестьянский, народный. И, следовательно, устойчивый. Центр — мир государственный, системный, основное качество которого, опять же, устойчивость. Провинция — функционирование каких-то промежуточных, несамостоятельных и в то же время очень активных элементов бытия. Поэтому в художественном сознании XX столетия, кризисном в своей основе, исключительное место занял топос провинции, топос "пограничной ситуации".

Но Б. Шульц и Л. Добычин при всем различии их художественных миров, стилистической игры сходятся не только в мифологизации местечка. Не менее важным представляется характер и место авторского "Я", или — если шире — судьба человека перед лицом мироздания, некой трансцендентной сущности — Бога или Ничто.

В данном случае не столь уж важно, читал ли Л. Добычин Шестова или Бердяева, а Б. Шульц Хайдеггера или Ясперса. Если исходить из того, что художественное творчество — тоже способ познания, оба они оценивали положение человека в мире с точки зрения философии существования — экзистенциализма. Когда речь идет о Б. Шульце, можно сослаться на авторитет польского литературоведа Ежи Яженбского, давшего развернутый портрет писателя (биография, тематика, мирозерцание, рецепция и пр.) во вступительной статье к собранию его повестей, эссе и писем: "Человек в творчестве Шульца — так же, как и человек у экзистенциалистов — брошенный в существование (бытие), отчужденный, ушедший от Бога и отгородившийся от людей"⁶. Труднее с Л. Добычиным, так как экзистенциальная тематика в русской литературе не получила пока что достаточно убедительного освещения, хотя здесь и намечаются определенные подвижки.

В понимании философской концепции Л. Добычина мне представляется важной интерпретация финала повести "Город Эн", которая якобы, по словам А. Ю. Арьева и Е. Д. Прицкера, авторов

комментария к сборнику "Расколдованный круг", является первой частью неведомого романа⁷. Действительно, о необходимости продолжения произведения при подготовке его к печати речь шла. Об этом читаем в отзыве К. Зелинского: «"Город Эн" может быть издан и в таком виде, но надо просить автора продолжить его. Вещь как-то не кончена, читатель ждет продолжения. Повесть воспринимается как экспозицию большого полотна»⁸. Подтверждением разговоров о продолжении, которые скорее напоминали уговоры, служит и письмо М. Слонимского, адресованное В. Ермилову: "...меня весьма интересует, как он поведет роман ближе к нашим дням, и сможет ли"⁹.

Конечно, с позиции социалистического реализма просвет в финале — обязательное условие художественности. Но логика художественного мира Л. Добычина как раз и противится этому "просвету". Даже очки, с помощью которых рассказчик увидел звезды, выступают искусственным довеском, в котором ощущается указующий перст редактора. Проницательное у М. Слонимского: "Это — не скептицизм, а что-то побольше"¹⁰ явно спровоцировано активным сопротивлением Л. Добычина основному принципу рационалистического мышления — опосредованию (опытом, законом и т. п.). "Просвет" в жизни героя — не результат необходимости, опосредованной некими законами общественного развития, а один из вариантов, далеко не самый убедительный. И здесь, может быть для кого-то неожиданно, Л. Добычин берет в союзники А. Чехова: "Он (соученик рассказчика — *И. Тр.*), — принес мне в училище "Степь", и я тут же раскрыл ее. Я удивлен был. Когда я читал ее, то мне казалось, что это я сам написал". Любопытно, что Плещеев, прочитавший повесть в рукописи, тоже упрасивал Чехова: "Продолжайте Христа ради — историю Егорушки". Но продолжение не последовало. И не в последнюю очередь потому, что "проницательный читатель" уже ждал "просвета". А "просвет" Чехову не виделся. Из письма Григоровичу: «В своей "Степи" через все восемь глав я провожу девятилетнего мальчика, который, попав в будущем в Питер или Москву, кончит непременно плохим»¹¹.

Экзистенциалистский тезис "Бог умер" ставит героя Л. Добычина, как и героя Б. Шульца, перед абсурдом жизни, не познаваемым ни научными, ни рациональными художественными средствами. И не могут помочь здесь очки, обретенные рассказчиком в конце романа. Увидел звезды, а дальше?

Герой Л. Добычина, обреченный на свободу, отказывается от нее. Мир, в который он при этом погружается, — "безличный мир, в котором нет субъектов действия, а есть лишь объекты действия, в котором все — "другие", и человек даже по отношению к самому себе является "другим"; это мир, в котором никто ничего не решает, а потому и не несет ни за что ответственности"¹².

Отсюда у Л. Добычина такую большую роль играет ономастикон — количество персонифицированных названий рассказов более чем достаточно ("Тимофеев", "Кукуева", "Козлова", "Савкина", "Ерыгин", "Лидия" и пр.). И так мало динамики характера. В рассказе "Кукуева" героиня, имя которой вынесено в заглавие, оказывается далеко не главной. В ней лишь источник соблазна Жоржа. Дважды повторенное: "Разбитная барынька Кукуева" в рассказе на 2 страницы!

Добычинский герой всеяден. Для него все богатство проявлений жизни (религия, искусство, общение и пр.) непрекращающийся, нескончаемый соблазн. Один из соблазнов — "сад Маркса и Энгельса" ("Кукуева", "Встречи с Лиз", "Сад"). "Не теряйте времени, — прислала Рива записку и билет в сад Карла Маркса и Фридриха Энгельса. — Подъезжайте к Фишкиной. Она вас продвинет. Вы не читали "Сад пыток"? — чудная вещь".

У Б. Шульца в "Коричных лавках" мальчик, ведущий повествование, также беззащитен от соблазна постижения как неких тайн своего "Я", так и окружающего мира. "В полутемном коридоре со старыми олеографиями, траченными плесенью и слепыми от старости, обнаруживали мы ведомый нам запах". Коричные лавки становятся непреодолимым искушением: "К этим и в самом деле благородным торговлям, открытым допоздна, меня всегда и неудержимо тянуло". Но общения, диалога, в котором проявляется личностное отношение к бытию, ни у Б. Шульца, ни у Л. Добычина не получается. Б. Шульц вообще исключает диалог из сюжета повествования, у Л. Добычина — многообразие формы общения героев лишь подчеркивает трагическое одиночество каждого. «"Православный", — сказал нам на уроке "закона" отец Николай, — значит "правильно верующий". По дороге из школы я сообщил это Будриху. Я принялся убеждать его, чтобы он перешел в православие, и он начал меня избегать».

Заброшенная и Богом позабытая провинция сродни трагическому одиночеству человека, за которым бездна отчаяния и нарастающее чувство катастрофичности. По свидетельству В. Каверина, Л. Добычин "был высокого мнения о себе. "Город Эн" он считал произведением еурпейского значения"¹³. Не вписываясь в миф, творимый литературой социалистического реализма, будучи нонконформистом по характеру, он находил более адекватную своим этическим и эстетическим представлениям мировоззренческую модель, уже укоренившуюся в общественном сознании Европы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: Бахтин В. Без просвета, или Послесловие к травле // Первые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1991. С. 100.

² «Шульц Бруно (12.VII.1892, Дрогобыч — 19.XI.1942, там же) — польский писатель, переводчик, художник. Окончив гимназию, изучал изящные искусства в Вене (1911) и архитектуру во Львове (1912—1914). Преподавал рисование в гимназии (1924—1939). С приходом фашистов попал в гетто. Убит гестаповцем. Ш. начинал как график, принимал участие в варшавских художественных выставках, иллюстрировал собственные книги и "Фердидурке" В. Гамбровича (1938). Лит. деятельность начал рецензиями (1933), был членом лит. группы "Предместье" (с 1933). В 1934 издал прозаич. цикл "Коричные магазины", в 1937 — "Санаторий под клепсидрой". Перевел и снабдил послесловием "Процесс" Ф. Кафки (1936, 2 изд, 1957). Часть худож. и лит. работ утрачена» (Краткая литературная энциклопедия. М., 1975. Т. 8. С. 810).

³ См.: "...мы можем и должны сравнивать между собой аналогичные литературные явления, возникающие на одинаковых стадиях социально-исторического процесса, вне зависимости от наличия непосредственного взаимодействия между этими явлениями" (В. М. Жирмунский. Сравнительное литературоведение и проблемы литературных влияний. // Изв. АН СССР. Отд. общ. наук. 1936. № 3. С. 384).

⁴ См.: Шульц Б. Коричные лавки / Вступление и перевод с польского Асара Эппеля. // Иностранная литература, 1990, № 12.

⁵ Мекш Э. Художественный мир рассказа Л. Добычина "Сад" // Первые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1991. С. 39.

⁶ Schulz Bruno. Opowiadania, wybór, esejów i listów / Opracował Jerzy Jarzębski. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk — Łódź, 1989. S. CII.

⁷ См.: Расколдованный круг. Л., 1990. С. 670.

⁸ Цит. по: Бахтин В. Там же. С. 101.

⁹ Там же. С. 103.

¹⁰ Там же. С. 103.

¹¹ См.: Чехов А. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти томах. М., 1977. Т. 7. С. 632.

¹² Гайденко П. Экзистенциализм // Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 789.

¹³ Каверин В

Добычин // "Лабдиен!" 11—12 декабря 1992. (Спецвыпуск: Вторые Добычинские чтения).

Виола Эйдинова

О СТИЛЕ ЛЕОНИДА ДОБЫЧИНА

Проза Л. Добычина, преступно вычеркнутая из советской литературы 50 лет назад, — сегодня поражает своей художественной силой и совершенством. И крошечные его рассказы, и маленький роман¹ — это настоящее, удивительное в своей единственности и, вместе с тем, — характеристики (для литературы рубежа 20-х — 30-х годов) искусство. Созданное Добычиным сопровождалось совершенно неадекватной его миру критикой. Но даже в тех немногих рецензиях (осторожно-сочувствующих² или откровенно-враждебных³) оказались увиденными некоторые существенные стороны оригинальной "стилистической манеры" (Н. Степанов) писателя. Поддерживаемые или отвергаемые, отдельные черты добычинского письма (настолько оно было зримым и очерченным!) набрасывались и назывались в каждом из этих беглых откликов, которые, несмотря на разницу в позициях их авторов, совпадали в восприятии особенного почерка художника. Он заставлял их слышать себя, улавливать *свою форму видения мира* — как бы ни хотели они ее обойти — подведением под известное или обвинениями в нехудожественности.

Что же в слове писателя было верно схвачено той, слегка скользнувшей по его творчеству критикой? Это — и форма "случайных записей" ("отсутствие переходов от одной мысли к другой"); и "бесстрастная скупость пера"; и мотив однообразия ("отсутствует шкала предметов, разница действительных величин") — Н. Степанов; и связанный с этим мотивом акцент на введение в роман чужого стиля: "выдержан под маниловский стиль", "так написана вся книга" (Е. Поволоцкая). Последние наблюдения представляются настолько подводными к сущности формирования мира, свойственного Добычину, что их "брошенность" и незавершенность — при сегодняшнем взгляде на книги писателя — с особой силой говорят о драматической судьбе его творчества, природу которого современники чувст-

вовали, угадывали, но — уходили и от него, и от собственных прозрений.

Попытаемся, не забывая об этих первых критических "попаданиях" в существо специфического мира Добычина, не останавливаться на отдельных его особенностях⁴, но — двинуться дальше — в *стилевую структуру* характерного для него формообразования. Она предстает — от "Встреч с Лиз" к "Портрету", к "Городу Эн" — необыкновенно стойкой, сильной, неизменной⁵ в своей сути, но в то же время способной к новым поворотам — в каждой из трех книг художника.

Стилевой закон творчества Добычина, планомерно организующий его поэтику и, вместе с тем, проступающий в каждой ее "доле", в каждом малом и крупном ее компоненте — открывается (определим его так) как *закон тождества*, иначе — как закон *уравнивания*⁶ (идентичности, однотипности, приведения к общему знаменателю) различных вещей и явлений. Он пронизывает добычинские тексты бесконечно возникающим мотивом *похожести*, оборачивающимся мотивами стертости, нивелированности, снятия особенного, отличного, единственного в своем роде. Они распространяются во всей фактуре произведений писателя, в которых выстраиваются повторяющиеся ряды вещей, жестов, портретных деталей, атрибутов одежды, слов, внутренних состояний и т. д.

Так, различия между персонажами обозначаются автором лишь номинально — именем, а в действительности они сняты, размыты постоянным "набором" их проявлений, выраженных подчеркнuto сниженно. Вот один из этих устойчивых добычинских образов-мотивов, переходящих из одной его книги в другую: "*толстобрюхие бабы с распущенными волосами...*"; "*растрепанная, толстая, с локтями на столе...*"; "*бабы ...ложились на брюхо и, свесив голову, сосали воду*"; "*щекастая, в косынке — сиделка — высунув язык, лизала губы*"; "*откинув голову, она выкатила груди*"; "*выкатывая груди, поздравляла Рива...*"; "*грудастая девица сунула записку и отпрянула*"; "*покачивая животом, в черном капоте <...> спускалась Трифониха*" ("Встречи с Лиз"); "*девушка Маланья, колыхая мякотями, разносила чай*"; "*запела, подымая голову, как курица, глотающая воду*"; "*трясла боками, топоча, и вскрикивала*"; "*гражданки, распаясь, вставали и потряхивали мякотями*" ("Портрет"); "*уперев в бока руки, плясала его толстощекая падчерица*"; "*живот у нее стал огромным*"; "*лицо у нее было пудренное, с одутловатостями*"; "*раздувшаяся <...> пудренная, Горшкова, чуть тащась, проходила в собор*"; "*какой он толстомясый и какой косматый с головы до ног*" ("Город Эн").

И параллельно возникает другой, с иным "снижением", но тоже построенный на настойчивых повторях портретный ряд: "*стояла, вглядываясь в тучи, коротенькая, черная, прямая...*"; "*корена-*

стенный, с засученными рукавами, солидно покрикивал"; "коротенькая Дудкина еле попевала"; "Конопатчикова, низенькая, незаметно поднялась и улизула" ("Встречи с Лиз"); "Глан, коротенький, в коротеньком костюме"; "гостя, в самодельной шляпе, низенькая"; "монтер шел по крыше и раскачивался, невысокий"; "невысокий, он стоял, отряхивая кепку..." ("Портрет"); "стояла в красной шляпе, низенькая, и поглядывала"; "ее муж, Головнев, низенький, стоя у печки, смотрел на них"; "Агата, коротенькая, приналегала"; "он был краснощекий, с багровыми жилками, низенький, с пузом, без шеи" ("Город Эн").

Еще более однообразно и монотонно — настолько, что эта монотонность, разрастаясь и нагнетаясь, становится гротесковой, — передаются Добычинным внутренние реакции его персонажей на происходящее. Они "исполняются" как максимально усредненные, "укладывающие" психику человека в однотипные словесные тривиальности. Ими тоже "прошиты" все тексты писателя, чрезвычайно сближенные друг с другом и в этом стилевом их проявлении: "в памяти встали приятные картины дружбы с мосье"; "несколько минут наслаждалась этим приятным концом"; "в приятном настроении повернул в свой переулок"; "ему приятно взгрустнулось, он замечтался над супом"; "приятно улыбаясь, из калитки вышла с башмаком в руке новая жилица"; "трудящиеся всех стран, — мечтательно говорил Кукину кассир со станции, — ждут своего освобождения" ("Встречи с Лиз"); "девушка Маланья шлепнула кого-то по рукам. Приятно было"; "растроганные делегатки окружили его"; "вы такие красненькие, — говорила она, делала приятную улыбку и смеялась" ("Портрет"); "приятно задумавшись, маман улыбалась"; "торжественные, мы поели"; "дураки, — посмеялись мы, — и приятно настроились"; "приятно иметь знакомых со средствами"; "по привычке я, приятно смутясь, посмотрел ему вслед" ("Город Эн").

Так цепь стандартизованных повторов, создающих образ прозаически-ограниченного мира, делает верховенствующим в поэтике Добычина принцип *штампа, шаблона, стереотипа*. Принцип этот образует целую систему "клише", суть которых — актуализация зависимости одних "кусков" добычинской поэтики (форма героя, его сознания) от других — портретных, словесных, вещных, ситуативных. Структура "шаблона" реализуется в десятках форм-мотивов, содержание которых — жесткое правило, норма, общепринятое установление. Поэтика прозы писателя буквально забита ими, ибо в функции "положенного", заданного здесь выступает почти весь массив формы, созданной художником. Роль подобных мотивов-установлений, заполонивших *пространство* его прозы, играют любые сферы поэтики (предметная, словесная, сюжетная): это — открытки, афиши, картины и картинки, статуи, колонны, календари, бро-

шюры, фотографии, журналы, портреты, школьные сочинения, "наблюдения", записываемые героем, газеты, лозунги, плакаты, литературные герои, гимны, проповеди, случаи из жизни, слухи, требования моды, быта и т. д. Причем каждый из этих элементов текста несет в себе — в той или иной степени — значение обязательного закона, "декрета" — ими "обложено" сознание человека, они его ведут, им управляют, делают его отголоском, повтором неживых реалий. Мощно, с необыкновенной целесообразностью действует в мире прозы Добычина стилевой принцип тождества, означающий не только уравнивание живого — с неживым, творческого — с нетворческим, но и — агрессивную силу последнего, которая делает человека простым производным от тех или иных "портретов".

Не случайно многообразные ряды клише и штампов, оценивающих человеческие состояния, рождают другие словесные ряды, наполненные мотивами известного, узнаваемого, повторенного (в "Городе Эн", где внутренняя жизнь героя выведена на первый план, они становятся наиболее педалированными*).

И особо укрупненным в этих совпадающих линиях поэтики становится *мотив зеркала*, в котором наиболее отчетливо воплощается стилевая закономерность (тождественность, похожесть, отражательность), лежащая в основе прозы писателя. Мотив зеркальности, в первых, возникает в его буквальном виде, — переходя из рассказа в рассказ, постоянно присутствуя в романе и неся с собой значение того самого "повтора", той вторичности "живого" в сравнении с "предметным", что накапливается, как мы видели, в других элементах добычинской "стереотипной" поэтики. Вот этот наиважнейший для нее компонент: "оглядывая друг друга, расхаживали по залу, мимоходом взглядывали в зеркало"; «на краю зеркальца в окне "ТЭЖЕ" блестела радуга»; "мать уже вернулась и перед осколком

* "...осанисто, словно дама на портрете в губернском музее, посмотрела на отца"; «он, бравый, с висячим носом, как у тапира в "Географии"»; "вылитая копия Дориана Грея — как Вы полагаете?"; "Говорят, я гуляка, — горевала она, — а я и дороге знаю"; «"жизнь без искусства — варварство", — цитировал рабкор Петров»; «"уютно, как в романе из "Приложений", будет шуметь самовар"»; "теперь такое веяние, чтобы ездить на выставку — пополнять свои сельскохозяйственные знания"; «Никишка, — говорила Полушалчиха и плакала над хреном, — нарисовал картину "Ленин": это загляденье» ("Встречи с Лиз"); "он держал газету: был его портрет, его статейка и стихотворение его дочери"; "Она, торжественная, как в фотографии, сидела в школе"; "вы чуждая, — сказала Прохорова, — элементка, но вы мне нравитесь" ("Портрет"); «с волосами дыбом и широкими усами, он напоминал картину "Ницше"»; "Иоанн у креста, милovidный, напомнил мне Васю"; "как Чичиков, я силялся угадать, кто писал"; "в толпе были Закс (спички)... Грилихес (кожа)..."; "Не он ли, — говорил я себе, — этот Мышкин, которого я все время ищущу?"; «он советовал подражать нам "Гоголю как сыну церкви"»; "лицо его напоминало лицо Достоевского"; «про современную литературу я думал, что она вроде "Красного смеха"»; "стало модным иметь в руке вербочку" и т. д. ("Город Эн").

зеркала чесала волосы" ("Встречи с Лиз"); "Кунст спал, *смотрелся в зеркало*, ел выдачу"; "человек сошел с поезда, *вытащил зеркальце* и огляделся"; "в двенадцать, когда, *взглядывая в зеркальце*, она закусывала, я подъехал к ней"; "щелкнув сумкой, мы *смотрелись в зеркальце*" ("Портрет"); "завитая, необыкновенно причесанная, она прямо *стояла у зеркала*"; "Серж любил публичность, — сказал я себе и приподнял *перед зеркалом брови*" ("Город Эн").

Помимо непосредственно воплощенного мотива зеркала (он возникает как бы между прочим, в ряду других и, как правило, сниженных "кусков" текста), Добычин формирует целую цепь косвенных "зеркальных" мотивов, которые тоже поддерживают и нагнетают структуру отраженной жизни человека — в предметной и чаще всего — во внеэстетической сфере. Это и "дымные огни города, *отсвечивающие в медных трубах*"; и "унылый Кукин, *белесым отражением мелькающий в черных окошках*"; и "темная вода", в которой "*отражались зеленоватые задворки*"; и "носы, *распаренные над супом и блестящие*" ("Встречи с Лиз"). Или: "Иван Ильич *смотрелся в лак конторки* и со скромным видом освежал пробор"; "шляпы *отражались в полированных столах*"; "в фойе, *отсвечиваясь в мраморных стенах под пальмой*, Иванова упрекала его" ("Портрет"); "золоченый окорок, *сияя, осенял их*"; "мы прыгали и протыкали ногами отражение неба" ("Город Эн").

Стилевая структура прозы Добычина, со специфическим для него поворотом к *закону тождества*, запечатлевает себя не только в тех или иных формах изображения, но и в выделенном писательском слове, которым он "говорит себя", выстраивая своеобразные *формулы своего стиля* — его "сокращенные" аналоги. Одним из них становится категория "*припоминания*", прочерчивающая (особенно — во "Встречах с Лиз" и "Городе Эн") тексты художника и концентрирующая в себе атмосферу мира "пройденного", запертого в повторах, возвратах, заменах...⁷ Это ключевое стилевое понятие, вырастая из "стандартизированной" поэтики Добычина и вытесняя из нее понятие "особенного" (непривычного, редкого, своеобразного), — фиксирует самый центральный "узел" свойственного художнику формомышления, открывая тем самым *правила* его восприятия. Вот некоторые из этих стиливых добычинских "указателей": "*помните*, все тогда ахали — того бы я съела, этого бы съела"; "что-то *припомнилось*: по зеленой улице <...> разгуливают архиерей и нэпманша — затевают контрреволюцию"; "*вспомнил* старое, расстроился, после обеда повеселел"; "*помните* <...> однажды весной мы обратили внимание" ("Встречи с Лиз"); "Кунст засматривался, и письмо от тетки *вспоминалось*ему"; "дорога в палатку лежит как мертвая... *Вспоминается* осенний вечер" ("Портрет"); "неповоротливая, она мне <...> *напоминала* Софи"; "город был <...> как будто знаком мне"; "он посмотрел на меня, и мне *вспомнился* Рихтер, который говорил мне, что Пушкин убит" ("Город Эн").

Атмосфера однообразия и вторичности рождается стилем Добычина не только тогда, когда писателем формируются сближенные и повторяющиеся изобразительные ряды. Свойственный ему принцип "уравненности" явлений работает в его поэтике и в тех случаях, когда в ней активизируются подчеркнуто *оксюморонные соотношения*. И они, подчиняясь "власти" стилия художника, создают нужный ему *эффект нормы*. Ненормальной, алогичной, но — нормы, с ее значением общепринятости, с тональностью согласия с заведенным ходом вещей, сходных друг с другом — даже в кричащих своих различиях.

Этот эффект выравнивания и сглаживания контрастов — достигается Добычиным несколькими способами. Раньше всего — *частотой* включения в поэтику оксюморонных форм. Пространство книг писателя "плотно укомплектовано" "наборами" антитез, сама множественность которых уже приводит к ощущению всевозможных диссонансов — как естественных и закономерных в его мире. Ощущение это подкрепляется и *насыщенностью* несогласующихся между собой звеньев в каждом отрезке текста, основанного на обнаженной "невязке" его составляющих. В целом поэтика писателя предстает как бесконечное число нестыкующихся картин, ситуаций, предметов, реплик, портретных и пейзажных деталей и т. д.; как состоящий из многих разноплановых частиц *коллаж* — со специфичной для автора *снятой дисгармоничностью*. "*Сборность*" (причем самая случайная и произвольная) — вот основа этих оксюморонно-коллажных "кусков" текста, заполняющих пространственную сферу произведений Добычина, однако, при всей своей контрастности, сопровождающихся ровной, даже — стертой эмоциональной окраской. Например: «У калиток ломались перед девицами кавалеры. Мальчишки горланили "Смело мы в бой пойдем". Оседала поднятая за день пыль. Торчали обломки деревьев, посаженных в "день леса". Тянуло дохлятиной. — Свое холщовое пальто, — говорила Сутыркина, — я получила от союза финкотруд. В девятнадцатом году я у них караулила сад. Жила в шалаше... Приходили знакомые, и, скажу не хвастаясь, мы проводили вечера, полные поэзии» ("Встречи с Лиз"). Еще: «На улице Москвы толпились — ожидались похороны летчика. Зеленый шар мерцал в аптеке. На окне стоял флакон с Невой и крепостью. Автобус загудел. Сквозь стекла пассажиры посторонними глазами посмотрели на нее. Они — ехали. Обоз с картошкой прибыл. "Наш ответ китайским генералам," — пояснял плакат» ("Портрет"). И еще: "...подслушал кое-что, когда дамы, сияющие, обнявшись, удалились к маман. Оказалось, что Ольги Кусковой уже нет в живых. Она плохо понимала свое положение, и инженерша принуждена была с ней обстоятельно поговорить. А она показала себя недотрогой. Отправилась на железнодорожную насыпь, накинула полотняный мешок себе на голову и, устроясь на рельсах, дала переехать себя пассажирскому поезду" ("Город Эн).

Специфическое впечатление "нормальности", оставляемое всеми этими текстами, напичканными аномальными связями, создается художником посредством ряда механизмов. Один из них — стык конфликтного лексического массива его прозы — с особым ритмико-синтаксическим ее строем. Словарные контрасты, обрамляясь равномерными (простые или неразвернутые сложные предложения) конструкциями, — приводят к тому самому смягчению или даже *затуханию* оксюморонной формы, которая чрезвычайно органична для стиля Добычина. Поддерживается этот прием приглушения словарной конфронтации ("смело мы в бой пойдем" — и "тянуло дохлятиной"; "ожидались похороны" — и "посторонние глаза пассажиров"; "сияющие дамы" — и Кускова, которая "дала переехать себя пассажирскому поезду" и т. д.) тональностью, характерной для всех оксюморонных планов в поэтике Добычина. Это — констатирующая, нейтрально-сообщающая тональность, которая, соглашаясь с мерным синтаксическо-ритмическим рисунком писательского слова, как раз и осуществляет функцию *ослабления* острого контраста противостоящих лексических компонентов⁸.

Пафос "нормальности" *ненормального* достигается в добычинском формировании "коллажно-сборных" картин и еще одним немаловажным приемом. Картины эти складываются из тех же "штампованных" рядов различного порядка, которые, как мы видели, столь существенны для стиля художника, основанного на тождестве и стандарте. Конфликт — пусть противоположных, но по сути своей (стереотип!) родственных форм — тоже уменьшает впечатление несопряженности входящих в текст частей, характерное для оксюморона и коллажа. В результате — форма, вроде бы, чужая для поэтики "уровненности" и "усредненности", получает новую и органичную для этой поэтики функцию — не "конфронтации", а "консенсуса" непохожих отрезков текста, несущего на себе печать все того же *единообразия*.

Подобное ощущение (сглаживание контраста) подкрепляется и включением во внутренне не стыкующийся "кусок" текста реакцией персонажей, каждая из которых, как правило, характеризуется обыденным, "рядовым" тоном. Например: "Трудящиеся всех стран, — *мечтательно говорил* Кукину кассир со станции, — ждут своего освобождения. *Посмотрите*, пожалуйста, достаточно покраснело у меня между лопатками?" (140); "Свистуниха, в беленьком платочке, выскочила из ворот. Смотрела на дорогу. — *Принимаю икону, — похвалилась она. — А мы — к утопленнику, — крикнул муж.* Остановились у кинематографа: были вывешены денкинские зверства. Из земли торчали головы закопанных. К дереву привязывали девицу<...> Дом Зуева, — *вздыхнула Дудкина. — Здесь была крокетная площадка. Цвел табак...*" (155); "Фея принялась ходить под окнами. Конфузьясь, Кунст задергивался занаве-

ской. Беженцы из Риги стали приезжать из города по воскресеньям. Сняв чулки и башмаки, они сидели над водой. Хозяйка надевала кружевной платок и выходила посмотреть на них. — *Мои компариоты, — поясняла она* (181); "Трубя, маршировали — хоронили исключительную за неустойчивость самоубийцу Семкину<...> Ее приятельница, кандидатка Грушина, ревя, смотрела из ворот. — *Дисциплинированная, — похвалил растратчик Мишка-Доброхим, — в процессии не участвует*" (164) и т. д.

Эта сторона поэтики Добычина (ее "сборность") тоже запечатлевается в "стилевых формулах", сгущенно выражающих характерную для его стиля тенденцию "забитости", "загруженности" его текстов парадоксальными, но "уживающимися" друг с другом компонентами. Такой "формулой", лейтмотивно идущей сквозь книги художника, является категория "толпы" и сопровождающего ее близкого по смыслу ряда ("толкотня", "теснота", "сжатость" и др.): "стоя толпой"; "бродя толпой"; "толпятся и отрясают грехи" ("Город Эн"); "толпились мужики"; "толпились товарищи"; "толпились виллы"; "духовные особы толпились"; "шли маленькие толпы с флагами" ("Встречи с Лиз"); "толковали про нее, толпясь"; "кавалеры толпились над лотками"; "на улице Москвы толпились" ("Портрет"); или: "потолкавшись в толпе"; "толчея была и бестолочь"; "на отпевании была теснота"; "нагорожена"; "ворох"; "щепка лезет на щепку" ("Город Эн"); "протолкались к выходу"; "через площадку еле продрались"; "толклись мошки"; "толклись зрители"; "толкались перед дворцом труда"; "толкались с бабами солдаты в шлемах"; "был гвалт"; "сад был полон"; "ворохи лаптей" ("Встречи с Лиз"); "я терлась между ними"; "в толкотне у двери он ошупывал меня"; "меня толкнули"; "на паперти толкались кавалеры"; "покупая семечки, у дверей толкались"; "пестрая метелка из перьев"; "трясущимися пальцами путалась в тесемках" ("Портрет").

На сжатом пространстве (в рассказах — особенно) прозы писателя — эти упорно выписываемые им слова-"близнецы" обнажают и делают выпуклой стилевую закономерность его поэтики, открывая в то же время новую ее сторону (однотипность многого и разного, сглаженность пестроты).

Тенденцией единообразия (опять-таки — при кажущемся многообразии) отмечена в добычинской поэтике и сфера движения, охватывающая и временную сферу. Тексты писателя рождают и в этом случае характернейшее для их восприятия ложное впечатление — "подвижной неподвижности", "статичной динамики", "присутствующего", но тут же — "отсутствующего" времени. Добиваясь нужного ему результата, художник и здесь "работает" определенными грамматическими конструкциями, которые осуществляют его стилевую закон.

Так, чрезвычайно активные (количественно — основные) в слове писателя глагольные формы (имеются в виду глаголы действия) *теряют*, однако, в его прозе признаки действенности и динамизма. Подобное "обратное" качество глагольных образований, рождаемое стилем художника, возникает вследствие скрупулезно разработанных способов, которые становятся в "его руках" инструментами перевода подвижного — в неподвижное (и далее — в суетно однообразное, монотонное и повторяющееся). Это, в первую очередь, — интенсивное использование неопределенно-личных* и безличных** глагольных форм, приводящих к впечатлению обобщенного (случающегося всегда, постоянно) изображения, благодаря чему резко падает ощущение динамики происходящего (наиболее характерны в этом случае рассказы — с их лаконично набросанными ситуациями).

Другие приемы ослабления глагольной действенности связаны у Добычина с акцентом на всевозможных замедлениях и остановках. Среди них — словосочетания разных типов, при помощи которых действие, идущее от глагола, *задерживается* (соседства с деепричастием***, существительным, прилагательным**** как бы "растягивают" или "останавливают" его).

* "зажгли лампадки"; "сидели на сверхурочных"; "встретили Суслову"; "ели кисель и, потные, *отмахивались* от мух"; "остановились у кинематографа"; "начинали *разбредаться*"; "спустились к речке"; "наелись"; "возвращались на дровнях" ("Встречи с Лиз"); "пили чай и тихоноко *говорили* про город"; "ходили в баню"; "назад *шли* медленно"; "*построились* за гробом"; "Пушкин, где ты? — *говорили* спереди" ("Портрет"); "лесогородили"; "какого-то князя убили"; "объявили антракт"; у Грилихеса *бастовали*" ("Город Эн") и т. д.

** "ему *начинает казаться*"; "недолго *мучиться*"; "мокрым *пахло*"; "пополнять свои сельскохозяйственные знания"; "*повернуть* хвостом перед мужчинами"; "*захотелось* небывалого" ("Встречи с Лиз"); "в шесть часов уже *светло было*"; "*подсохло*"; "*приятно было*"; "*идти было скользко*"; "мальчуганам *было страшно*"; "*было пусто* в переулках" ("Портрет"); "*светло на душе*"; "не удавалось прочесть последнюю книгу"; "*было жаль*"; "*парило <...> темнело*"; "как *прекрасно там было*" ("Город Эн") и т. д.

*** "встав из-за стола, разомлела"; "*разинув рот*, маршировала Сулова"; "улыбаясь, долго молчала"; "*ликуя*, он насивистывал..."; "*ковыляя впереди*, оглядывалась на Кукина..." ("Встречи с Лиз"); "*стукнув в дверь*, хозяйка приносила чайник"; "*согнувшись и повеся нос*, бродил Иван Ильич"; "*развалясь*, они вытягивали ноги и блаженствовали" ("Портрет"); "*сморкаясь*, нас обогнала внушительная дама"; "раздался топот и, *крестясь*, явились ученицы"; "*выйдя из него*, мы постояли у пруда..."; "на кладбище... *вспомнив*, я рассказал..."; "иногда, *записав наблюдение*, я задерживался на училищной крыше" ("Город Эн") и т. д.

**** "не взглянув на них, он, *радостный*, спустился на реку"; "стояла, *вглядываясь в тучи, коротенькая, черная, прямая и презрительная*" ("Встречи с Лиз"); "*в студенческом пальто, с кусочком хлеба, завернутым в газету "Век"*, он выходил из дома"; "Иван Ильич уже писал, *тищедушный*, за большой конторкой"; "*поэтическая, в одеяле и цепце*, она махала голыми руками" ("Портрет"); отец Федор, *в золотом костюме с синими букетиками*, кланяясь, кидил навстречу нам"; "*в цилиндре, низенький, с седой бородкой треугольником*, он шел, распорхаясь"; "*в красном капоте*, она отворила нам"; "*в шубах с пелеринами*, они шагали в ногу"; "*представительная*, она опиралась на посох" ("Город Эн").

Добычин создает целую *систему остановок* на пути любого типа движения внутри его поэтики — событийного, временного, психологического. Им привлекаются частицы, союзы, наречия, актуализирующие значение повторяющихся и возвращающихся действий ("уже просохло. Уже дворник сгреб из-под деревьев прошлогодний лист и сжег. Уже Л. Кусман выставила у меня в окне пасхальные открытки"; "на лозах там уже поредела листва. Паутина летала уже"; "снова у нас в гимнастическом зале был студенческий бал... Опять мне прислали записку"; "опять я сбежал"; "как всегда <...> состоялся студенческий бал <...> с почты амура я надеялся получить, как всегда, письмо..."; "было все, как всегда"; "долго купался"; "шел медленно" и др. ("Город Эн").

Роль остановок играют у Добычина и всевозможные мотивы "деления", "дробления", "разбивки" пространственно-временной сферы его поэтики, приводящие к искомому впечатлению прерываемого движения или — "недвижения" ("*графит* бумагу"; "Кукин, стоя, разлиновывал"; "песок, тонко исчерченный"; "на полу лежали солнечные *четырёхугольники*"; "гора <...> *исчерченная* тонкими деревьями"; "дорогу *перерезали*"; "ее волоса *чёртили* песок"; "бежал дым и *делил* полоску леса на две"; "в черном плюшевом пальто *квадратиками*, гордая, победоносно огляделась"; "Кунст видел *трещины* на потолке"; "запад был *исчерчен* пыльными полосками"; "огородные плетни *делили* склоны горок на кривые *четырёхугольники*"; "Али-Вали отрезал себе голову. Он положил ее на блюдо и, звеня браслетами, пронес ее *между рядами, улыбающуюся*"; "*перерезанная* шея святого Иоанна была внутри красная с белыми *кружочками*, как колбаса на циперовичевской вывеске" ("Встречи с Лиз", "Портрет").

В роли мотивов "перерезанного" и "ликвидируемого" движения выступают у Добычина и предметные детали: они становятся лейтмотивными и ассоциативно включенными в общую атмосферу "стоп-кадров". Один из них — *мотив "заколки"*, "*броши*" (с их смыслом "закрепления", "сжатия", "связывания"). Мотив этот привносит в мир неподвижности, свойственный прозе писателя, дополнительный оттенок "остроты", "резкости" возникающих здесь задержек ("достала четыре *булавки* из деревянной коробочки и *подколола* юбку"; "Золотухина, поджарая, в гипюровом воротнике, *заколотом серебряной розой*..."; "Все так прилично одеты, — уверяла Олимпия... — у некоторых *приколоты розы*"; "поправив черную *наколку*, осанисто посмотрела на отца"; "она стояла, низенькая, и ее *наколка* была видна сверху"; «распахнулся воротник, брошь "*пляшущая женщина*" открылась»; "*брошь-цветок* и *брошь-кинжал* блестяли"; "дама *в профиль* красовалась на ее воротнике").

Наконец, мотив снятого движения накапливается в текстах писателя и прямыми словесными указаниями на останавливающееся течение жизни. Они возникают и в рассказах, и — наиболее часто — в романе, где образ "растущей жизни" маленького героя пре-

вращается в свою противоположность — посредством прямых ее оценок: "дни проходили друг за другом *однообразные*"; "время *ползло еле-еле*"; "дни проходили..."; "мне казалось, что *время не движется*" и т. д.

Образ статики создается автором и особым вниманием к направленности обозначенных им действий — или ретроспективной, или с поворотом в сторону, или колебательной (маятниковой), или просто "ненаправленной". Линия движения "вспять" ("вбок") активно сосредоточивается в группе сходных (снова — регулярно повторяющихся) мотивов ("обернувшись, смотрела на них, пока не исчезнут из вида"; "повернулся через левое плечо"; "ехали с базара"; "свернула с улицы"; "повернул в свой переулок"; "пожимая плечами, отворачивалась"; "заплыла за поворот"; "возвращаются со смычки"; "возбужденные, вернулись, разошлись по канцеляриям"; "возвращаясь, плевалась"; "возвращаясь, поболтали о политике"; "встала и, оглядываясь, медленно пошла"; "оттуда приближались искры"; "дым подымался *наискось*" ("Встречи с Лиз"). Движение "на месте" дается чаще всего рядом "двойных" мотивов: "были против — а теперь... *сочувствуют*"; "в золотой руке — ... в серебряной"; "наполовину светлая — наполовину черная"; "носились туда — и назад"; "бурая — грязно-белая"; "то там — то здесь"; "сзади — спереди"; "поднималась — укладывалась" ("Встречи с Лиз"); "исчезает — появляется"; "выпускали — забирали"; "отходили — и сходились опять"; "ходили от угла — до угла" ("Город Эн") и т. д. "Путь в никуда" намечается Добычиным и конструкциями незавершенного типа, где глагол действия оказывается "брошенным", лишенным цели. Например: "сбежались"; «сорвавшись с места, складывал начальник Глан свой "Луч"»; "к концу дня костлявая девица <...> *промчалась через комнату*"; "все *рунулись*"; "сбрасывая куртки, добежали"; "набросив кацавейку, Селиванова *выбежала*"; "отворилась дверь. Все *посмотрели*"; "Я иду — бежала я тогда"; "она *идет в рядах*" и т. д. ("Портрет").

Общая бесцельность и неопределенность совершающихся в прозе писателя действий открывается и в акценте на "вертикальном", а не "горизонтальном" их характере. Постоянно "работающая" вертикаль символизирует собой отсутствие мотива пути в мире художника, что усиливает его восприятие как мира остановившегося, в лучшем случае — "амплификационного", способного осуществлять ограниченное, а значит, — кажущееся движение типа "вверх-вниз" (по аналогии с "вперед-назад"): "спустилась к реке"; "срывали высокую траву"; "бил фонтан"; "прибитая росой"; "взбежали вверх"; "забрались по лестнице"; "смотрели вниз"; "слезал туда по веревочной лестнице"; "на голову упал медный окорок"; "думала, глядя вниз"; "устроясь на рельсах"; "в зале устроены были подмости" ("Город Эн"); "медленно падают листья"; "остановились над рекой"; "столб с преображением стоял над кленами"; "замечтался

над супом"; "над водоворотом толпились зрители"; "сдернули холстину"; "примолкли и задумавшиеся, подняли глаза" и др. ("Встречи с Лиз").

Чрезвычайно показательно, наконец, то, что принцип статике, в котором отзывается заглавный закон добычинской поэтики (повтор, шаблон, трафарет), образуется — как это ни парадоксально, — посредством *активного* словарного (тоже — глагольного) контекста, окружающего *пассивные* глаголы действия. Бурными, резкими предстают в поэтике писателя глаголы другого порядка (в частности, звуковые), которые, тем не менее, не только не усиливают динамику глаголов действия, но повышенным контрастом с ними *ее ослабляют* (параллель с ослаблением эффекта абсурдной наполненности пространственного мира писателя — констатирующей, "нормальной" интонацией). Вот обширный ряд этих "громогласных" звучаний, которые направляются "уравнивающим" (все — сходно, все — сближено) стилем художника, кладущим печать единообразия и на сферу движения в мире Добычина: "орали дети"; "голосили калеки"; "затрещал барабан"; "ревет сирена"; "вскрикивая над картами, сидели дефективные"; "усатый водовоз гремел колесами"; "загремела музыка"; "гудели паровозы" ("Встречи с Лиз"); "газетчики кричали нараспев"; "шаги визжали"; "загрели ... колеса"; "телеги громыхали"; "громкоговоритель закричал алло"; "рвкали автобусы"; "вилки и ножи стучали"; "в театре ... стреляли"; "звери в балагане вскрикивали"; "пронзительно играя, похороны двигались"; "шум стоял на улице Москвы" ("Портрет").

Отметим, что и другие (цветовая, обонятельная) стороны поэтики писателя (они создаются не только глагольными формами) тоже в целом "выполняются" жесткими, даже "кричащими" формами — в унисон со звуковым наполнением, характерным и для "Города Эн", и, еще явственнее, для рассказов. За счет этих компонентов раздвигается тот (интенсивно деятельный!) фон, который — снова путем антитезы с "бездейственно-действенным" планом добычинской прозы — приводит к *статическому результату*: движение, фиксируемое здесь, работает на свою противоположность.*

* Приведем соответствующие примеры: "воняло керосином и копотью"; "тянуло дохлятиной"; "запахло пудрой"; "стояла вонища"; "завоняло дымом"; "из дворов несло кислотной"; "несло гарью"; "воняло табачищем и кислотной"; "обдало махоркой"; "взяла шепотку дыма и понюхала" ("Встречи с Лиз") и др. И еще: "милиционер с зелеными и красными петлицами"; "шагает рота, красная, с узелками и венниками"; "из-за крыш вылезла луна — красная, тусклая, кривая"; "прочь грязно-красные руки от великого угнетенного народа"; "черные флаги"; "красный гроб"; "мать, красная, стояла у плиты"; "Тоголь с черными усиками", "в лиловой кофте пузырем"; "лиловое от пудры лицо"; "прошли казарму, красную с желтым вокруг окон"; "Энгельс в кумачовой раме"; "толстое желтое пальто"; "красно-коричневый дворец, желтое адмиралтейство"; "желтая телячья куртка"; "девица с желтыми кудряшками"; "коричневый, как глиняный горшок, матрос" ("Встречи с Лиз") и т. д.

Таким образом, задача торможения движения, решаемая "ударными" элементами поэтики художника (звук, цвет, запах), тоже служит осуществлению планомерно и мощно действующего закона добычинского творчества — закона мертвящей трафаретности и сглаженности в изображении действительности. Все более определенно открывается — теперь уже в области "процессуальной" — существеннейший для художника способ создания "*стертой*" формы — способ идентификации несходного. Реалии, взятые им из самых разных пластов жизни (быт, сознание, государственность...), "исполняются", как мы видели, пластическим рисунком одного типа. Эта повторяемость снова ощутимо подтверждает авторское стилевое кредо — формирование мира через систему подобий и отождествлений, убивающих его многооттеночное и подвижное лицо.

Как и в других случаях "заявления себя", своей структуры, стиль Добычина опять (сейчас уже по отношению к сфере движения) ищет свое "формулярно-концентрированное" выражение, отливаясь в новую и характерную для него образную категорию. Теперь это — "*круг*", "*кружение*" и соотносимый с ними словесный ряд ("*верчение*", "*потряхивание*", "*покачивание*"), чей смысл — иллюзия движения, имитация его. Подобные ключевые для стиля Добычина понятия "*вспыхивают*" на протяжении всей его прозы, пронизывая ее ощущением мнимого "течения" жизни ("*ученицы окружили нас*"; "*скользил внутри круга*"; "*полукругом сидели*"; "*базарная площадь окружена была лавками*"; "*лес огородили*"; "*нагоржены плоты*"; "*люк огорожен перилами*"; "*раз десять описал большой круг*" и тут же: "*пыль вертелась*"; "*вороны вертелись*"; "*завертелись вальсеры*"; "*тихо покачивались*" ("Город Эн"); "*круглое лицо*"; "*круглые глаза*"; "*круглые щеки*"; "*выпуклый овал*"; "*шары метались по ветру*"; "*втиснут голубой таз*"; "*закрученный волосной окол*"; и далее: "*вертя метелкой*"; "*выкрутасами белелись облака*"; "*вертелся пар*"; "*вертелась карусель*"; "*вертела поясницей*"; "*потряхивая костюмчиками*"; "*встряхивал волосами*"; "*передергивал плечами*"; "*покачивая животом*"; "*раскачивая круглыми боками*"; "*медленно раскачивались*" ("Встречи с Лиз"); "*бродили вокруг клумб*"; "*повертел головой*"; "*завертелся вальс*"; "*она завертелась грохоча*"; "*пожарные отхватывали вальс*"; "*попрыгивая, шла*" — "Портрет")*.

* Отметим также специфичную для формомышления Добычина *перекличку его стилевых "автоформул"* ("круг", "кружение", "верчение" — и рядом: "толпа" и "толкотня"). Сводя и сближая их, писатель все более целостно и завершено строит "серийный" и "оптовый" мир, обнажая его духовную пустопорожность и обесмысленность. Это мир абсурда, мир "тупика", ибо в нем существуют лишь тени людей, вещей и явлений.

Подчеркнуто (даже эпатажно) "клишированный" стиль Добычина, властно "управляющий" его поэтикой и открывающий природу его мышления, предстает результатом своеобразно повернутого авторского зрения. Оно характеризуется особой пристальностью, скрупулезностью, особым вниманием ко всем "составляющим" реальности (человек, предмет, дом, улица, город, природа...). Принципиальная важность этой "всматривающейся" черты художнического видения писателя закрепляется активно выделенным в его поэтике мотивом "взгляда" ("взора", "смотрения", "разглядывания"): "взглянул", "приметил", "бросала <...> взгляды", "всегда видел его", "оглядела нас", "посмотреть на все", "видна была труба бани", "выразительно глядя", "подсматривали", "вытаращивалась", "не удалось разглядеть" и т. д. ("Город Эн"). Причем мотив "взгляда" обретает в прозе (особенно — в романе) Добычина значение не только пристальности ("рядности", "недистанционности"), в нем выделяется оттенок необычности и нетрадиционности ("скосил глаза"; "углом глаза смотрели на нас"; "глазки ее были подняты наискось влево"; "искоса уставлять на меня пронизательный взгляд"; "краешком глаза смотрел на меня"; "как из поезда, видны были в стороне деревья и листья" ("Город Эн" и др.).

Акцентом на "боковом", "угловом", "скошенном", "неправильном"* зрении художник раскрывает специфическую особенность собственного видения (и его стилизового претворения), которое творит сдвинутый, деформированный образ мира. Творит последовательно, нацеленно — с тем, чтобы через разросшиеся в этом мире "однотипности" вскрыть его патологическую сущность, разрушающую истинную сущность человеческой жизни, с ее живой, чуждой тиражированию и равнению природой. Не случайны поэтому в поэтике Добычина регулярно соотносимые контрастные мотивы: "живого", выраженного — очень лаконично — образом природы (луна, звезды, трава, луг, снег) и "неживого", воплощенного в "рядах", "сериях", "наборах" (в них отражены вторящие друг другу вещи, лица, слова, состояния и т. д.)**.

* Подчеркнем, что "исправленное" очками зрение героя (концовка "Города Эн") по существу остается прежним, сосредоточенным на тех же бытовлеченных и уравненных вещах, на тех же мотивах ("люди"; "стадо"; "мельница"; "коричневый и свистящий Осип"; "узор из гвоздей на взвизгнувшей калитке"; "горбящийся Олехнович", на котором был "тот же плащ с капюшоном"; "застежка плаща, состоящая из двух львиных голов и цепочки, которая соединяла их").

** Фокусом "неживого" мира становится в прозе писателя мотив "маршировки", сосредоточивающий в себе всю систему "уравнивающих" и обезчеловечивающих мотивов ("разинув рот, маршировала Сулова"; "маршировала и вертела поясницей Лиз"; "шагает рота, красная, с узелками и венниками"; "<...> смотря на ноги марширующих, солидно покрякивал" — "Встречи с Лиз") и т. д.

От книги к книге мотив "живого" все более слабеет и угасает, и в итоге ("Город Эн") оказывается "захваченным" властью мертвого мира нормативности и автоматизма. В результате стилевое, собственно художественное смысловое звучание прозы писателя оборачивается своим нравственно-социальным содержанием — страстным несогласием с насильственно уравнивающими человека общественными силами, которые все отчетливее и чудовищнее обозначались в жизни страны конца 20-х — начала 30-х годов.

Завершая рассмотрение стиля Л. Добычина, поражающего не только своей уникальностью, но и энергией его осуществления, подчеркнем *закономерность* его рождения в литературе 20-х — 30-х годов XX века, когда оригинальная проза писателя оказывалась близкой творчеству целого ряда талантливых художников этой эпохи (И. Бабель, А. Платонов, М. Булгаков, М. Зощенко). Каждый из них — при всем своеобразии собственного стилового "лица" — слышал требование литературы и времени, нуждавшихся в "высоком слове отрицания". Неправдоподобная, сдвинутая (во многих ее вариантах) форма являлась в те годы той "долженствующей формой" (Б. Эйхенбаум), которая была, как мы видим сегодня, необходима искусству, стоически сражающемуся за мир, достойный человека. На этом пути у Л. Добычина (не согласимся в данном случае с В. Кавериным⁹) были не только великие учителя (Гофман и Гауф, Гоголь и Достоевский), но и — могучие "соседи", чье бесстрашное отрицающее слово пророчески противостояло автоматизированной механической жизни, угрожающей человечеству в после-революционные годы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Добычин Л. Встречи с Лиз. Л., 1927; Добычин Л. Портрет. Л., 1931; Добычин Л. Город Эн. Л., 1935.

² См.: Степанов Н. (рец. на: Добычин Л. Встречи с Лиз) // Звезда. 1927. № 1; Степанов Н. (рец. на: Добычин Л. Город Эн) // Литер. современник. 1936. № 2.

³ Резник О. Позорная книга // Литер. газета. 1931. № 10; Поволоцкая Е. Формалистское пустословие ("Город Эн" Л. Добычина) // Лит. обозрение. 1936. № 5.

⁴ Заметки В. Каверина (Леонид Добычин. // Каверин В. Эпilog. М., 1989) и статья В. Ерофеева (Настоящий писатель // Добычин Леонид. Город Эн. Рассказы. М., 1989) расширяют наши представления о замечательной личности Добычина — писателя и человека. Однако оба автора не ставят перед собой задачу специального анализа его художественного стиля.

⁵ На эту особую "верность себе" добычинской формы обращал внимание Н. Степанов, хотя оценивал ее со знаком "минус" ("слишком однообразен в методах своего письма" — Звезда. 1927. № 11. С. 170).

⁶ См. у Н. Степанова: "... события, вещи, люди у него уравниваются" (там же).

⁷ Не случайно, как свидетельствует В. Каверин, Добычину был творчески близок Ю. Тынянов, чей стиль как раз основывался на "подменах" разного порядка (См.:

Эйдинова В. О стиле Ю. Тынянова // Пятые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990).

⁸ В поэтике А. Платонова ("Котлован") происходят сходные процессы (противостояние лексических и синтаксически-интонационных единиц), однако усложненность и "сцепленность" синтаксического платоновского строя рождает иной эмоциональный отклик: происходит не примирение, а взаимоотторжение противостоящих лексических элементов (а значит, заострение оксюморона). В итоге — в платоновской поэтике наблюдается не "затихание" конфликта внутри слова писателя, но, наоборот, усиление его драматической напряженности.

⁹ См.: "... у него не было ни соседей, ни учителей, ни учеников. Он никого не напоминал. Он был сам по себе. Он существовал в литературе <...> ничего не требуя, ни на что не рассчитывая, не оглядываясь по сторонам и не боясь оступиться" (Каверин В. Указ. соч. С. 197).

Виола Эйдинова

СЛОВО ЛЕОНИДА ДОБЫЧИНА

(*Антидиалогическая тенденция
в прозе 20-х годов*)

Достаточно очевидным для науки является утверждение об особой значимости словесного плана в поэтике художника, несущей на себе печать его творческой личности. Именно слово передает музыку, пластику, "архитектуру" этой самобытной писательской индивидуальности. Именно оно, складываясь в речевой стиль художника, выступает знаком, сигналом его таланта, его литературной "породы", единственной в своей "разовости". И все-таки — при всей, казалось бы, тривиальности этой связи: авторская манера "говoreния" и его художническая природа, — научное сознание далеко не всегда выявляет лежащее в ее основании взаимодействие между словесным стилем творца и его художественным стилем — тем большим законом, большим порядком, который проступает во всех гранях необходимой ему формы и, в первую очередь, — в самой приближенной к читателю, самой "внешней" (видимой, слышимой!), речевой ее стороне. А слово — в отношении к стилевой структуре художника — как раз предстает ее *ближайшей функцией*, ее наиболее непосредственным и активным проявителем.

Таким отзвуком удивительной, поражающей своей необычностью, прозы Леонида Добычина, с ее редчайшей стилевой формой, оказывается его слово, пронизанное загадочной, "колеблющейся" атмосферой "явной неявности", "открытой закрытости", "простой сложности"...

Стремясь "овладеть" стилевой закономерностью, управляющей поэтикой Добычина, мы определили ее как "закон тождества" (стереотипа, штампа, шаблона)¹, который нередко скрыто, глухо, — но в то же время властно и сильно организует писательскую форму. Проверяя точность и корректность этого толкования стилевой при-

роды добычинской прозы на тех или иных компонентах его поэтики (в данном случае на словесной конструкции), мы убеждаемся в том, как планомерно и целенаправленно работает интуиция художника, мыслящего предельно необходимой ему структурой и создающего уникальный и, вместе с тем, глубоко закономерный для русской прозы рубежа 20-х — 30-х годов XX века мир.

Вглядываясь в строение добычинского слова в целом, мы видим, что оно связано с Достоевской линией в литературе XIX — XX веков и, соответственно, с диалогизированной формой художественного мышления. Тенденция эта дает себя знать и в слове героя прозы Добычина, и в "слове рассказа" о нем, и в контактах между этими речевыми потоками.

Однако, если разнотипность и пестрота словесной формы Достоевского, во многом идущей от поэтики Гоголя ("бесконтрольность его слова" — А. Жолковский), ведут к тому, чтобы усилить личностное начало в облике говорящего², то в добычинском слове подобные его признаки служат решению иного стиливого и — шире — художественно-смыслового задания. В прозе Достоевского ("Бедные люди", "Двойник", романы) слово строится как "разнонаправленное" и двуголосое: автором создается "речевой стиль, определяемый напряженным предвосхищением чужого слова", в результате чего формируется диалогический тип речи, суть которой — в интенсивном выявлении каждым словом (и каждым его носителем) своей "особой позиции", в раскрытии "динамических, напряженнейших связей между высказываниями, между самостоятельными и полноправными речевыми и смысловыми центрами, не подчиненными словесно-смысловой диктатуре монологического единого стиля и единого тона" (подчеркнуто нами. — В. Э). И еще: "Художественному мышлению Достоевского доступны такие стороны человека, и прежде всего *мыслящее человеческое сознание и диалогическая сфера его бытия*, которые не поддаются освоению с монологических позиций"³.

В прозе Добычина слову героя — и внешнему, и внутреннему — тоже чужд единый стиль и тон. В первом же рассказе сборника "Встречи с Лиз" ("Козлова")⁴ голос героини выявляет — на разных отрезках текста — свою различную фактуру (и словарную, и синтаксическую, и интонационную): то сниженно-бытовую ("Мерзавцы, — шептала Козлова, — гонители..."); то идиллически-сентиментальную ("Как грустно, мосье... Так и Вы, мосье, забудете нас, как сон"); то романтическую («Кого же и назвать Сивиллой нашего времени, если не мадам де-Тэб», — напишет он, когда можно будет ждать чего-нибудь такого»).

Существенно — в плане приближения добычинского слова к слову Достоевского — и другое, а именно то, что каждый из оттенков голоса его героини складывается "вблизи" тех или иных "чужих"

голосов. Так, грубообывтовленная речь Козловой возникает рядом с площадным шумом («... пускали ракеты, толкались, что-то выкрикивали, жгли картонного бога-отца с головой в треугольнике, музыка играла "Интернационал"»). Чувствительный план слова героини формируется "в присутствии" вспоминаемого ею "чужого" слова ("Вот — чай. Мосье рассказывает о Луврской богородице... Обратный путь полон излияний. В прекрасной Франции мосье будет думать о ней"). Романтическая речь Козловой предстает как возникающая на фоне ее сна, куда включается известная фраза из слов мосье о "Сивилле нашего времени".

Однако и разностильность слова добычинской героини, и слышимый в нем отзвук словесной "дружости", тем не менее, *не приводят* к формированию "разнонаправленного", *диалогизованного слова*, заключающего в себе, как это происходит в прозе Достоевского, скрытую полемику, активно выявляющую специфику голоса и сознания говорящего лица⁵. Более того: заключая в себе очертания диалогического слова Достоевского, добычинское слово, по сути дела, оказывается *опровержением его структуры*. Подобная процедура — перевод диалогической речевой модели в ее редуцированную, снятую форму — достигается чрезвычайно тонкой словесной работой Добычина, чей стиль в нужном ему направлении преобразует мощную классическую традицию диалогизма. При этом преобразует очень изощренно: "находясь в ней", опираясь на нее, — художник в то же время формирует *антидиалогическую речевую модель*.

Так, создавая ситуацию диалога внутри слова героя в рассматриваемом рассказе (контрастные стилистические планы этого слова), автор "перекрывает" эту ситуацию, не давая ей реализоваться. Действительно, речь Козловой строится таким способом (назовем его *линейным*), при котором каждый из словесных оттенков образуется не в контакте с другими, а — независимо от них: поочередно и последовательно, а значит, изолированно от себя самого, от своих "звучаний". В результате — перед нами речь персонажа, не только не ориентированная на диалогические отношения с самим собой, но — *отказывающаяся* от этих отношений, "вынутая" из них. Создается, таким образом, эффект *антидиалогического слова*, то есть слова, каждый раз равного только данной стилистической окраске, данному речевому шаблону (бытовому, чувствительному, возвышенному). В итоге — заявленная разностильность слова добычинского героя, превращаясь в ряд "одностильностей" и "однотональностей", рождает еще более глубокий эффект "свертывания", "скукоживания" человеческого голоса, ибо его закон — это *изолированность* каждого из слышимых в нем звучаний и, следовательно, раздельность, "разбитость", несобранность голоса и стоящего за ним человеческого лица как индивидуального целого.

Слово добычинского персонажа складывается как *антидиалогич-*

ческое и в ситуации его отношений с "чужим" словом. Формируясь около иных "голосов", "мелодий", "тембров", то есть становясь в диалогическую позицию "вопроса-ответа", слово это фактически остается закрытым для его корреспондирования с иными голосами, для напряженного включения в него других реакций, акцентов, тонов.

В самом деле, "рядoshное" расположение речевых потоков в рассматриваемом рассказе Добычина не выливается в "двунаправленное", осложненное "чужим" звучанием, слово героя. Каждый раз добычинская Козлова просто *воспроизводит* вблизи звучащую речь. Например, в начальной части рассказа она говорит "голосом" улицы; чуть далее — "голосом" мосье, еще дальше — "голосом" романтической киномелодрамы.

Перед нами снова ситуация диалога, который не выливается в динамическое общение, чей результат — эффект двуголосости, эффект "гибридного" слова, несущего в себе "противослово" (М. Бахтин), а значит — личностную энергию говорящего, вызванную встречной позицией. Строя слово героини как *слово-дубликат*, не способное к контакту с другими голосами, а значит, не ориентированное на "двуголосость", Добычин тем самым — и в организации этого типа "говорения" персонажа ("свое" слово и слово "другое") — идет путем *разрушения* диалогической формы. Здесь она тоже задается, но превращается в псевдиалог, приводящий к ощущению голоса, потерявшего себя — свою сущность, природу, индивидуальность.

Особо значимую роль в этом акценте на слове героя как слове *внедиалогическом* ("линейном", "закрытом"), отражающем чужие интонации, но не способном лично и активно реагировать на них, — играет в текстах Добычина повествовательное слово. Оно тоже "представляет себя" как слово с диалогическим потенциалом, что сказывается, во-первых, в его стилистической (более всего — словарной) "разности". Она дает себя знать с начальных строчек того же рассказа ("Электричество горело в трех паникадилах. Сорок восемь советских служащих пели на клиросе. Приезжий проповедник предсказал, что скоро воскреснет бог и расточатся враги его"), проходя через весь его повествовательный план⁶.

Вместе с тем, лексическая разноплановость повествования, вроде бы готовящая диалогическую речевую форму, снова оказывается формой "иссякшего", не проявившего себя диалогизма, — несмотря на то, что в "рассказовом" слове контрастные стилистические планы уже не отделены друг от друга отрезками текста, как это было в речи героини. Они поставлены рядом, "кучно", и, будучи организованы приемом оксюморона, кажутся готовыми к полемике и даже — к конфронтации. Но это лишь первое впечатление от повествовательного слова, которое уступает место ощущению смягче-

ния, затухания и — далее — *снятия конфликта* между составляющими его контрастными лексическими компонентами.

Механизм "ликвидации" ожидаемой диалогической ситуации в слове повествователя обозначается как стык конфликтного лексического массива повествования — с особым синтаксиски-интонационным его строем. С демонстративным постоянством повествовательный голос выражает себя в однотипных, повторяющихся конструкциях (простые, скупо распространенные предложения, с традиционной расстановкой их членов — и характерная для них констатирующая, сообщающая тональность). Сопряжение словарных диссонансов — с примитивным (как бы "никаким") синтаксисом и нейтральным (тоже "никаким") тоном — как раз и способствует разрушению заявленной лексической полемики и в целом — диалогической тенденции в прозе писателя.

Повествовательная ткань рассказа поддерживает эту тенденцию ("укрощение" диалогизма!) и другим путем — путем специфически исполненных контактов слова героя и слова "рассказового". Голос повествователя не раз складывается как отвечающий на "чужой" для него голос действующего лица. Но эта "чужесть", точнее, чужеродность двух речевых линий — говорящего и повествующего, — *не поднимается* до образования двуголосого "рассказового" слова. Слова, которое преломляет в себе "иное" слово и предчувствует ответ — с раздражением, вызовом, иронией или — с согласием, поддержкой, подъемом. Подобное повествование настолько активно включает в себя "второй голос", что границы между "рассказом" и словом персонажа становятся в высшей степени подвижными, "зыбкими", очерчивающими "сознание, власть в котором захватило вселившееся в него чужое сознание"⁷.

Однако явление смещения и взаимодействия повествовательного и "геройного" голосов отнюдь не характерно для прозы Добычина. Его повествовательное слово строится как слово, "не слышащее" слова героя. Рассказывающий голос как бы отталкивается, "отворачивается" от голоса говорящего — и способом воплощения этой позиции *отказа* от диалога предстает явный перевод повествовательного сопровождения — в подчеркнуто иной (лексический и интонационный) регистр.

Приведем примеры этих повествовательных "кусков", сделанных "невпопад" по отношению к слову говорящего: *"Мосье рассказывает о Лурдской богородице. Авдотья отворяет дверь и подсматривает. Козлова показывает на нее глазами. — Приветливая женщина, — говорит мосье. Потом он берет за шляпу"*; или: *"В Петербурге я кого-то видела, — рассказывала круглощечная Сулова, задумчиво уставившись на чашки (одна была с Зимним дворцом, другая с Адмиралтейством). — Не знаю, может быть, саму императрицу..."*; еще: *"Как грустно, мосье... — Девица*

в красной вязаной кофте отдергивает занавеску и выпускает. По сторонам холста висят Ленин и Троцкий"; и еще: "Козлова была любительница поливать. — Когда поливаешь, — говорила она, — душа отдыхает и погружается в сладостное состояние. — Лила двенадцатую лейку, и луна блестела в сладостные лужицах. Загрел оркестр. Козлова бросилась к воротам"; и др.

Таким образом, как мы видим, "чужой" голос героя остается непроницаемым для голоса повествователя: он не только не воздействует на "слово рассказа", но оставляет его строй совершенно независимым от конструкции "говорящего слова". В этой подчеркнута сделанной "глухоте" повествовательной речи к речи героя, может быть, особенно наглядно проявляется занятая Добычиным позиция *антидвуголосости*, а значит — *антидиалогизма*.

В других рассказах Добычина (сборники "Встречи с Лиз" и "Портрет") действует тот же механизм "образования — снятия" диалогических установок, что и в рассмотренном рассказе, хотя осуществляется он и в иных формах. Остановимся на некоторых из них, — с тем, чтобы показать, как нацеленно, но, одновременно, и свободно "работает" свойственная художнику словесно-стилевая структура, в которую отливается структура его художественного мышления.

Так, слово персонажей писателя выполняется с присущей ему тенденцией — к изолированности стилистических красок в их голосах. Причем тенденция эта крепнет, благодаря тому, что автор все более активно *отчуждает* от индивидуальности героя отдаваемые ему стилистические акценты. Подобная "операция" осуществляется рядом приемов. Один из них — интенсивная формализация слова говорящего, которое становится — чаще всего — калькой с идеологизированно-канцелярской, "формулярной" речи. ("Физкультура, — подумал Ерыгин, — залог здоровья трудящихся". — "Ерыгин"). И другой — "соседствующее" расположение этого стилистического плана с контрастным ему планом бытовым⁸ (в отличие от первого рассказа, где несовпадающие стилистические "линии" в голосах персонажей были отделены друг от друга повествовательными отрезками текста).

В итоге — и прямое включение одного типа слова героя в другой *не выливается в их диалогическое сообщение*. Они остаются отделенными друг от друга, во-первых, потому, что сам автоматизированный стиль "штампов-идеологем" создает атмосферу подавления другого стиля, а следовательно, — размывает намеченную линию дискутирующих словесных форм. И во-вторых. Разделение этих стилей повествования — "третьим" — стилем, не поддерживающим ни одну словесную "сторону", тем более разводит их звучания, что рождает образ не только нецельного, но разорванного, распадающегося слова, иначе — потерявшего свою индивидуальность лица говорящего⁹.

Этот образ творится и такой существенной для организации речи добычинских героев формой, как форма "хорового" слова, активно проявляющая себя в обоих сборниках писателя. В его текстах (в отличие от текстов Достоевского) эта форма оказывается лишенной присущей ей разноголосности и многооттеночности. Она "представляет" слово многих как слово одноголосое, не направленное к контактам, к полемике и т. д., что снова достигается одноплановой, чаще всего — "идеологемной" формой (это — лозунги, плакаты, статьи, призывы, стихи, песни и пр.), строящей "выравненное", "стертое" слово. Вот ряд "одноголосо-хоровых" голосов, звучащих в каждом рассказе Добычина и содержащих в себе пафос единого, нормированного, "уставного" слова и мышления: "Туберкулез! Болезнь трудящихся!", "Долой домашние! Очаги!"; «Штрафные, ползая на корточках, выводили... на песочной полоске: "Пролетарият всех стран, соединяйтесь!"» ("Козлова"); "Под руководством Коммунистической партии поможем трудящимся Красного Ленинграда!" ("Ерыгин"); «Машинистка Колотовкина..., — сидела Конопатчикова за губернской газетой, — пассивна и материально обеспечена», «"Жизнь без труда, — было написано над сценой... — воровство, а без искусства — варварство"» ("Конопатчикова"); «"Проклятие тебе, — раскрашивал он надпись, — мистер Троцкий"»; «"Прочь пессимизм и неверие, — несет она плакатик, — «Пуанкаре, получи по харе", — реет над ней флаг"» ("Портрет") и т. д.

Отношения голосов добычинских персонажей тоже приобретают новые (нередко — более сложные) формы выражения, чем те, которые были обозначены в первом рассказе из сборника "Встречи с Лиз". Так, в отдельных случаях он организует, казалось бы, зримо "спорящую" (диалогически-полемическую!) встречу голосов: бытовое слово улицы ("торговки, сидя на котелках с горячими углями, предложили Кукину моченых яблок. Не взглянув на них, он, радостный, спустился на реку") и — антитезой на его фоне — примитивно-восторженное слово героя, думающего о Лиз: "Пожалуй, — мечтал он, — уже разделась. Ах, черт возьми!" ("Встречи с Лиз").

Но опять-таки, при всей осязаемой "другости" сближенных голосов, их стык в текстах Добычина не дает "двуголосого" результата: мы снова видим, как художник движется дорогой "распыления" и этой столь наглядно набросанной диалогической формы. Она тоже "затухает" и снимается — теперь уже способом, который можно, думается, определить как "обрыв" (незавершенность, неразвернутость) второго голоса, благодаря чему явно заданное противопоставление голосов глушится и сходит на нет. Вследствие этого "смолкания" второго слова, не может сложиться и то двуединое речевое образование, внутри которого каждый из его компонентов связан с другим, реагирует, "оглядывается" на него, обостренно от-

крывая свою сущность. Не раз подобным образом — Добычин сталкивает голоса своих персонажей как "чужие", тем определеннее демонстрируя *невозможность диалогической жизни слова и сознания в своей прозе.*

Явление незавершенности одного из двух голосов "исполняется" художником по-разному: — например, формой междометий (формой "недовыраженного" индивидуального состояния). Именно эта речь, дающая "полуреакцию", "недореакцию" на чью-то позицию, на происходящее, выступает особо действенным инструментом "свертывания" почти готовых диалогических отношений голосов добычинских персонажей¹⁰.

Наконец, подчеркнуто действенной формой слова, "закрытого" от слова другого персонажа и враждебного акту "двуголосия", являются у Добычина и особо ударные в его поэтике формы выхолащенного, идеологически-клишированной речи. Один словесно-механический штамп, сталкиваясь с другим, самой их похожестью уничтожает возможность живого обмена репликами и состояниями, ибо слова-штампы неподвижны, не способны к встречному движению, а потому "не слышат друг друга", "смотреть в разные стороны", в связи с чем их соотношение складывается в тот же *редуцированный диалог, вернее, — в антидиалог.* Так, несмотря на то, что Добычин создает (и формально-реплично, и тематически) конструкцию диалога, заостряемая им речевая стереотипность рождает отношение взаимоотталкивающихся и "закрытых" голосов. Их замкнутость оказывается следствием их похожести. Например: «— Вы ей понравились, — выкатывая груди, поздравляла Рива и таинственно оглядывалась. — Старайтесь к ней подъехать: она вас будет продвигать... Я вам буду устраивать встречи»; "Возможно, — радовался Кукин. В конце концов, я не против низших классов. Я готов сочувствовать", — и, ликуя, он насвистывал "Вставай, проклятем"» ("Встречи с Лиз").

Глядя на всю плоскость текстов рассказов Добычина, мы видим усложнение организации и его повествовательного слова. Оно, как и в первом рассказе сборника "Встречи с Лиз", продолжает "игнорировать" слово героя, ему по-прежнему свойственные мнимые антитетичность и диалогичность. Эти признаки повествования предстают — от рассказа к рассказу писателя — во все более тонких и неожиданных формах, которые делают его "рассказовое" слово сплетенным из множества трудноулавливаемых противоречий, направленных ко все той же цели — опровергнуть "линии" намеченных словесных контактов, выявить их тайный "обратный" ход. Иначе — о Добычине как "архитекторе" повествования — можно сказать как об авторе, решающем задачу "разоблачения" слова, заставляющем его "сбросить маску" и "перестать притворяться". Художник упорно идет этой дорогой, показывая, что его "рассказовый" голос постоян-

но разыгрывает двуголосую роль: он строится на "границах" разного порядка — на двойном устремлении (к слову героя и к слову собственному); на внутренней разноголосице, обещающей динамическую и напряженную речевую жизнь и т. д. *За этими "кажимостями", за этой словесной "провокацией"* — так создается форма и мысль автора — стоит совсем другая, противоположная структура слова и сознания, — оголенная, одноплановая, брошенная на изолированное, лишенное контактов и связей, существование.

Какие же из специфических для Добычина путей подобного строя повествования можно выделить, "двигаясь" по обоим его сборникам?

Первое, что обращает на себя внимание, — это возрастающая (от "Встреч с Лиз" к "Портрету") "разностильность" его "рассказового" текста, заполненного оксюморонами особо резкого, коллажного характера. Автором пишется повествование, которое оставляет ощущение, если можно так сказать, "рваного", "лоскутного" холста, и это происходит, как мы видели, раньше всего потому, что его повествовательное слово "напичкано" нестыкующимися, разностильными лексическими элементами, которые ставятся рядом, "вприщип" и поэтому кажутся сверхнесовместимыми ("величественный" Глан и "подмигивающий девицам инструктор"; "пудра и карандаши для губ" и "саботажники с газетами"; Кунст, который "смотрится в зеркало — и ест выдачу"; "поющая поэтическая Фрида" и раненые, от которых "тянет дезинфекцией"¹¹).

Расчет автора на восприятие его повествовательного слова как слова внутренне полемического и диалогического — здесь особо явственен и определен. На этом фоне тем более сильно и ударно — организуется другой, "обратный" словесный ход — к уже известному нам явлению "*сглаженных диссонансов*", когда, оставаясь нестыкующимися, собранными совершенно случайно, — все эти разнотипные словарные элементы оставляют впечатление их внеконфликтного, "компромиссного" существования. Создается, таким образом, особое, "разнонаправленное" читательское восприятие добычинской прозы: оно не забывает о лексической "раздерганности" и алогичности повествовательного слова художника, но — одновременно — с особой интенсивностью в нем крепнет ощущение "естественной неестественности", вызываемое авторским "рассказовым" голосом.

В исполнении повествования этого типа Добычин везде идет путем "упрощенно-стертой" интонационно-синтаксической структуры текста, где "равновеликость" и "равнорасположенность" синтаксических единиц ведут к тому сложному впечатлению "мирных антитез" и "бесконфликтных конфликтов", что вызывается прозой писателя (повествовательным его словом, в частности), направленной к формированию *образа антидиалогического слова и сознания*.

Условия для полемически-диалогического взаимодействия голосов героя и повествователя последовательно создаются (и столь же последовательно "уничтожаются") Добычиным и тогда, когда им строится множество ситуаций, рассчитанных на "двуголосое" повествовательное слово, которое диалогически обращено к слову персонажа (включает в себя его словечки, интонацию, продолжает его мотивы, общается с ним и т. д.). Однако и этот художественный результат активно "накапливается" в рассказах Добычина — сближение речи повествователя и речи героя (даже вторжение последней в "рассказовой" текст) — снова рождает эффект "барьера" (неслиянности, неконтактности, замкнутости голосов), *эффект слова, которое может, но "не хочет" становиться двуголосым и диалогичным.*

Примеров подобного рода, когда повествовательное слово движется в одно и то же время — "вперед и назад" — в текстах Добычина множество¹². Следует только подчеркнуть, что во втором сборнике рассказов писателя ("Портрет"), по сравнению с первым его сборником ("Встречи с Лиз"), *"антидвуголосое состояние"* повествования все более усиливается, ибо автор настойчиво раздвигает регистр работающих на решение этой задачи форм. Назовем одну из них — весьма выразительную в плане "свернутого двуголосия" в слове повествователя. Это — форма многократного включения в повествование слова персонажа, что, на первый взгляд, создает коллизию "рассказового" слова, диалогически реагирующего на слово говорящего. И все же, как и в других подобных случаях, коллизия эта оказывается лишь "подстраивающейся" к акту "двуголосия", и *обнажение ее ложности* снова достигается словарной конфронтацией, которой отмечено повествование с включенным "геройным" словом ("Матрос! Коричневый, коричневый, как глиняный горшок, он прыгнул, вынырнул и поплыл. На его руке был синий якорь, мускулы вздувались — как крученный ситный у Силебиной на полке" — "Лешка"). А однообразная, "гладкая" интонация "рассказового" слова опять-таки приводит к растворению в нем слова персонажа, которое "выпадает" из повествования, из его ровной и монотонной синтаксически-интонационной структуры. Усиливающееся (в сборнике "Портрет") ощущение изолированности звучащих в "рассказовом" тексте голосов подкрепляется и графическим обликом ряда входящих в него рассказов ("Лидия", "Сорокина", "Сиделка, "Лешка"), где множество отделенных друг от друга "кусков" текста тоже поддерживает нужную автору тенденцию — к "расколу" голосов — "геройного" и повествовательного — и к "расколу" текстов писателя в целом.

Следовательно, как мы видим, в принципе снятия, свертывания, "ликвидации" явления диалогизма (в принципе "кажимости" и ее "разоблачения"), доминирующего в работе Л. Добычина над словом, проступает его стиль, закон которого — повторяемость, однообразие, шаблонность, направленный на раскрытие ограниченного, плоского внеиндивидуализированного сознания. Так, стилистическое задание, выполняемое художником, предстает в его творчестве функцией стилевого, а значит — художественно-смыслового задания.

Наблюдения над словом Леонида Добычина позволяют говорить о чрезвычайно существенном для русской авангардистской прозы XX века (20-х годов, в особой мере) — его стилистическом формо-творчестве. Вместе с А. Платоновым, Ю. Тыняновым, М. Булгаковым, М. Зощенко он слышал художественные потребности времени, целеустремленно и властно отвечая на них своим прозаическим словом. Словом, которое и опиралось на богатейшую и энергично живущую в литературе начала XX века традицию Достоевского, и создавало по отношению к его речевой форме "антиформу", ибо с "огромной силой и резкой ощутимостью" (М. Бахтин) творило новую, подчеркнуто сложную, антидиалогическую форму высказывания, выражая ею новый тип мышления — с его трагическим ощущением подавления эпохой человеческой индивидуальности. Стилиевая ("стилевые бунты" — Ю. Тынянов) и словесная работа талантливых художников 20-х годов была тем фундаментом, на котором выростала русская "литература абсурда", — самой поэтикой антидиалогического слова, поэтикой сдвигов, сломов, деформаций предупреждавшая об угрозе расчеловечивания человека в современном мире.

И последнее: литература XX века с ее авангардистской направленностью входила в очень сложные контакты с художественными тенденциями, сложившимися на предшествующих этапах развития литературы. Новейшая литература и "работает внутри них", и создает их перевернутые варианты — варианты их трансформации или отторжения. Это и тенденция карнавализации, преобразующейся в тип "серьезного карнавала", и тенденция "потока сознания", выливающаяся в закон его расчленения и дискретности; и тенденция сюжетной динамики, оборачивающаяся статикой, и тенденция синтеза, выступающего как распадающееся ("кусковое" — Ю. Тынянов) монтажное единство и т. д. Так, многообразная, преобразовательная стилиевая "работа" литературы XX века (20-е годы, в частности) открывала тот новый тип сознания, который нес в себе пафос стоического противления эпохе, подавляющей личность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Эйдинова В. О стиле Леонида Добычина // Первые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1991. С. 59—79.

² См.: Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

³ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 348, 349, 462.

⁴ Уже здесь задана речевая закономерность всей прозы писателя.

⁵ См.: "Индивидуальная манера человека строить свою речь в значительной степени определяется свойственным ему ощущением чужого слова и способами реагировать на него" (Бахтин М. Указ. соч. С. 336).

⁶ См. также: "Перед киотами зажгли лампадки и при двух лампах пили настоящий чай. Воняло керосином и копотью. С светлым лицом Козлова достала из лекарственного шкафа баночку малины". Или: "Столб с преобразованием и зеленым куполом стоял над кленами. Таяли рыхлые облака телесного цвета, и через них местами сквозило синее. Скрипнула дверь, епископ вышел из сторожки — простоловось с ведром помоев. Постоял, считая удары часов на каланче, и опрокинул свое ведро под столб с преобразованием"; и т. д.

⁷ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 375.

⁸ См.: "Возвращаются со смычки с Красной Армией, — ответил Ерыгин и пошел улыбаясь: *вот если бы поставить ведра, а самому — шасть к ней в окно*" ("Ерыгин"); или "Трудящиеся всех стран, — мечтательно говорил Кукину кассир со станции, — *ждут своего освобождения. Посмотрите, пожалуйста, достаточно ли покраснело у меня между лопатками?*" ("Встречи с Лиз").

⁹ Подобный художественный результат открывается и в случае стыка в голосе героя одностильных, но направленных на разные темы словесных форм. Снова перебиваясь "третьим" словом — словом повествователя, эти речевые формы тоже оказываются в состоянии дискуссионного, но *внедиалогического* сосуществования, и продолжают создавать ощущение "сборности", "лоскутности" голоса и сознания персонажа. Например: "Я мыла голову, — *уныло улыбаясь, сказала толстая хозяйка с распущенными волосами.* — Откупорила квас. У меня печник: вчера поставила драчену — получился сплошной закал" ("Лидия"); или — еще более явный пример голосового и психологического "раздрызга" героя, связанный с перебивом его слова повествовательной антитезой: "Капитанничиха *выбежала в сени убиваться по покойнику.* — И зачем ты себе все это шил, — *прчитала она.* — Если ты носить не хотел? — *притопывала.* — И зачем ты пол в погребце цементом заливал, если ты жить не хотел? — *Остановились и, послушав, медленно пошли по темным улицам, оглядываясь на собак*" ("Конопатчикова").

¹⁰ Подобная "непроявленность" слов героя осуществляется Добычиным и на основе незаконченных (или усеченных) синтаксических конструкций. Они также останавливают подготовленные автором двуголосие и диалогизм. См., например: «Сейчас нет. Возьмите из другого! Мерседес де-Костиля», сочинения Писемского... — Ах, черт возьми! а он уже видел себя с теми книжками...»; "Лиз засмеялась, покачнулась, сорвалась с места и отпривалилась. — За ней бы! — но нельзя было оставить без присмотра Александриху" ("Встречи с Лиз"); "Гость прибыл в котиковой шапке и в коричневом пальто с барашковым воротником. — Я извиняюсь, — говорил он и, блестя глазами, ухмылялся в синие усы. — Напротив, — отвечала Селезнева" ("Пожалуйста"); "Принимаю икону, — похвалилась она. — А мы — к утопленнику, — крикнул муж" ("Лидия"); "Возвращаясь, поболтали о политике. — Отовсюду бы их! — кипятился муж. — Нет, я за образованные нации, — не соглашалась Дудкина" ("Лидия") и т. п.

¹¹ См. также: "Съезд союза медсантруд закрылся и запел "Вставай". Цветы запахли. Громкоговоритель закричал "Алло". Темно стало, присматривать за посетителями стало трудно. Чау-Динши прошелся с колокольчиками... Фонари покачивались тихо. Запах сена прилетал с лугов. В окне у оптика стояли гипсовые головы в очках, и в их глазах загоралось электричество"; или: "Все были приодеты. Благовония носились. К лампоч-

кам были привязаны бумажки. Хвоя сыпалась. Подшефный середняк сидел с товарищ Шацкиной и кашлял. Выступали физкультурники в лиловых безрукавках, подымали руки, волоса под мышками показывались. Хор пел" ("Сад").

¹² См., например: "— Интересная жизнь, — *восхищался лекпом*. — Мэри Пикфорд играет прекрасно. — Он смотрел на огонь и, чуть-чуть улыбаясь, задумывался. *Брови были приподняты. Волосок, не захваченный бритвой, блестел над губой*" ("Лекпом"); или: "Пенсионерка Закс, постукивая палкой, подскочила к нему и спросила, кто покойница. — Уборщица окрэспез, — *ответил Чау-Динши любезно*. — Знаю я ее, — *сказала радостно пенсионерка Закс*. — Я с ней служила вместе, когда была секретарем Союза работпрос. — *Она посе менила, чтобы попасть в ногу, и запела, подымая голову, как курица, глотающая воду. Солнце жарило. Пыль набивалась в рты*" ("Сад"); еще: "Прибегал начальник Глан, коротенький, в коротеньком костюме, и, усевшись в кресло, *разворачивал свою газету "Луч"*. — "Навстречу голоду!" — прочитывал он громко. *Девушка Маланья, колыхая мякотями, разносила чай. Мужчины на нее поглядывали сбоку*" ("Прощание") и др.

Элизабет Маркштейн

СИНТАКСИС АБСУРДА

О прозе Леонида Добычина

Я вижу искаженный мир,
Я слышу шепот заглушенных лир.
Александр Введенский

1. АВТОР

Леонид Добычин (родился в 1896 году, покончил с собой в 1936) — ныне забытый писатель, сведения о нем скудны. Автор лишь трех, хотя в свое время и не обойденных вниманием книг, он, по свидетельству В. Каверина, посвятившего ему главу в мемуарной книге "Собеседник", сторонился всех литературных групп. Между тем, М. Мейлах указывает на задуманный, но так и не изданный сборник обэриутов, в котором должен был участвовать и Добычин¹. Однако если обэриуты, по крайней мере, самые активные из них — Хармс и Введенский, — в конце шестидесятых годов, благодаря самиздату, были вновь открыты как в Советском Союзе (преимущественно в качестве авторов детских книг), так и за рубежом, где нашли своих исследователей, то про Добычина этого сказать нельзя. Имя его отсутствует в "Словаре русской литературы с 1917 г." В. Казака, и в этом надо видеть не вину составителя, а своего рода симптом.

Новая московская "Литературная энциклопедия" в указателе литературы о Добычине приводит только четыре маленьких рецензии. К тому же две из них представляют собой не литературную критику, а агитационные доносы (что именуется непереводаемым с русского словом "разнос"). Из крупных научных статей о Добычине мне известна лишь работа Дубравки Угрешич, в которой исследовательница подробно и убедительно анализирует его позднюю повесть "Город Эн" (1935)². Поэтому в дальнейшем я буду опираться преимущественно на сборник рассказов "Встречи с Лиз" (1927). Третье сочинение "Портрет" (1931) оказалось мне недоступным. Из

единственной рецензии на него и из книги Каверина следует, что по составу оно во многом совпадает со "Встречами с Лиз".

Предвосхищая одно из монографических исследований, какие желательны в будущем, я ограничусь лишь некоторыми размышлениями о языке Добычина. Как будет видно далее, определенные особенности языка очень тесно сближают его с авторами, объединенными в ОБЭ-РИУ и характеризуемыми ниже как русские абсурдисты. Однако, если в драмах Введенского или Хармса абсурд проявляется прежде всего в отмене драматургических законов, то у прозаика Добычина абсурд осуществляется специфическими средствами языка. Тем не менее, если мы намерены идти от анализа языка к характеристике стиля, то нельзя обойти вниманием и само содержание прозы Добычина.

2. СОДЕРЖАНИЕ

В любом литературном произведении — в эпическом или драматическом прежде всего — должно что-то произойти. Читатель ожидает события и благодаря этому он, так сказать, вознаграждается: событие — предпосылка повествования. Читатель ожидает и базисной информации (предыстория, экспозиция), а затем наступления климакса и антиклимакса*, из которых он охотно выведет "мораль". Он также ожидает и некую цепь "реальных" и "литературных" причинностей: сюжет³. Чеховские слова — они были записаны Немировичем-Данченко — о ружье, которое в пятом акте должно выстрелить, если в первом висело на стене, формулируют непреложный закон всех эпических и драматических произведений. Другой закон: деталь подчиняется целому.

Первое, что замечаешь при чтении добычинских рассказов, — это отсутствие действия. И еще: его истории не поддаются пересказу. Отсутствует какая-либо (видимая) цепь, состоящая из "почему", "каким образом" и "к чему". Рассказчик "статичен". Но несмотря на это, сделаем попытку пересказа.

Вот рассказ, название которого воспроизведено на титуле книги: Лиз Курицына идет по улице. Некий Кукин, который следовал за ней до бани, идет к реке (преследование показывается как явное). Дойдя до реки, Кукин прогуливается. В его мыслях — голая Лиз и злорадство радости (?! — первый сигнал языковой несовместимости) по отношению к пьющим из реки лошадям**. Он смеется шут-

* Климас — расположение во фразе слов, образов в порядке их усиления, возрастающего значения, антиклимас — в порядке убывающего значения (*Сост.*).

** Здесь, как и в нескольких других (не всегда оговариваемых) случаях, текст прочитан не совсем точно. У Добычина написано: "Погоня лошадей, мужики ехали с базара. Вереницами шли бабы с связками непроданных лаптей и перед прорубью ложились на брюхо и, свесив голову, сосали воду.

— Животные, — злорадствовал Кукин". (*Сост.*)

кам молодых людей, которые дурачат проезжающего кучера (у Добычина: «Он посмеялся шуткам молодых людей, которые подзывали извозчиков и говорили "проезжай мимо"». — *Сост.*), и в приятном расположении духа поворачивает на свою улочку. Дома его ждут мать и самовар. Чаепитие. В следующей главе Кукин показан на службе. В газете он читает письмо Лиз, озаглавленное "Наши бани". Как мы узнаем много позднее, она жалуется на нарывы на спине. Сослуживица хочет свести Кукина с Фишкиной. Неожиданно мы видим его в библиотеке, где он требует "что-нибудь революционное", чтобы, как выяснится много позднее, понравиться активистке Фишкиной. "Революционное" на полках отсутствует. Еще один пассаж: опять мать, самовар и на этот раз гость — Золотухина. Разговор о демонстрации:

"— Идемте, идемте, — звала Золотухина. — Долой Румынию. Кукина отнекивалась, показывая свои дырявые подметки... Ходили долго. Развевались флаги и, опадая, задевали по носу" (24).

В следующей, четвертой главе, которая вновь ведет нас к реке, мы сначала узнаем — из обрывков разговоров, что утонула девушка, затем — что это действительно была Лиз. После повторяющейся смены сцен (между ними должно пройти, по меньшей мере, дня три) старая Кукина и ее вечная гостыя Золотухина бросаются к окну:

"— Курицыну, — объявила Золотухина, по пояс высунувшись наружу. Кукина перекрестилась и схватилась за нос: — Фу!

— Что же вы хотите в этокое пекло, — заступилась Золотухина. — А мне ее душевно жаль.

— Конечно, — сказал Кукин, — девушка с образованием...

После чаю вышли на крыльцо. Штрафные пели "Интернационал" (28).

Чаепитие длится. По улице прогуливается Фишкина. Наше любопытство вознаграждается: мы узнаем, наконец, кого она предпочла Кукину: "Жорж поправил свой галстучек"*.

Нетрудно заметить, что моментальные снимки не связаны между собой. Образ Лиз, в лице которой мы, благодаря названию рассказа, ожидаем встретить главную героиню, не выстроен. Он вкрапливается в рассказ бессвязно. В конечном итоге он маркируется только как мотив — и единственно благодаря имени. Однако и на имя нельзя полагаться: в фантазиях прогуливающегося жениховской походкой Кукина Лиз Курицына точно так же заменяема, как и Фишкина. Личности бесхарактерны, бесконтурны, несмотря на то, что какие-то штрихи нанесены: Лиз при ходьбе двигала плечами и качала бедрами, а Фишкина, "черненькая, крепенькая", носила голубую блузку в белую полоску. Вот почему кокетливая Лиз и, надо

* Жорж и Кукин — одно и то же лицо. (*Сост.*)

полагать, влюбленный в нее Кукин в действии не встретились друг с другом. Ничего, так сказать, не происходит: смерть остается не более чем предметом разговоров: сперва реплика, из которой мы узнаем, что девушка утонула, потом — реплика старой Кукиной, когда лишь винительный падеж указывает, кого же тогда несли хоронить. Смерть также только момент, не способный поколебать застывшую структуру повседневности и банальности: "Жоржик поправил свой галстучек", — которая в расхожих моральных понятиях совершенно неадекватна реакции на смерть любимой и желанной. Между двумя обрывками безэмоционального разговора — пропасть, нечто неформулируемое, потому что, с одной стороны, это передается общими местами о преходящем в жизни, о мимолетности всякой любви... Моральной оценки нет. И все же мораль проглядывает: "пропасть в банальности"⁴. Мораль как форма пропасти. Не в этом ли напряжение абсурдной поэзии?

Высказывание и действительность создают у Добычина нечто вроде "короткого замыкания": и то и другое только здесь и теперь. Отсутствует целостность фильтра оценки — то, что Б. Успенский характеризует как "уровень оценки" литературы ("оценочная точка зрения")⁵. Важное и несущественное не разделены точкой зрения (в плане того, как то обычно понимается), небанальное не отделено от банального. Читатель должен "примыслить" промежуточные поля из собственного опыта. Нет здесь и гармонизирующего влияния нравственной или литературной традиции. Современникам это было известно: Каверин в уже упомянутых воспоминаниях сообщает, что участники литературоведческого семинара, на котором рассказы Добычина вызвали дебаты, сошлись в том, что последний поставил во главу угла "принцип отсутствующего автора".

Отсутствие событий, сублимирование отношений, нивелировка характеров (насколько вообще можно говорить о характерах у Добычина; участники семинара это формулировали как "антипсихологизм"), отмена исторически сложившейся культурной шкалы ценностей, а потому и отсутствие всяких "подсказок" читателю — иначе говоря, крайняя "антилитературность" — могли бы не дойти до читателя за внешней монотонностью хода обычной жизни, если бы Добычин не протягивал ей спасательного круга речевых средств — экономных, точных и обдуманых вставок. Как редко говорит здесь образ сам за себя. На заднем плане действительности, которую можно охарактеризовать как беспросветно мрачный фон, добычинский язык сам создает из себя исходящее напряжение.

3. ОТКЛОНЕНИЕ ОТ НОРМЫ

Прежде всего читатель вводится в заблуждение обманной игрой языковых норм и иерархий, что наблюдается уже у Хармса, когда

он в своем эпизоде "Сонет" заставляет актеров спорить о том, идет ли 7 после 8 или наоборот.

3.1. Конфликт фраз (возвышение синтаксической связи)

Добычин пишет короткими предложениями. На 93 печатных страницах его "Встреч с Лиз" мы не найдем не только ни одного периода, но даже и придаточного предложения:

"Цвела картошка. На окнах красовались занавесочки, были расставлены бутылки с вишнями и сахарным песком. Побулькивали граммофоны" (64).

Так мирно фразы сосуществуют редко. Чаще внутри ряда предложений будет возникать напряженность:

"Морозило. Полоска звезд серелась за трубою стружечного. Постукивало пианино. В форточке вертелся пар. За черными на светлом фоне розами и фикусами отплясывали вальс, припрыгивая и кружась" (88).

Дуга простирается от звезд, которые после "морозило" заставляют ожидать описания природы, будучи и "заземленными" из-за фабричной трубы и вальсовых припрыгиваний. Контраст может быть и еще резче:

"Блестел на колокольне крест. Флаг над гостинными рядами развевался. Тетка Полушальчиха кричала и потряхивала капитанниковскими гостюмчиками" (89—90).

В трех предложениях — картина времени. Характерно, что флаги (как синтаксическая тема — о чем подробнее ниже) крепче закреплены, чем крест (рема)*, и, кроме того, движение флага отражается в жестах торговки (развевался — потряхивала). Из контраста создаются, наконец, и языковые эффекты, конструирующие протек:

"У запертой калитки дожидался Петька.

— Здравствуйте, — сказал он. — Утонул солдат.

Уселись за стол под грушей" (54).

"— Пасха, — наслаждалась Авдотья. Ругали дурищу Сулову" (12). Благодаря вставке союзов разрыв двух высказываний еще более увеличивается:

"Купались два верзилы — и не горланили" (47).

"Машинистка Колотовкина, — поглядывая на часы, сидела Копнатчикова за губернской газетой, — пассивна и материально обеспечена..." (87).

* В современном филологическом обиходе на Западе взамен терминов "субъект" и "предикат" (подлежащее и сказуемое) обычно употребляются термины "тема" и "рема". (Сост.)

"Наконец отправились. <...> На площади Жертв выстроились. Здесь были похоронены капустинская бабушка и, отдельно, товарищ Гусев" (71).

Это "и" связывает несвязываемое, семантически разделенное содержание или (как в случае с товарищем Гусевым и капустинской бабушкой) противоречащие друг другу коннотации.

3.2. Отсутствие временных связей

Для удобства обзора я свела свои примеры в таблицу. В левой колонке приведены "неправильные" предложения⁶, которые попались мне при чтении Добычина и, собственно, и дали толчок настоящей работе. К тому же, аналогичные инверсные конструкции можно найти также и в прозе "декларированного" обэриута Константина Вагинова. Правая колонка содержит соответствующие "корректуры" на основе мнимой синтаксической нормы. Предпосылка для выявления "неправильности" предложений, сгруппированных в левой колонке, заключается в отсутствии предшествующей контекстуальной основы в предложениях с иным порядком слов.

Дождь моросил ("Город Эн", 7)

Моросил дождь

Снег лег на булыжники ("Город Эн", 14)

На булыжники лег снег

Лето пришло наконец ("Город Эн", 63)

Наконец пришло лето

Солнце грело ("Встречи с Лиз", 34)

Грело солнце

Тюремный замок был виден впереди

Впереди был виден

("Встречи с Лиз", 91)

тюремный замок

Электричество горело ("Встречи с Лиз", 7)

Горело электричество

Самовар шумел ("Встречи с Лиз", 65)

Шумел самовар

Фонари горели под деревьями ("Встречи с Лиз", 65)

Под деревьями горели фонари

Моя корректура нацелена на то, чтобы нормативные, так называемые нечленимые высказывания с нулевой темой (монорема)⁷ — предикат перед субъектом — противопоставить отрицательным. При отсутствующей контекстуальной фразировке они представляют собой единственно возможные варианты. Такие предложения образуются событиями (отвечая на вопрос "что произошло?") или какими-то динамическими состояниями (вопрос "что происходит?"). Они маркируют события или изменения внутри длительных отрезков времени, сплетая сообразно тому в качестве намеренных парадигматических противопоставлений, например, прекрасную погоду versus дождь, пасмурное небо versus теплое солнце, весну versus тоскливое лето, тишину versus шумящий самовар, тьму versus горящие уличные фонари.

Предложению "дождь моросил"⁸, если неизменно ориентироваться на правила языковой нормы, должен предшествовать контекст, свидетельствующий, что перед тем шел проливной дождь.

Согласно добычинскому тексту, высказывание, содержащееся в данном предложении, было бы таким: дождь (ну, наконец-то) перешел в морозящий дождик: "дождь уже не лил, дождь моросил". Поскольку у Добычина дождь выступает темой предложения, то допускается предикативное высказывание (рема) "моросить", и только как варианты "лил", "шел", "капал". Еще очевиднее логическое противоречие в предложении "солнце грело", потому что солнце не может быть иным, кроме как греющим. Однако это все же так, поскольку данный контекст отменяет указанное свойство солнца, например: было холодно и солнечно, но солнце не грело. Итак, гипербатон "солнце грело" — в словарной практике это называется перестановка с целью выразительного подчеркивания — есть азбучная истина. Оба добычинских предложения, приведенные выше, как и множество других, не приведенных здесь, не обладают горизонтом высказывания, в отличие от монотематического нормативного предложения. Предикаты "моросил" и "грело" относятся исключительно к "дождю" и "солнцу" и фиксируют некую замкнутую в себе, абсолютно статичную ситуацию: дождь и солнце. При этом контрасту прекрасной и плохой погоды не дано проявиться в полной мере.

Подобным образом можно раскрыть все другие предложения из левой, "неправильной" части таблицы. По синтаксическому правилу темы не являются темами (ибо лишены контекста).

Там, где слово должно быть темой, оно выявляется как рема. Отсутствует контекст, который дал бы возможность ориентировки. Фактура текста заявляет требования, которым автор не следует. Они сохранены благодаря контексту и установившейся непрерывности ожидания читателя. Конечно, можно здесь возразить, поскольку всякое искусство строится на неисполнении читательских (стереотипных) ожиданий. Но все, что здесь происходит, — это отмена языковых и логических связей через перестановку тема — рема. Контекст освобождается от своей синтаксической значимости, внутритекстуальные связи (сцепления) оказываются разрушенными в своей языковой сути.

Теодор Адорно писал по поводу "Эндшпиля" Беккета: "если иметь в виду язык в чисто коммуникативном смысле, то предложение достаточно основательно постулируется благодаря уже своей голой синтаксической форме (!), благодаря логике, конечным отношениям, точным по содержанию понятиям. Все же это требование едва ли удовлетворит..."⁹.

Правда, сказанное Адорно относится к прямой речи в драме, в то время как все мои примеры были заимствованы из авторской речи, где ненормативность, естественно, может встретиться не так часто, как в прямой речи персонажей драмы.

3.3. Отсутствующие пространственные отношения

"А вот — в кинематографе. Играют на скрипке. Мосье завтра едет. С тоненького деревца в зеленой кадке медленно падают листья. — Как грустно, мосье..." (8).

Перед нами опять "неправильное" предложение: "мосье едет". За процессуальным словом "едет" должно следовать, как на этот раз подтверждает точное немецкое соответствие ("monsieur fährt"), — дополняющее адвербальное определение (куда?), поскольку его семантическое содержание (в противоположность "уезжает") недостаточно без поясняющего контекста, чтобы образовать предикативное высказывание. Предложение повисло. ("Мне мерзает", — пишет Александр Введенский в своем программном прозаическом отрывке "Серая тетрадь"¹⁰). Лишь из дальнейшего абзаца читатель Добычина может понять, куда же мосье едет. Однако мы получаем эту информацию косвенно: "В прекрасной Франции мосье будет думать о ней". И затем следует: "Он будет думать о политике". Отношение отъезда "к ней" показано как иллюзорное. Далее мосье появляется время от времени в репликах дамы, прежней возлюбленной. В конце мотив приобретает неожиданные сатирические компоненты.

"Два воза дров въехали в ворота школы Карла Либкнехта и Розы Люксембург... Здесь учил мосье Пуэнкарэ" (16).

Три столь знаменательных собственных имени послереволюционного времени в совершенно неадекватном контексте!* Другой пример:

"Лиз лиловая, с лиловым зонтиком, с желтой лентой в выкрашенных перекисью водорода волосах, смотрела" (25). Абсурдность этой фразы проистекает из безобъектности взгляда (на что?) и содержит некий сатирический компонент. Упоминанию о взгляде предшествовало подробное описание одежды, а сам взгляд дан как автономная, пассивная деятельность: глаzenie.

"Пили кипяток с песком и хлебом. Отдувались. Мать велела не ходить на речку и, задернув занавеску, легла спать. Вдруг загремела музыка. Все бросились" (78).

Куда именно бросились, осталось неизвестным. Важно "выпрыгнуть", "повалиться" — попросту жажда сенсации.

Да будет мне позволена вставка о "висящем". Рассказ называется "Сиделка". Эту сиделку так же трудно представить, как и остальных персонажей. И вообще это слово появляется лишь в конце четвертой страницы:

* Здесь и далее автор смешивает два имени — Пуэнкарэ (персонаж рассказа "Козлова") и Р. Пуанкаре (президент Франции в 1913—1920 гг.). Добычин их не отождествлял — плакат в рассказе "Портрет" гласит: "Пуанкаре, получи по харе". (Сост.)

"— Я чуть не познакомился с сиделкой, — сказал Мухин" (74).
"Почти-событие" как стилистический конструкт урезанного синтаксиса!

3.4. Анонимность субъекта

"Из монастыря принесли икону святого Кукши. Ходили встречать. Возвращались взволнованные" (10).

Только новичок в изучении русского языка может подумать, что речь идет о корректном русском соответствии немецким предложениям с "тап". Остается надеяться, он затем будет учить до диплома, что безличные конструкции с 3-м лицом множественного числа (неопределенно-личные предложения) возможны в русском языке только тогда, когда субъект действительно не может быть назван¹¹. Разумеется, Добычин представляет себе персонажей своих рассказов, как и обезличенный "персонаж" — население города, все еще покорное судьбе.

"Стояли с флагами перед станцией. Солнце грело. Иностранцы вылезли из поезда и говорили речи. <...> Они проезжали через разные страны и нигде не видели такой свободы. — Ура! — играла музыка, торжествовали и, гордясь своим отчеством, смотрели друг на друга. <...>

Возбужденные, вернулись. Разошлись по канцеляриям" (34).
(Начало главы!)

Следовательно, иностранцы являются субъектами, обозначенными существительными или местоимениями. В городе они — новопришельцы. Сами же горожане остаются неназванной массой¹². Особенно заметен контраст между единственным числом для обозначения музыки и безличным множественным — для ликующих. Участвующие в торжестве и преисполненные гордости люди уже собрались, когда началась музыка. И неясно, относится ли "ура" к музыке или к собравшимся людям. Другие примеры.

"Дорогу перерезали. Трубя, маршировали — хоронили исключенную за неустойчивость самоубийцу Семкину" (72).

"Красные, блаженно похохатывая и роняя вилки, громко говорили" (92). (Об участниках поминок.)

4. САТИРА ЯЗЫКОВЫХ НЕСОВПАДЕНИЙ

Здесь нельзя упускать из виду, насколько широка картина всеобщего рокового застоя, когда Добычин ведет речь о вызове на соревнование в понятиях Нового человека. Сатирику Добычину, как и сатире обэриутов, можно было бы посвятить отдельную статью. Здесь меня интересует, в соответствии с моей темой, сатирическая интенция, возникающая из самой языковой формы, "язык из сати-

ры", как назвал одну из своих статей Х. Арнтцен¹³. Все же там, где Михаил Зошенко маркировал противоречие между реальностью и прокламируемым образом жизни человека через сказовую форму или сказ рассказчика и должен был дистанцировать себя как автора через остранение, Добычин выражал скепсис в авторской речи¹⁴.

"Шевеля на ходу плечами, высоко подняв голову, с победоносной улыбкой на лиловом от пудры лице, Лиз Курицына свернула с улицы Германской Революции в улицу Третьего Интернационала" (19).

Это — начало титульного рассказа "Встречи с Лиз". Припомним и цитату о мосье (см. выше). "Воз дров" и "напудренное лицо Лиз Курицыной" высвечиваются вместе с символическими именами революции "Роза Люксембург", "Карл Либкнехт", "Пуэнкарэ", с возбуждающими словами "Революция в Германии", "Третий Интернационал". Все новшества послереволюционного времени — "политпросвет", парки, которые теперь называются именами Красного Календаря, Карла Маркса или Фридриха Энгельса, кладбище Жертв Революции, на котором покоится бабушка Капустина, — оказываются жалкими аксессуарами провинциальной повседневности. Деградация выражается в названиях улиц, внешних признаках мира, вышедшего из колеи. Но даже и это, "вышедшее из колеи", оказывается клише. Добычинские герои живут "снаружи или почти снаружи истории", — пишет Илья Серман¹⁵. Я сформулировала бы это еще резче: они оказываются сильнее истории. История будет складываться из ежедневных делишек, из ежедневной болтовни, ежедневного монотонного течения жизни. Вживутся в повседневность и трескучие политические лозунги:

"Солнце жарило подставленные ему спины и животы. — Трудящиеся всех стран, — мечтательно говорил Кукину кассир со станции, — ждут своего освобождения. Посмотрите, пожалуйста, достаточно покраснело у меня между лопатками" (26).

"Революционная" метонимия: "красное" для выступления трудящихся всех стран (красные песни — частый оборот у Бориса Пильняка, используемый в литературе этих лет не только как инструмент агитации) обыгрывается как покраснение спины между лопатками.

"На дрогах с занавесками везли в красном гробу Олимпию Кукель" (43).

О метонимичности слова "красное" читатель вообще узнает по смене сцен, включающихся тем временем в повествование:

"Накрыли стол. — Не очень налегайте на пироги, — предупредила мать и пригорюнилась. — Бедная Олимпия. Без звона, без отпевания.

Разделавшись с посудой, Савкина припудрилась, взяла тетрадь и, втирая в руки глицерин, вышла за сарай почитать стишки. Кукель в синем фартуке доил корову.

— Обижаются, что без ксендза, — пожаловался он. — А когда я партийный" (44).

Красный гроб — словно обол в новой констелляции власти. И так же мало в нем смысла для горожан, как и в лозунгах времени!

"— Да здравствуют вожди ленинградского пролетариата! — Взревели трубы, полетели в черноту ракеты, загорелись бенгальские огни.

Осветилась круглоплечая Коровина, ухмыляющаяся, набеленная с свинными глазками, и с ней — кассир Едренкин.

Из дворов несло кислотной" (35).

В ряду вождей ленинградского пролетариата — уютная, свиноголазая Коровина, ее парадный наряд и вонь, которая присоединяется к фанфарам. Опять посредством синтаксиса разверзаются пропасти:

"Девицы выходили из калиток и спешили со своими кавалерами: торопились в сквер — в пользу наводнения" (35).

Два пропуска обуславливают сатирический эффект: "Торопились в сквер (на митинг) в пользу (жертв) наводнения" следует назвать совершенно правильным предложением. Язык повседневности парализует отношения, диктуемые историей. Между (провозглашаемой) утопией и (повседневной) действительностью зияют пропуска-бездны. Так возникает сатира, из которой произрастает абсурд.

Итак, синтаксис абсурда таков: связь различных, только в б о л т о в н е сообщающихся величин. Мораль и история излучают сигналы, которые тотчас же поглощаются тупой повседневностью.

ПРИМЕЧАНИЯ

Л и т е р а т у р а

Добычин Л. Встречи с Лиз. Л., б. г.

Добычин Л. Город Эн. М., 1935.

Каверин В. Собеседник. М., 1973.

Серман И. Пропавшие без вести. Русская мысль (Париж), 1983, 8 дек.

¹ Мейлах М. Предисловие / Введенский А. Полное собрание сочинений. Ann Arbor, 1980, т. 1. С. XXIII.

² Ugresic Dubravka. O "Gradu N" Leonida Dobycina. // Dometi, 1981, № 6. S. 91—100.

³ Я употребляю здесь понятие "сюжет" без опозовского противопоставления фабуле, в расхожем определении как "рассказанное событие".

⁴ Kraus Karl. Die Sprache. Munchen, 1962. S. 438.

⁵ Успенский Б. Поэтика композиции. М., 1970.

⁶ Слово "ошибка" я ставлю в кавычки, потому что ошибочное в грамматическом смысле не означает ошибочного в художественном смысле.

⁷ Ср.: Крылова О., Хавронова С. Порядок слов в русском языке. М., 1977. С. 24. В различия мнений относительно адвербального определения в монарематическом предложении я не вхожу, так как для моего вывода это не имеет значения.

⁸ Параллели к немецкому едва ли можно провести из-за фиксированного места глагола в немецком предложении. Все же по-немецки в определенном контексте мы можем сказать: "Der Regen begann" вместо "Es begann zu regnen". Вообще же слово "begann" обладает несколько иными семантическими компонентами.

⁹ Adorno Teodor W. Versuch, das Endspiel zu verstehen. Noten zur Literatur. II. Frankfurt/M, 1961. S. 219.

¹⁰ Введенский А. Указ. соч., т. 2. С. 186.

¹¹ Правила достаточно сложны. Как всегда, предложение заставляет "спотыкаться" о них.

¹² Подобные безличные предложения предпочитает Артем Веселый, типичный представитель "поэтики масс", охарактеризованной Н. Драгомирецкой (Драгомирецкая Н. Стилиевые искания в ранней советской прозе. // Теория литературы. М., 1965, т. 3. С. 125—172).

¹³ Arntzen Helmut. Karl Kraus oder Satire aus Sprache. Literatur im Zeitalter der Information. Frankfurt/M. 1971. S. 203—216.

¹⁴ Можно, конечно, попытаться интерпретировать "ненормативные" предложения как "несобственно-прямую речь". Для этого они должны быть выделены из нейтрального контекста, который у Добычина отсутствует. В "Городе Эн" структура проще, речь о рассказе от первого лица. Рассказчик — маленький мальчик. Он видит мир детскими близорукими глазами.

¹⁵ Серман И. Указ. соч.

Сергей Кормилов

МЕТРИЗОВАННАЯ ПРОЗА Л. ДОБЫЧИНА НА ФОНЕ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ МЕТРИЗОВАННОЙ ПРОЗЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Метризованная проза, в массовом сознании и даже в сознании многих филологов ассоциирующаяся только с именем Андрея Белого¹, не им впервые изобретена и встречалась в двусложниковом варианте уже в конце XVIII и в XIX в. (у М. Н. Муравьева, Н. М. Карамзина, А. А. Дельвига, А. Ф. Вельтмана, С. Темного, П. С. Мочалова, К. К. Павловой, Н. А. Чаева, Н. Бицына, Н. С. Лескова), а в трехсложниково-дольниково-тактовиковом — начиная с 1826 г., с "Опыта поли-метра" Ф. Н. Глинки (и потом у М. Ю. Лермонтова, А. В. Кольцова, Л. Н. Толстого, Н. Н. Златовратского, неоднократно у тех же Вельтмана и Лескова)². Обычно это небольшие произведения, а чаще — тематически и стилистически выделенные фрагменты. Метр в прозе делал речь необычной, странной и служил условным средством ее лиризации и драматизации либо придания ей архаического или экзотического колорита. Лишь Н. Н. Златовратский обильно метризовал целые главы своего большого романа "Устои" (1870-е — 1880-е годы)³, где мерная неторопливая речь имеет функцию "идиллизации" исконной русской деревни, "устои" которой подрываются новыми капиталистическими отношениями. Да и эту речь Горький назвал гекзаметрами⁴, явно усматривая в ней опять-таки архаизацию.

Специфические функции метризованной прозы в XIX в. не исключали ее использования самыми разными авторами в очень разных текстах и жанрах (у Лермонтова — незаочное стихотворение "Синие горы Кавказа, приветствую вас!..", у Кольцова — страстный фрагмент письма, у Лескова — легенды, когда используется трехсложник, и произведения менее архаической и экзоти-

ческой тематики с двусложником, у Л. Н. Толстого — один из набросков романа о Петре Первом, особо эмоциональные фрагменты речей персонажей в исторических пьесах Чаева и Бицына и т. д.). Очевидно, каждый из авторов более или менее экспериментировал, не оглядываясь на предшественников. Так что к концу XIX в. никакой традиции (в точном смысле слова) русской метризованной прозы не существовало. Андрей Белый в так называемой "предсимфонии" (1899) почти на каждой странице метризовал (обычно трехсложником и дольником, изредка двусложником) одну или несколько фраз либо коротких абзацев⁵, но не больше, и образцом ему служили не отечественные предшественники, а Ф. Ницше ("Так говорил Заратустра"), отнюдь не претендовавший на сплошную метризацию текста. И в "предсимфонии", и в "Симфониях" Белый даже несколько упростил свой образец с его прихотливым сочетанием разных метров в прозе⁶, а впоследствии, обнаружив стремление к сплошной метризации (примерно «начиная с "Записок чудака" и "Дневника писателя", 1919»⁷), тем более отошел от него, но все-таки в 1932 г. в предисловии к "Маскам" утверждал, что он учился "ритму — у Ницше"⁸.

Заметим сразу: Л. И. Добычин в то время работал над "Городом Эн". Там упоминается Ницше и его "Заратустра". В частности, в главе 27, где становится особенно заметной трехсложниковая метризация, метром "под Белого" оформлен фрагмент: «Мне подали с "почты амура" письмо. В нем написано было: "Ого!" — и я вспомнил заметки Кондратьева на "Заратустре"» (95).

Между тем, к тому времени уже существовала отечественная традиция метризованной прозы XX в. Правда, возникла она — как традиция — далеко не сразу, и уж во всяком случае не молодой А. Белый пробудил широкий интерес к прозаической метризации. В 1900-е годы он влиял (не только метризацией) разве что на аффилированные рассказы своей возлюбленной Н. И. Петровской. Совсем немного прозаической метризации обнаруживается в стихотворениях в прозе Александра Галунова (1904), гораздо более — в "Путевом альбоме" (1907) В. К. Станюковича, миниатюры которого, по сути, тоже являются стихотворениями в прозе. Чистым (кроме самого начала) двусложником написана поэма Горького "Человек" (1904), приближающаяся по своему строению к "мнимой прозе"⁹ — мерной речи, расчлененной на четко выделенные отрезки и только записанной в строчку. Неоднократно и в разных жанрах использовал метризованную прозу обеих разновидностей А. М. Ремизов. В частности, двусложник местами повышает стиль его прозаической и вообще-то не лишенной буффонады "Трагедии о Иуде, принце Искаротском" (1908). В драматургии элементы двусложниковой метризации понадобились также Л. Н. Андрееву в первой картине "Анатэмы" (1909) и В. В. Хлебникову в его пьесах или дра-

матических поэмах (вместе с трехсложником), начиная с 1909 г. Самое большое цельное произведение, написанное в начале XX в. метризованной прозой (правда, с обычным прозаическим обрамлением, как в "Песне о Соколе" Горького), — "баллада" террориста Г. А. Гершуни "Разрушенный мол" (1902), содержащая аллегория революции. В ней 812 трехсложных стоп или замещающих их "долей", что равно по объему 270 наиболее привычным стихотворным строкам¹⁰.

В произведениях крупных форм в 1900-е годы метризованная проза использовалась по-разному. Так, в начале первой части "Творимой легенды" (1907) Ф. Сологуба передается двусложником ощущение сестер, идущих по подземелью: "Свет меркнет, в глазах туман, темнеет. И нет конца. Жестокий путь!" — и после пробела: "И вдруг окончен темный, трудный путь!" А когда Елисавете снится поле с рядом виселиц, возникает короткая, но отчетливо метризованная, четырехстопная фраза: "Идут все ближе, — будут вешать"¹¹. В романе А. М. Ремизова "Пруд" (1905) довольно большие и, как правило, даже внешне выделенные отрезки особо эмоционального текста метризованы главным образом трехсложником. А Андрей Белый в "Серебряном голубе" (1909) впервые попробовал не просто метризовать весьма обширные отрезки текста, но сделать метризацию как бы нейтральной формой повествования. Нервный, невыдержанный трехсложник создавал речевое напряжение вообще, независимо от контрестных моментов сюжета.

Однако и в 10-е годы другие авторы использовали прозаическую метризацию умеренно и в особых случаях. Ремизов, отсчитывавший новый период своего творчества с повести 1910 г. "Крестовые сестры", оставил ее почти совсем без метризованных предложений, современная городская тематика не ассоциировалась у него с метром, который он сохранил для стилизаций, переделок фольклора и апокрифов, в чем к нему был близок Н. К. Рерих в своих "Сказках и притчах" (1916). Пролетарский писатель П. К. Бессалько в сборнике стилизованных легенд "Алмазы Востока" (1916, 1919) также использовал — в весьма небольших количествах — метризацию ради условной архаизации и "экзотизации", а в драматическом этюде "Каменщик" (1918), тоже в малых дозах, — для традиционной драматизации (двусложник как бы "намекает" на привычный для драматургии ямб). В 1911 г. вышла книжка стихотворений в прозе Аveniра Чемерзина. Некоторые из них были четко метризованы (с тяготением к "мнимой прозе"), в том числе тетралогия философско-популяризаторских миниатюр о первых древнегреческих мыслителях, где двусложниковая расчлененная проза не столько архаизировала стиль, сколько способствовала его условному "повышению". По-прежнему жива была функция лиризации. В сборнике М. С. Налина "Сирень цвела..." (Томск, 1910) неозаглавленные ми-

ниатюры содержали лишь небольшие элементы метризации, в книжке В. Б. Шкловского "Свинцовый жребий" (1914), написанной по случаю отъезда автора на фронт, неровно метризованы некоторые эмоциональные моменты, а еще один пролетарский писатель А. К. Гастев и явно противоположно политически ориентированный И. А. Леухов написали ряд стихотворений в метризованной прозе, охватывающей тексты почти или абсолютно целиком. Близкой к стиху (часто с очень короткими строчками, равными небольшим предложениям и даже их частям) метризованной прозой были дополнительно "лиризованы" соответствующие фрагменты в повестях Алексея Быкова "Жизнь Якова Вико" (первая книга его "Чертополоха", 1911) и Анастасии Цветаевой "Дым, дым и дым" (1916).

Во всех этих случаях метризованная проза, удачно она использовалась или нет, была, так сказать, на своем месте и потому, вероятно, не вызвала неприятия даже у тех, кто теоретически ее отвергал. Н. С. Гумилев в рецензии на "декадентскую" повесть Ремизова "Часы" (1908) писал: "Иногда он унижается даже до размеренной прозы — самого позорного изобретения бездарных людей", — и цитировал двусложниковый фрагмент¹². Но через несколько лет он двусложником же (по определению Василия Немировича-Данченко, это "полустихи") писал с фронта в Петербург о том, что весьма живо его волновало: "Я знаю смерть не здесь — не в поле боевом. Она, как вор, подстерегает меня негаданно, внезапно. Я ее вижу вдаль в скупом и тусклом рассвете, не красной точкой неконченной строки — не подвига восторженным аккордом"¹³. Е. И. Замятин, после революции также весьма негативно отзывавшийся о метризованной прозе вообще¹⁴, делал исключение для ремизовского апокрифа, а ранее, в 1916 г., сам допустил некоторые элементы метризации в стилизованном "чуде" "О святом грехе Зеницы-девы". Точно так же О. Э. Мандельштам раскритиковал ориентированные на сплошную метризацию "Записки чудака" А. Белого (1922), но в собственной крамольной "Четвертой прозе" (1930—1931) метризовал несколько фраз¹⁵.

Это художественная публицистика, уже не литература как таковая. А. Белый после "Петербурга" (1916) и "Котика Летаева", создававшегося в 1915—1916 годах, все увереннее делал прозаический метр своей основной формой, в том числе не в собственно художественных произведениях. В зависимости от него или нет (видимо, нет), но метризация стала и у других авторов проникать в смежные с литературой сферы. Рассматривая "роль метризации в лирических фрагментах не собственно художественной прозы В. Розанова и Л. Карсавина", Ю. Б. Орлицкий "приходит к заключению, что и в этих случаях содержательная функция метризации текста примерно та же, что и в прозе поэтов; она сопровождается вторжением лирического начала, в определенном смысле имитируя — сознательно или бес-

сознательно — традиционно закрепленный за поэзией силлабо-тонический метр¹⁶. Тот же исследователь обнаружил элементы метризации в письмах, критических статьях и заметках С. А. Есенина. Там они встречаются значительно чаще, чем в его повести "Яр" и особенно в рассказе "У Белой воды"¹⁷ (впрочем, речь идет об очень коротких отрезках текста, а не о последовательной, "глубокой" метризации).

В 20-е годы использование метризованной прозы существенно отлично от ее использования в предыдущие десятилетия. Прежде всего, она уходит из лирики, поскольку надолго исчезает жанр стихотворений в прозе¹⁸; единственное существенное исключение — посмертно вышедший цикл миниатюр А. С. Неверова "Радушка", где, как пишет Ю. Б. Орлицкий, автор, "захваченный ритмическими поисками своего времени, использует <...> и фрагменты метрической прозы (например, в "Бродячем поэте" и "Поэме о женщине") <...>"¹⁹. Цикл миниатюр Р. М. Акульшина "Солнце на завалинке", написанный в 1926 г., — все-таки уже некоторое единство, средний жанр, и притом не строго художественный, а скорее художественно-публицистический. Да и метризация здесь минимальная²⁰.

Исчезновение стихотворений в прозе не лишает метр, используемый в крупных произведениях, функции лиризации, например, в романах С. А. Клычкова "Сахарный немец" (1925), "Чертухинский балакирь" (1926) и "Князь мира" (1927); есть там у метра и другие функции — в рамках уже известных; в отличие от Белого, Клычков не претендует на универсализацию приема.

Далее. "Драматизирующая" (буквально, в драме) метризованная проза остается на переходе от предыдущего периода. Можно назвать лишь аллегорическую пьесу-агитку в двух картинах "Стена", которую написал двухсложниковой прозой в первые революционные годы тот же А. С. Неверов²¹, и драматизированную "сверхповесть" В. В. Хлебникова "Зангези" (1920—1922), где смешаны обычная проза и стих, но несколько прозаических фраз метризовано двухсложником и дольником. Правда, в 1928 г. Н. Р. Эрдман написал первую редакцию "Самоубийцы". В окончательной редакции комедия состоит из четырех актов; с середины 3-го, когда подходит время намеченного самоубийства Подсекальников, персонажи обретают былинную велеречивость, и в их разглагольствованиях проступает метрическая основа. Но здесь очень сильно тяготение к "мнимой прозе", особенно за счет многочисленных дактилических окончаний (как в былинах) соизмеримых периодов. Это случай особый, а до читателя и зрителя пьеса своевременно не дошла.

Мало использовалась метризация и в рассказах. Есть опять-таки неверовский патетический рассказ "Великий поход" (1922), пронизанный убежденностью в скорой победе над голодом (трехсложниково-дольниковая метризация охватывает около трети текста и ло-

кализуется почти исключительно во второй его половине, ближе к победе), да рассказ А. Я. Арсеева "О барабанщике рыжем", прихотливый и неотчетливый ритм которого переходит в определенный двусложниковый метр (ритм "дисциплинируется" вместе с героем, становящимся солдатом революции).

В 20-е годы использование метризованной прозы характерно в первую очередь для романов и повестей, теперь уже под явным влиянием А. Белого, но без тяготения к сплошной метризации. Это, кроме романов Клычкова, "Голый год" Б. А. Пильняка (1921), "Неделя" Ю. Н. Либединского (1922), "Перемена" М. С. Шагинян (1924). В этих вещах встречаются (у Пильняка меньше, у Шагинян больше) фразы и абзацы, метризованные главным образом трехсложником и дольником, как у Белого. И, конечно, сам Белый создает в 20-е — начале 30-х годов множество произведений, автобиографических книг, статей, в значительной части или почти целиком метризованных.

Некоторое исключение из общей тенденции представляет написанный в 1922 г. роман И. Г. Эренбурга "Жизнь и гибель Николая Курбова". В первой половине произведения метризации заметно больше, чем во второй, хотя к концу ее объем опять возрастает. До второй половины 5-й главы (всего глав 34) господствует расшатанный трехсложник, а далее он полностью вытесняется двусложником, несвойственным Белому (иногда с ситуативными рифмами), так что Ю. Н. Тынянов был неправ, назвав ритм романа Эренбурга наскоро взятым из Белого²². Писатель в довольно взвинченной манере (функция драматизации) рассказывает о чекисте, который "гибнет из-за трагического неприятия любви, нэпа, быта <...>"²³. В эксцентрическом романе К. К. Вагинова "Труды и дни Свистонова" (1929) встречаются отнесенные к персонажам коротенькие, но отчетливые двусложниковые пассажи и один дольниковый с инверсиями²⁴. Это "по заданию" ближе всего к добычинской манере, но количественно материал ничтожен.

Добычинский же метр в высшей степени своеобразен на этом фоне. Во-первых, никто ни в XIX, ни в XX в. так часто не обращался к прозаическому двусложнику (в XIX в. самое большое произведение в этой форме — трехактная пьеса П. С. Мочалова "Черкешенка", поставленная в 1840, но напечатанная только в 1953 г.²⁵ и, естественно, Добычину неизвестная; в XX в. — "Жизнь и гибель Николая Курбова", но это единичное произведение такого характера). У Добычина в рассказах двусложник безусловно преобладает, "Лекпом" (с. 183—184) — единственный рассказик, почти сплошь выдержанный в трехсложниково-дольниковой форме; в "Хиромантии" (с. 187—188) первые два абзаца — метризация на основе трехсложника, третий — обычная проза, последующие — невыдержанная двусложниковая. Но это исключения из правила. Таково второе

отличие метра у Добычина: он сделал прозаический двусложник *повествовательной* формой и притом на путях "нейтрального письма"²⁶. Трехсложник Белого со всеми его новшествами, особенно синтаксическими и словообразовательными, никогда не мог стать нейтральным; вполне понятно, что в 1930-е годы А. Г. Архангельский трехсложником написал на А. Белого пародию «Мокроплясы прозыбкали в озимь (Отрывок из эпопеи "Колхозные мороки")»²⁷. А Добычин отказался от в с е х прежних функций метризованной прозы — драматизации, лиризации, архаизации, "экзотизации" — и отнюдь не претендовал при этом, как было у А. Белого, на создание совершенно нового языка. Пожалуй, Ю. Б. Орлицкий несколько преувеличивает и травестийное начало в добычинском метре, утверждая: «Ироническое использование метризации можно отметить уже в "Циниках" и "Романе без вранья" А. Мариенгофа. Но наиболее интересно проявляется это отношение к метру в рассказах Леонида Добычина.

Тут метр появляется именно как носитель пародийного начала, травестируя свою обычную для литературы начала века функцию — выделение эмоционально значимых, подчеркнуто лирических фрагментов текста»²⁸.

Это, конечно, тоже есть у Добычина, но все-таки обычно пародируемые элементы подчеркиваются, а добычинский метр — неброский, незаметный, завуалированный. Такова третья его особенность.

Дело в том, что двусложниковый прозаический метр почти всегда отчетливо членится на короткие фразы и части фраз, соизмеримые со стихами, отличаясь от них формой записи (а значит, и интонирования) и непредсказуемостью членения. В русских двусложниках, при обилии пропусков "схемных" ударений, организующим метр началом является четно- или нечетноударность. В противоположность трехсложникам с их гораздо более регулярным соблюдением метрической "схемы" ямба и хорей различаются между собой вовсе не только одним слогом в анакрузе, как считал Б. В. Томашевский²⁹, а разнонаправленными принципами организации всей строки. Поэтому трехсложные метры в стихах легко смешиваются, но ямба и хорей — крайне редко. В прозе для сохранения трехсложниковой метризации достаточно двойного преобладания двусложных интервалов между ударениями над односложными и избегания прочих, а как при этом членится речь — не самое главное. Если же вытянуть в одну длинную, не расчлененную цепочку стоп двусложник, мы вскоре потеряем точку отсчета четно- или нечетноударности, и метризованная проза "зазвучит" как обыкновенная. Вот почему при том, что в стихах двусложников гораздо больше, чем трехсложников, в метризованной прозе соотношение их обратное. Расчлененная двусложниковая проза слишком похожа на стихи

(как "Человек" Горького), а нерасчлененная слишком похожа на обыкновенную прозу.

Но Добычину, видимо, того и нужно было. "Блестел на колокольне крест. Флаг над гостиными рядами развевался. Тетка Полушальчиха кричала и потряхивала капитанниковскими костюмчиками" ("Конопатчикова", 174) — это единая последовательность из 23-х ямбических стоп с гипердактилическим окончанием, но "звучат" эти стопы лишь при скандировании. Метр вуалируют и междуударные интервалы, доходящие до пяти слогов, и несовпадение метрического членения с синтаксическим (стык второго и третьего предложений разрывает стопу: "... развевал/ся. Тет/ка...", — в результате чего исконная четноударность фактически заменяется в последнем предложении нечетноударностью), и сама длина периода³⁰. Метр вуалируется также сверхсхемными ударениями и атонированием, в том числе расчлененный трехсложниковый метр в "Лекпоме": "— Нет, — помахал он галантно руками. — До поезда долго, пусть спит. — Оборачиваясь, она выкралась в кухню и стала греметь самоваром.

Цикламен цвел в горшке. Лекпом нюхал. Под окном шла дорога, валялась солома. За плетнем лежал снег, и из снега торчала ботва" (183—184. Обозначения и подчеркивания сверхсхемных ударений значком — мои. — С. К.) Определенно Добычин был склонен к атонированию местоимений и некоторых других слов, в том числе в сильной финальной позиции, например, в рассказе "Чай" (из готовившегося в 1933 г. сборника "Матерьял"):

"— Детки, — встала тогда докторша и кашлянула. — Мы передаем вас в школу. Но не надо беспокоиться. Там тоже будет врач, и он вам будет подавать медпомощь.

Поднялась кухарка Дарьюшка, поправила на голове платок и помолчала.

— Детки, — жалостно сказала она, — вы довольны мной?

— Довольны, — отвечали они.

— Я вас обижала? — продолжала она спрашивать. — Ругала вас? Бесчестила вас?

— Нет, — разжалобясь, пищали они хором, — нет! — Все были тронуты.

Торжественная часть закончилась. Президиум сошел с подмостков.

— Миша, — закричали дети, обступив красноармейца, и повисли на нем³¹ (подчеркнуты обычно безударные слова, пришедшие на метрически сильное место; значком отмечены слоги, которые "по схеме" должны атонироваться).

Немудрено, что даже многие филологи не замечали и не замечают обильной добычинской метризации, которая к тому же в ряде произведений соседствует и сочетается с обыкновенной прозой.

Ю. Н. Тынянов, отрицательно высказывавшийся о метризованной прозе вообще³², написал беззлобную пародию на Добычина без метра³³ и относился к нему как к писателю хорошо³⁴. Ничего не говорил о метре в своих рецензиях на добычинские книги и Н. Л. Степанов, тоже достаточно серьезный литературовед³⁵. Он точно так же, как, скажем, Е. Поволоцкая в ругательной рецензии на "Город Эн"³⁶, цитировал метризованную прозу без каких-либо комментариев относительно метра, а ведь метр в тогдашней прозе не был таким исключением, на которое можно было бы не обратить внимания с непривычки. И это при том, что иногда Добычин как раз не вуалировал, а подчеркивал метр. Авторская расстановка ударений в некоторых словах имела в виду, хотя не всегда, и эту цель (чего совершенно не поняла Е. Поволоцкая); используются и такие средства, как окончания на "-ю" в творительном падеже или на "j" вместо "иj": " За нею самовар и кружки на столе видны были. — А для родителей, — блаженно улыбнулась она, — будет позже, когда отведут детей. <...> — Так как же быть? — спросила у нее заведующая в раздумьи, просияла и, обняв ее за талию, посадила ее пить чай с детьми" ("Чай")³⁷. В конце фразы допущен-таки перебой, лишний для метра слог перед "ее". В "Городе Эн" явно для метра используется разговорная форма слова "мадмазель" (18, 19) и совсем не разговорная форма союза "с" без гласной перед согласной (в расчлененном трехсложнике): "Они долго скакали и пели и жгли бочки с смолой" (62), ср. в одноименном рассказе "Дикие" — в двусложнике: "Покамест Ванька жил в одной избе с старухой, но решил поставить для себя отдельную избу"³⁸. В "Прощании" читаем: "Беженцы из Риги стали приезжать из города по воскресеньям. Сняв чулки и башмаки, они сидели над водой" (181). Логичнее было бы "сняв башмаки и чулки", но тогда сломался бы метр.

Из двух добычинских тенденций в метризованной прозе, вуалирующей и актуализирующей, доминирует, безусловно, первая. Иначе был бы невозможен упрек, сделанный Добычину духовным наставником 1-й даугавпилсской старообрядческой общины Алексеем Жилко: "Вроде и на русском языке написана повесть, но постоянные построения героем-рассказчиком предложения, начиная "с конца", порой создают впечатление, что повесть — это перевод, то ли с немецкого, то ли с английского"³⁹. Это действительно, условно говоря, "перевод" — перевод стиха на прозу, сохраняющий особенности стихотворных синтаксических конструкций, хотя инверсии у Добычина, как и у А. Белого (иногда прямо ориентировавшегося на стиль Гоголя⁴⁰), не всегда непосредственно зависят от метра. Вместе с тем не стоит прямолинейно утверждать, что в Добычине жил "поэт в буквальном смысле" и это "дает о себе знать в ритмизованной речи, в свободном стихе"⁴¹, поскольку, во-первых, метризованная проза (стопы без стихотворных строк) и свободный стих (стихотворные

строки без стоп и какой-либо иной "горизонтальной" упорядоченности) формально суть явления противоположные, а во-вторых, и в XIX, и в XX в. к метризованной прозе сплошь и рядом обращались художники, мало или совсем не писавшие стихов: Толстой, Лесков, Златовратский, Ремизов, Андреев, В. К. Станюкович, Леухов, Неверов, Пильняк, Либединский, Шагинян и др.

Зачем было Добычину одновременно вуалировать и подчеркивать метр, главным образом с преимуществом первой тенденции? Это один из парадоксов Добычина. Безусловно, он не рассчитывал на скандирование своей прозы. Но метр, хотя бы и незамеченный, подспудно, подсознательно должен был ощущаться читателем. Метр у Добычина создавал совершенно особый эффект *монотонизации*. Отчасти благодаря именно ей "события, люди и вещи у него уравнены"⁴², она наряду с другими средствами "уравнивает лекпома с горшком, плетнем, соломой"⁴³ и т. д. Подсознательно читатель должен был ощущать и то, что автор преодолевает созданные им для себя речевые ограничения. В результате, действительно, «видимая примитивность и связанная с ней "уподобляемость" элементов художественного мира суть важная, но не единственная его ипостась. Есть и другая, существующая как в тексте, так и в подтексте, что рождает в повествовании напряжение, переходящее в драматизм»⁴⁴. Рассказы Добычина, в самом деле, "читаются с напряжением, и это не напряжение скуки"⁴⁵, хотя и не драматизм в полном и точном смысле слова. Это "снятый" драматизм, потенциальный, не выраженный прямо и плоско. Так что традиционная функция метризованной прозы у Добычина все-таки остается, но трансформированная до неузнаваемости. Однако никак не приходится говорить о "поэтизации" сообщаемого: "Помахивая рукой (перелом от простой прозы к метризованной. — С. К.), как будто в ней была веревка, торопилась старая кондукторша, и весело бежали обокравшие чердак четыре жулика" ("Лешка", 169). "Тень аэроплана пробежала по столбам, и мы поговорили, сколько получают летчики". «На крыльце, таинственный, хозяин задержал нас. — Подрались, — сказал он. — Луначарский двинул Рыкову". И тут же с абзаца: "Мы вышли. Лужицы темнелись у ворот. Вытягивая шею, куры пили. Пробежали кавалеры и посвистывали. Их прически выбивались. Капельки блестели на плечах. Мальчишка мазал стены, прикреплял афиши и разглаживал: "Митрополит Введенский едет. Есть ли бог?"» (рассказ "Портрет", 197, 199, в конце цитаты метризованная "периодовка" афиши).

Поскольку Добычин датировал свои рассказы далеко не всегда, соображения об эволюции его метризованной прозы затруднены. Но очевидно, что, в то время как в советской литературе от первой половины 20-х годов ко второй метризация убывала (за исключением произведений А. Белого), у Добычина она нарастала. В первых рас-

сказах сборника "Встречи с Лиз", вышедшего в 1927 г., она не просматривается, а в последних — "Сорокина" (1925), "Сиделка", "Лешка", "Конопатчикова" (все 1926 г.) — становится заметнее и заметнее. Все рассказы, впервые напечатанные в сборнике "Портрет" (1931), более или менее метризованы, так же как и недатированный рассказ "Старухи в местечке" (сначала обычная проза, на с. 211 издания 1989 г. немного двусложника, и больше его или он заметнее на всех остальных — с. 212—220). Из опубликованных в 1989 г. В. С. Бахтиным рассказов совсем мало метризации в "Нинон", посылавшейся автором еще в 1924 г. М. А. Кузмину⁴⁶ (кстати, чуть-чуть использовавшему дольниковую метризацию в своем произведении "Жизнь великого Александра", напечатанном в 1910 г.⁴⁷), и практически сплошь метризованы двусложником, хотя и с отступлениями, "Матерьял", "Чай" и "Дикие", причем последний рассказ (и хронологически один из последних) является самым большим рассказом Добычина⁴⁸. Метр проникает даже в поздние письма Леонида Ивановича: "На нарах, черными подошвами вперед, валялись две босые бабы. — Опять нагадила, — вскочила председательша и, подскочив к девчонке, привела в порядок пол, насыпав на него земли. — Идите в сельсовет, — сказала она. — Председатель там на пленуме". "Цукерманша получила из Смоленска вызов на соревнование — три пункта приняла, три отклонила и в один внесла поправки"⁴⁹.

Роман "Город Эн", напечатанный в 1935 году, начат с обычной прозы и уже привычной Добычину незаметной двусложниковой метризации, но в главах 3-й, 4-й и 9-й последнюю вытесняет также очень неотчетливая и невыдержанная трехсложниково-дольниковая. Начиная с 12-й главы, она окончательно вытесняет двусложник (в "Николае Курбове" Эренбурга наоборот, трехсложник был вытеснен двусложником), а с 27-й, ближе к концу (всего в романе 34 главы), трехсложник становится более отчетливым, менее завуалированным, например: "Рождество подходило. Съезжались студенты. Выскакивая на "большой перемене", мы видели их. Через год, предвкушали мы, мы будем тоже ходить в этой форме против окон (дольниковые перебои. — С. К.) директора, стоя толпой, с независимым видом курить папироски" (117). Здесь на стыке двух "мы" (нежелательном в обычной прозе) метрическое ударение выделяет второе "мы" — это "мы" будущее, полное достоинства и потому акцентированное.

Почему в своем единственном крупном произведении Добычин изменил себе и в отношении метризации принял, условно говоря, традицию А. Белого? В духе Белого в романе даже озвучивание (односложное) инициалов, требуемое метром: "...> и мы вошли с ней в книжный магазин Л. Кусман. <...> Томная Л. Кусман блеклыми глазами грустно оглядела нас" (19, двусложник). "Когда это было готово, А. Л. показала нам это. <...> А. Л. научила нас, как рассматривать живопись через кулак" (88, трехсложник с дольником).

Андрей Белый умер во время работы Добычина над романом, в 1934 г. Метризованная и вообще орнаментальная проза в это время активно вытеснялась. В 30-е годы она еще встречается в литературе русского зарубежья, но в советской литературе Добычин оказался последним из могокан и, видимо, остро ощутив это, сознательно потеснил в собственном творчестве сугубо свое рави общего с теми, кто стремился, как и он, найти новые пути для прозы. К тому же многие последние вещи А. Белого имели автобиографическую основу, как и "Город Эн". Это тоже сближало двух оригинальнейших писателей.

Добычин и в самом деле оказался последним. После его исчезновения метризованную прозу в советской литературе словно ножом обрезало. Возрождается она только в 60-е годы, как когда-то, в очень небольших, прежде всего лирических, произведениях и отдельных фрагментах более крупных произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так, Н. А. Кожевникова в разделе "Ритм и синтаксис прозы А. Белого" своей монографии "Язык Андрея Белого" (М., 1992. С. 98—110) ни о каких других авторах, писавших метризованной прозой, не упоминает.

² См.: Кормилов С. Русская метризованная проза (прозостих) конца XVIII — XIX веков // Русская литература. 1990, № 4. С. 31—34.

³ См.: Златовратский Н. Устои. История одной деревни. М., 1951. С. 237, 239—262, 284—287, 293—294, 306—310, 314—315, 429—437.

⁴ См.: Воронский А. Искусство видеть мир. М., 1987. С. 230; Клычков С. Чертухинский балакирь: Романы. М., 1988. С. 668.

⁵ См.: Белый А. Симфонии. Л., 1991. С. 421—431, 433—441.

⁶ См.: Силард Лена. О влиянии ритмики прозы Ф. Ницше на ритмику прозы А. Белого. "Так говорил Заратустра" и Симфонии // *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae*. Budapest, 1973. Т. XIX. — Fasciculi 1—3. С. 290, 308, 311.

⁷ Там же. С. 290.

⁸ Белый А. Москва: Москва под ударом. Московский чудак. Маски. М., 1989. С. 764.

⁹ См.: Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 238; он же. Русский стих. Учебный материал по литературоведению. Даугавпилс, 1989. Ч. 1. С. 14—15.

¹⁰ См.: Кормилов С. Русская метризованная проза 1900-х годов // Известия Российской академии наук. Серия лит-ры и яз. 1992. Т. 51. № 4. С. 27—39.

¹¹ Сологуб Ф. Творимая легенда. М., 1991. Кн. 1. С. 22, 42.

¹² Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 212.

¹³ Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М., 1990. С. 233.

¹⁴ Замятин Е. Техника художественной прозы // Литературная учеба. 1988, № 6. С. 94—97; он же. Сочинения. М., 1988. С. 440, 443.

¹⁵ См.: Мандельштам О. Сочинения. В 2-х томах. М., 1990. Т. 2. С. 292—294, 91, 93, 99.

¹⁶ Орлицкий Ю. Взаимодействие стиха и прозы: типология переходных форм. Автореф. дис. «...» докт. филол. наук. М., 1992. С. 22.

¹⁷ См.: Орлицкий Ю. Стихи проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж, 1991. С. 41—50.

¹⁸ См.: Карпов А. Стих и время: Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х годов. М., 1966. С. 209.

¹⁹ Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. С. 64—65. Необходимо оговорить, что вообще Ю. Б. Орлицкий не делает различия между метрической прозой и "мнимой прозой" (по М. Л. Гаспарову).

²⁰ См.: Акульшин Р. Солнце на завалинке // Перевал. М., 1927. Сб V. С. 154, 155, 174.

²¹ См.: Неверов А. Собр. соч., не вошедших в семитомное издание "Земли и фабрики". Три тома. М., 1926. Т. 1. Измена. С. 215—235.

²² Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 155.

²³ Там же. С. 154.

²⁴ См.: Вагинов К. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. М., 1989. С. 224, 285, 290, 261.

²⁵ См.: Павел Степанович Мочалов. Заметки о театре, письма, стихи, пьесы. Современники о П. С. Мочалове. М., 1953. С. 93—109.

²⁶ Ерофеев В. Настоящий писатель // Добычин Л. Город Эн. [Роман] Рассказы. С. 11. 27

См.: Архангельский А. Пародии. Эпиграммы. М., 1988. С. 38; Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. С. 194.

²⁸ Орлицкий Ю. Взаимодействие стиха и прозы... С. 23.

²⁹ См.: Томашевский Б. Стих и язык: Филологические очерки. Л.; М., 1959. С. 59.

³⁰ До Добычина столь длинные двусложниковые цепи пытался выстраивать (и лишь в единичных случаях) дилетант И. Д. Арский, издавший в 1900 г. в Харькове юмористическую «поэму в прозе "По рельсам и по шаламам!..", обильно уснащенную двусложниковым метром в целях своего рода "антидраматизации" (см.: Кормилов С. Русская метризованная проза 1900-х годов. С. 29). Новряд ли Добычин знал эту книжку.

³¹ Бахтин В. Судьба писателя Л. Добычина // Звезда. 1989. № 9. С. 190.

³² См.: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965. С. 71—72; он же. Поэтика. История литературы. Кино. С. 155, 159.

³³ См.: Каверин В. Добычин // Лабдиен! Субботнее приложение к "Латгалес лайкс" (Даугавпилс). 1992. № 6. 10 дек. Спецвыпуск: Вторые Добычинские чтения. С. 1.

³⁴ См.: Бахтин В. Без просвета, или Послесловие к травле // Первые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1991. С. 100.

³⁵ См.: Степанов Н. Леонид Добычин. "Встречи с Лиз" // Звезда. 1927, № 11. С. 170; он же. Л. Добычин. "Город Эн" // Литературный современник. 1936, № 2. С. 215—216.

³⁶ См.: Поволоцкая Е. Формалистическое пустословие // Литературное обозрение. 1936, № 5. С. 8—9.

³⁷ Бахтин В. Судьба писателя Л. Добычина. С. 191.

³⁸ Там же. С. 193.

³⁹ Жилко А. Проводник атеизма // Лабдиен! Субботнее приложение к "Латгалес лайкс" (Даугавпилс). 1992. № 6. 10 дек. Спецвыпуск: Вторые Добычинские чтения. С. 4.

⁴⁰ См.: Кожевникова Н. Язык Андрея Белого. С. 106.

⁴¹ Бодров М., Бодрова Т. Читатель в школе "Города Эн" // Динабург (Даугавпилс), 1992, № 180 (10254), 10 дек. С. 2.

⁴² Степанов Н. Леонид Добычин. "Встречи с Лиз". С. 170.

⁴³ Неминуший А. О поэтике рассказа Л. Добычина "Лекпом" // Первые Добычинские чтения. С. 49.

⁴⁴ Там же. С. 47.

⁴⁵ Каверин В. Добычин. С. 1.

⁴⁶ См.: Бахтин В. Судьба писателя Л. Добычина. С. 178—179, 182, 187—188.

⁴⁷ См.: Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 387, 389, 390.

⁴⁸ См. Бахтин В. Судьба писателя Л. Добычина. С. 187—188, 189—190, 190—191, 191—195.

⁴⁹ Там же. С. 184, 186.

Юрий Орлицкий

МЕТР В ПРОЗЕ ЛЕОНИДА ДОБЫЧИНА

В фундаментальном, несмотря на ограниченный объем, исследовании В. В. Эйдиновой "О стиле Леонида Добычина", опубликованном в первом выпуске "Добычинских чтений", сформулирован главный принцип поэтики писателя. По утверждению В. В. Эйдиновой, "стилевой закон творчества Добычина, планомерно организующий его поэтику и, вместе с тем, проступающий в каждой ее "доле", в каждом малом и крупном ее компоненте, — открывается (определим его так) как закон *тождества*, иначе — как закон *уравнивания* (идентичности, однотипности, приведения к общему знаменателю) различных вещей и явлений. Он пронизывает добычинские тексты бесконечно возникающим мотивом *похожести*, оборачивающимся мотивами стертости, нивелированности, снятия особенного, отличного, единственного в своем роде. Они распространяются во всей фактуре произведений писателя, в которых выстраиваются повторяющиеся ряды вещей, жестов, портретных деталей, атрибутов одежды, слов, внутренних состояний и т. д."¹.

Далее исследовательница убедительно доказывает этот закон на обширном и разнообразном материале добычинского Слова, отмечая, в частности, и "особый ритмико-синтаксический строй"² прозы писателя. К сожалению, В. В. Эйдинова ограничивается констатацией "мерного синтаксически-ритмического рисунка писательского слова"³ Добычина, не останавливаясь подробно на механизме отмеченной мерности. Нас же будет интересовать именно он.

Но для начала — несколько слов о "ритмической ситуации" в русской литературе той поры, когда в нее вступает начинающий прозаик Леонид Добычин. В 1910-1930-е годы произошел решительный слом господствующей в XVIII-XX веках строгой дихотомии стиха и прозы; их границы то и дело сознательно и бессознательно нарушаются практически всеми активно работающими в литературе крупными художниками. В поэзии это проявляется прежде всего в

разработке свободного стиха и разного рода полиструктурных форм, объединяющих стих и прозу, в форсированной прозаизации всех сторон стиховой речи; в прозе, напротив, — в заметной активизации стиховых элементов: метрики, строфики, графики. Соответственно складывается ведущая свой отсчет от романов А. Белого метризованная проза, несущая на знамени имена того же А. Белого (только на этот раз — автора "Симфоний") и А. Ремизова строфическая (версейная) проза; наконец, графическая проза — снова А. Белого и А. Ремизова и также В. Розанова и в особенности — Б. Пильняка⁴.

В обстановке тотальной экспансии стиха в структуру прозы полная нейтральность, традиционность ритмической фактуры воспринималась, независимо от замысла автора, как принципиальная позиция в общей дискуссии о путях и перспективах искусства прозы, как конкретная реплика в этой дискуссии. Характерно, что в 1920-е годы стиховое начало естественно проникает и в нехудожественную по своей природе прозу: письма, статьи, манифесты и т. д. Например, А. Белый выступает с программной статьей "О художественной прозе", фрагменты которой, посвященные разным силлабо-тоническим метрам, сами обладают соответствующей метрической каденцией⁵. Как своего рода стиховедческий трактат о роли метра в прозаическом целом может быть прочитан знаменитый роман В. Набокова "Дар" (1937), автор которого противопоставляет однолинейной метризации, характерной для прозы А. Белого, сложную и гибкую систему способов внесения метра в прозаическое целое⁶.

Разумеется, что Л. Добычин, будучи безусловно одним из крупнейших русских прозаиков своего времени, не мог оказаться выключенным из этой дискуссии; недаром В. В. Эйдинова в упоминавшемся уже исследовании справедливо отмечает "закономерность его рождения в литературе 20-х — 30-х годов"⁷.

Метр в прозе Л. Добычина обнаруживается сразу, стоит читателю "включить" метрическую установку при чтении. Необходимо, однако, оговорить, что же целесообразно рассматривать как безусловное проявление метрического начала в прозе. Обычно метрическим считается фрагмент прозаического целого, равный или превосходящий по длине "среднюю" стиховую строку, то есть, включающий четыре и более стоп двухсложного или три и более — трехсложного размера. Такие метрические фрагменты значительно легче прочитываются (и соответственно — чаще встречаются) в зачинах предложений и строф, когда читательская установка на конкретный тип текста (в данном случае — метрический или неметрический) еще не включена.

Эта общая закономерность внешне срабатывает и в прозе Леонида Добычина. Так, в рассказе "Козлова" нами отмечено 82 метрических фрагмента, из них в середине фразы — лишь 3, в конце —

13, остальные, соответственно, — в началах предложений (всего метр встречается, таким образом, в начале 37,9% предложений рассказа). В свою очередь, из 66 начальных метрических фрагментов почти половина — 27 — употребляется в начале абзацев, так что доля метрически начинающих строф оказывается еще выше (39,0%). Если же говорить об абсолютном начале текста, то метром оказываются охвачены зачины 80% рассказов Л. Добычина. Таким образом, автор безусловно задает читателю определенную метрическую установку, которая в дальнейшем срабатывает, но не линейно-автоматически (как в прозе А. Белого, для которой всегда характерен тот или иной безусловно преобладающий метр, обыкновенно — трехсложный), а более гибко, возникая, как правило, без жесткой связи с содержательным наполнением метризуемого фрагмента.

Последнее утверждение требует, однако, по меньшей мере двух оговорок. Первая касается принципиального различия метрических особенностей рассказов из первого и второго сборников: в "Портрете" метр встречается значительно чаще и охватывает порой целые абзацы, так что здесь Л. Добычин оказывается ближе к А. Белому, чем в своих ранних рассказах. Вторая, очевидно, напрямую связана с общей парадоксальной ориентацией художественного мира Л. Добычина: метр в его рассказах, особенно ранних, может появляться практически в любом фрагменте текста, но реже всего он встречается как раз там, где его более всего ожидаешь — в описаниях природы и человеческих переживаний и в репликах диалогов. Они как раз наиболее неметричны, метр же появляется в максимально неожиданных местах, что позволяет говорить об определенной иронической окраске его функций в прозе Л. Добычина. Вот несколько характерных примеров: "Над школой Карла Либкнехта и Розы Люксембург..." (семистопный ямб); "Бьет посуду и ломает мебель" (пятистопный хорей); "Загремел оркестр. Козлова //быстро бросилась к дверям" (четырёхстопный хорей); "Разинув рот, маршировала Сулова" (пятистопный ямб) ("Козлова"); "Клуб штрафного батальона был парадно освещен" (четырёхстопный хорей); "Туберкулез! Болезнь трудящихся!" (четырёхстопный ямб) ("Встречи с Лиз"); "Физкультура, — подумал Ерыгин, — залог..." (четырёхстопный анапест); "В дверях остановилась мать. — Так как же..." (пятистопный ямб) ("Ерыгин") и т. д. Метрическое прочтение перечисленных фрагментов безусловно придает им подчеркнuto ироническое звучание, сопоставимое с ореолом гекзаметров из романа Ильфа и Петрова.

Эта же функция метра подтверждается редкими, но очень заметными примерами метрического выделения иронически изображенной "чужой речи" — в той же "Козловой", например: "И мелькают шесть частей роскошной драмы" (шестистопный хорей); "Так

и вы, мосье, забудьте нас, как сон" (то же); "Мерзавцы, — шептала Козлова, — гонители" (четырёхстопный амфибрахий).

Наконец, в этом же рассказе метр выступает и в традиционной функции противопоставления персонажей: "Потом он берется за шляпу, Козлова встает, и они отражаются в зеркале: он, аккуратенький, седенький..." (цепь амфибрахических стоп) — "она прямая, в длинном платье" (значительно более энергичный метр — четырёхстопный ямб).

Из приведенных выше примеров, помимо прочего, видно, что Л. Добычин активно использует в метрических фрагментах все пять силлабо-тонических размеров разной стопности.

Особенности синтаксиса прозы писателя — в первую очередь, тяготение к коротким предложениям — обуславливают еще одну характерную черту его "случайных метров". Если у большинства писателей, использующих более длинные синтаксические конструкции, метр, как правило, захватывает лишь фрагмент предложения, обычно — начало, то у Л. Добычина многие метрические фрагменты совпадают по длине с предложением ("Электричество горело в трех паникадилах" ("Козлова"), а иногда захватывают два и даже три предложения, часто создавая при этом иллюзию типично стихового переноса: "Лаяли собаки, / капала роса" ("Савкина"); "Раскрылись почки. Соловей защелкал" ("Тетка"); "Дамы были тронуты. Он чиркнул // зажигалкой. Осветился круглый нос" ("Конопатчикова"); "Под деревьями лежали // листья. Таяла луна" ("Сиделка"). Разумеется, при чисто "прозаической" установке такие фрагменты прочитываются труднее, однако стоит ей включиться, метр начинает захватывать достаточно большие участки текста. Особенно это характерно для рассказов из сборника "Портрет":

"В саду Культуры клумбы отцвели".// "Желающие граждане купить // цветы, — не сняты были доски, — можно // у садовника". // "Фонтанчик "гусь" поплескивал. Борцы // сидели подбоченясь. В модных шлемах, // они напоминали иностранцев // из захватывающих драм. // Гражданки, разголясь, вставали и // подрагивали мякотями. В цирке // щелкал хлыст". (Подчеркнуты метрические фрагменты, остальные вполне "падают" в регулярный пятистопный ямб с чередованием мужских и женских клаузул). Ямбическая каденция продолжает господствовать в рассказе "Портрет" практически до конца, в то время как в его начале достаточно равномерно чередуются протяженные цепи ямбических и хореических стоп, также захватывающие по две, три и более следующих подряд стрóf. (Например, абсолютное начало рассказа: "Как всегда, придя с колодца, // я застала во дворе..." ("полторы" строчки шестистопного хоря, который "переходит" затем в ямб) "... хозяйна. // Он тряс над тазом самовар, // и, как всегда, любезно // пошутил...").

Метрическая каденция охватывает значительные фрагменты текста и в повести "Город Эн". Вспомним хотя бы ее начало: "Дождь моросил. Подолы у маман // и Александры Львовны Лей // были приподняты и в нескольких местах // прикреплены к резинкам с пряжками..." (цепь ямба); "Тюремный замок, четырехэтажный, с башнями // был виден впереди. Там был престольный праздник" (тоже ямба) и т. д. Как видим, общее направление эволюции метрической организации прозы Л. Добычина — от "случайных" метров разного типа, употребляемых достаточно спорадически, чаще всего "неуместно", что служило в основном ироническим задачам, — к тотальной метризации, в основном — двухсложниковой (в отличие от А. Белого и точно так же, как у В. Набокова в "Даре"). Очевидно, что это движение вполне вписывается в общую картину эволюции добычинской прозы, отмеченную В. В. Эйдиновой: «"От книги к книге мотив "живого" все более слабеет и угасает, и в итоге ("Город Эн") — оказывается "захваченным" властью мертвого мира нормативности и автоматизма"»⁸. При этом метр оказывается еще одним, причем очень существенным, способом решения основных задач, о которых пишет В. В. Эйдинова: идентификации несходного и торможения действия.

В заключение несколько слов о строфике добычинской прозы. Выше уже отмечалось отчетливое тяготение писателя к "сокращению формы". Проявляется оно и в строфической организации прозаического целого. Однако малые строфы строятся у Добычина не по типу версэ с его тенденцией к равенству строфы предложению, а по типу стихотворений в прозе, где уменьшение объема строф вызывает соответствующее сокращение предложений. При этом — особенно в поздних вещах — метрическая каденция нередко объединяет соседние строфы, создавая тем самым эффект межстрофического переноса и одновременно подчеркивая относительность строфической конструкции целого.

Уменьшение и соответствующее упорядочение объема предложений и строф автоматически влечет за собой сокращение и приравнивание (тоже в значительной мере по принципу стиховой архитектоники) глав в рассказе и рассказов в сборнике. Кроме того, в рассказах спорадически возникают также параллельные конструкции, очень напоминающие стиховой параллелизм, а также близкие к рифменным созвучия. Таким образом, экспансия стиха проявляется в добычинской прозе на разных уровнях ее структуры, что еще раз подчеркивает закономерность этого явления. Круг же функций, обслуживаемых стиховыми приемами, как видим, вполне сводится к общим задачам поэтики Л. Добычина, отмеченным В. В. Эйдиновой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эйдинова В. О стиле Леонида Добычина // Первые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1991. С. 59—60.

² Там же. С. 66.

³ Там же.

⁴ Подробнее об этом смотри нашу монографию "Стих и проза в русской литературе" (Воронеж, 1991).

⁵ Белый А. О художественной прозе // Горн. Кн. II—III. М., 1919. С. 49—55.

⁶ См. об этом нашу работу «Стихovedение и стих в "Даре" В. Набокова» // Литература русского зарубежья. Саратов (в печати).

⁷ Эйдинова В. С. 76.

⁸ Там же.

III

Владимир Бахтин

К ИСТОРИИ РАБОТЫ Л. ДОБЫЧИНА НАД РОМАНОМ "ГОРОД ЭН"

(По письмам к М. Л. и И. И. Слонимским)

В первом добычинском сборнике мной опубликованы материалы, раскрывающие историю публикации "Города Эн". В настоящих заметках я пытаюсь проследить историю замысла и ход работы Добычина над романом. Сегодня это можно сделать только на основании его писем к Слонимским. Пока никакими другими источниками мы не располагаем.

Значительное эпистолярное наследие писателя само по себе представляет большой интерес и художественную ценность. Тема эта еще ждет своего исследователя. К сожалению, в данном случае, чтобы не потерялась нить рассуждений, письма пришлось сокращать.

Всю жизнь Добычин страдал от того, что его вещи получаются слишком короткими. В письмах он постоянно спрашивает Михаила Леонидовича Слонимского: как это вам удается так много и так быстро писать? Свои маленькие рассказы Добычин обдумывал месяцами, а то и годами и столь же медленно, с великими трудами перелагал их на бумагу. Между тем ему, по-видимому, становилось тесно в рамках рассказа, и он очень рано начал поговаривать о более крупной форме. По своему обыкновению, долго примеривался, прикидывал.

Из письма 14 марта 1926 года:

"Сколько всего частей в Вашем романе? Я еще ничего не написал, все придумываю. Все-таки, после этих двух рассказов, о которых я трублю, буду и я Писать Роман". (И "писать" и "роман" — как всегда у него, для большей значительности, с заглавных букв.)

Имеем ли мы право полагать, что в этом первом упоминании

о замысле романа речь идет именно о будущем "Городе Эн"? Несомненно.

Даже о каждом своем небольшом рассказе Добычин упоминает по несколько раз. Так, 3 марта 1926 года он сообщает: "Я когда-нибудь напишу два рассказа, которые придумал, — из них один *хороший*". (Здесь и далее все подчеркивания, выделения прописными и печатными буквами принадлежат Добычину — *Вл. Б.*)

8 марта того же года: "Скоро я пришлю еще один пустяковый рассказ, но приятный (по-моему), а через месяц или полтора рассказ побольше и действительно хороший (таким он мне кажется, хотя я его еще не начинал; но я уже многое придумал, и оно хорошо)".

На следующий день, 9 марта, он пишет: "То, что было про долговязую девицу, оказывается, будет совсем про другое. Не уезжайте в Париж, а то вам не удастся узнать — про что.

Вот почему парикмахер гадкий: там есть недопустимые грубости, например — будто бы он боялся нищих, потому что они пожалуются богу. Это совершенно невозможно".

А в письме от 14 марта содержатся уже приведенные слова: "После этих двух рассказов, о которых я трублю..."

По Добычину, суть рассказа — в каком-то одном эпизоде, ядре, остром слове. Остальное — лишь необходимое пояснение, контекст. 23 января 1926 года он сообщает Слонимскому: "В день своего отъезда я имел тайно от Вас (ибо Вас еще не было) беседу с Федеиным, который намекнул, что сочинение о Блиновой (как она получила открытку с Казанским собором) у вас не пойдет"; "Про похороны будет готово к осени" — это из письма от 20 июня 1926 года.

Так он излагает содержание своих рассказов, а называет их обычно по фамилии главного персонажа. Поэтому ему трудно было, а может быть, и не хотелось поначалу говорить об общем замысле и смысле романа, тем более нелепо выглядело бы упоминание какой-то одной фамилии.

Из письма 16 апреля: "Если про Воблину действительно будете печатать, то вот ее новый конец — на маленькой бумажке. А про Лешку я свои листочки выбросил, потому что — пустяки. Но если можно печатать, пожалуйста печатайте — чтобы привыкали к фамилии. Я теперь пишу настоящее. Если оно успеет в осенний "Ковш", то с Лешкой как-то странно вместе печатать".

Наверняка, речь идет здесь не о романе, а о том рассказе, который упомянут в предыдущих письмах. Но мысли о романе не оставляют его. В этом же письме он снова спрашивает Слонимского: "Как называется Ваш роман и в скольких он частях?"

Как прозаик Добычин писал мало и трудно, а писем из-под его пера выходило великое множество — добрый десяток литераторов были постоянными читателями его своеобразных по форме (обычно

разрезанные или сложенные вдоль листы) и ярких по стилю посланий. Объясняется это его полным одиночеством. Кроме библиотекарши Е. Цукерман (с которой он дружил, судя по упоминаниям в письмах, долгие годы), в Брянске не было близких ему людей. Даже в семье — он жил с матерью, сестрой, братом и еще с кем-то (в письмах он говорит о пяти человеках) — понимания не находил.

С каждым корреспондентом Добычин вел свою игру, создавал свои сюжеты, вчитывался в его строки, старался понять — что между строк, постоянно задавал вопросы, о чем-то просил, стремился заинтересовать своих не очень близких коллег разными забавными историями. Они же, занятые своими делами и проблемами, не всегда помнили о его вопросах, которые казались им пустяковыми, помогали лишь в главном, по их мнению, — в печатании.

А он все спрашивает: сколько частей или сколько глав будет в Вашем новом романе — это он к себе примерялся, хотел понять, сколько же, самое малое, может быть напечатано как роман?

10 апреля 1927 года: «"Лавровых" я на днях вручаю Цукерманше для библиотеки, чтобы Вы славились и здесь» ("Лавровы" — роман Слонимского). И далее: "Я тоже (простите) придумал один Роман, только некогда писать".

4 октября 1927 года: очередная просьба похлопотать в редакции о невыплаченном гонораре. И постскрипtum: "Я живу теперь (с прошлой среды) на новой квартире, где есть место для сочинения романа, и собираюсь оный сочинить. Кланяюсь". Впервые слово "роман" — с маленькой буквы, уже воспринимается как более близкая и реальная цель.

Между тем, отметим: с первого упоминания о Романе (употре- бим здесь заглавную букву) прошло ровно полтора года! А ведь не написано ни одной строчки!

Минуло еще полгода.

Странная записка, если не знать, что Добычин разрывается между неутолимим желанием писать роман и холодным знанием, что никто этот роман печатать не будет: рассказы — и то идут с огромным трудом. Но он все-таки начинает и думает об апробации, как он любил выражаться.

26 марта 1928 года: "Дорогой Михаил Леонидович. Если можно, позвольте попросить Вас вот о чем: написать, когда Вы в этом году уедете на лето и когда вернетесь с оного".

Через две недели, 9 апреля 1928 года горькие слова: "Дорогой Михаил Леонидович. Я не знаю, когда я приеду. Вот — на Ваш первый вопрос.

А на второй: романа не написал, но теперь (недавно начал) пишу. Но если будет хорошая погода, — брошу. Ничего нет, что побуждало бы писать, а время (даже ужé Средний Возраст) уходит.

Деньги это дает совершенно ничтожные, а шуму — больше бывает, когда лягушка в воду прыгнет.

Скоро год, как вышла сметаничева книжка, а о ней нигде ни разу не упомянули, даже к новобуржуазной литературе не причислили.

Я для того и про Альтшулера расспрашиваю, чтобы попросить его по-знакомству похвалить — и потом при случае девушкам показывать.

Благодарю Иду Исаковну за поклон и сам ей кланяюсь. Чаше писать — решался бы, если бы и Вы писали".

В. О. Сметанич (более известен под псевдонимом Стенич) — переводчик; Альтшулер (И. Г. Лежнев) — редактор журнала "Россия", позднее — "Новая Россия".

По поводу отзывов и рецензий. Он так был не избалован ими, что всякое доброе слово воспринимал, как событие. В его письмах несколько раз упоминается Ида Наппельбаум: что скажет Ида Наппельбаум, понравится ли Иде Наппельбаум. Тогда это была молоденькая девушка, одна из четырех дочерей знаменитого фотографа Наппельбаума (чьи фотографии воссоздают весь русский Олимп конца XIX — начала XX века). Все сестры занимались литературой, писали стихи.

Как-то я спросил у Иды Моисеевны о Добычине (ей было уже за 90, недавно, к сожалению, она скончалась). Я его почти не знала, сказала она, видимо, однажды похвалила ему какой-то его рассказ. И больше ничего.

28 апреля 1928 года.

"Дорогой Михаил Леонидович. Если я напишу к осени первую часть, то по Вашем возвращении с Вод буду просить Вас попробовать поместить ее в "Звезде" (если так бывает, чтобы печатать одну часть; хотя не обязательно сообщать, что это — просто Часть). Я ее пишу часто, но выходит очень мало.

Между прочим, в этом романе щиплют корпию.

Благодарю Вас за письмо и кланяюсь".

Корпия — единственная деталь романа, которая упоминается в письмах. В "Городе Эн" о корпии говорится, но не совсем так:

«Рождество пролетело, и в экстренном выпуске газета "Двина" сообщила однажды, что Япония напала на нас <...>. Мы с маман были раз у Кармановых. Дамы поговорили о том, что теперь на войне уже не употребляется корпия и именитые женщины не собираются вместе и не щиплют ее».

Поскольку никаких других произведений на историческую или на военную тему Добычин не писал и, как мы можем уверенно по-

лагать, не задумывал, речь шла все-таки о "Городе Эн". Сам текст объясняет причину такой замены.

8 мая 1928 года.

"Дорогой Михаил Леонидович. Цукерманша требует немедленно "Средний Проспект". Когда Вы поедете на курорт? У меня дела очень гадки. От времени до времени все-таки приходит в голову роман. Он страшно хороший, и если мне удастся его написать, то, может быть, в нем выйдет столько Печатных Листов, что его согласятся напечатать.

На базаре у нас есть два картонных автомобиля, в которых можно сниматься (2 карточки — 60 копеек). Кланяюсь".

"Средний Проспект" Мих. Слонимского вышел в том же 1928 году, так что Добычин, как показывают и другие его письма, всегда был осведомлен о литературных новинках. Но — это повторяется снова и снова: никакой оценки романа своего, скажем откровенно, покровителя.

12 июня 1928 года.

"Дорогой Михаил Леонидович.

Роман, который Вы велели, пишется. Готово 700 слов.

В Ленинград ехать придется, когда здесь выгонят, к чему идет, ибо нашего брата норвят заменить молодыми людьми из совпартшкол и т. п.

Осенью, если позволите, пошлю Вам на рассмотрение то, что к тому времени будет готово.

Разрешите принести Вам поздравления по поводу переезда в Сестрорецк.

Кланяюсь.
Ваш Л. Добычин"

12 сентября 1928 года.

"Дорогой Михаил Леонидович.

Если Вы дома, я пришлю Вам свое "начало". Печатать его ни в каких "Звездах" не придется, потому что всего одна глава, но Вы, может быть, прочтете.

Роман этот будет аховский и, возможно, к моей смерти будет кончен (потому что я пишу по воскресеньям — и не каждое воскресенье)".

Можно с уверенностью сказать, что речь идет тут о начале романа "Город Эн". Добычин называет его первой главой.

Минуло еще два года. 14 сентября 1930 года. Добычин озабочен второй своей книжкой — "Портрет". Все те же проблемы: безденежье, моральные унижения, редакторский произвол. Приведу это письмо полностью.

"Дорогой Михаил Леонидович. Я получил корректуру, и все строгости, о которых я просил Иду Исаковну, оказались не нужны.

На корректуре я увидел, что тираж — две тысячи (хотя по договору он "не менее 4000"), и денег, значит, больше мне не будет, а есть, должно быть, даже долг.

Одна гадалщица гадала мне на картах поймя (возможно, "поймя" — Вл. Б.), дня два-три назад, что денег, на которые я уповаю, я не получу, после чего мне будут отпущены разные "разочарования" и "досады". После этого с "мужчиной, на которого я рассчитываю", произойдет "болезнь или какая-нибудь неожиданность"... и "хлопоты", и вдруг поступит неожиданное "выгодное предложение", после которого — "дорбга", хотя и не столь далекая, как я предполагаю.

Первый пункт этой отталкивающей программы ("деньги") уже сбился, остальные мерзости — еще грозят.

Я выдумал рассказ про "детский сад" и собирался написать его перед "романом", но в связи с "деньгами" вся эта история откладывается, так как наступает неожиданная эпоха спешного разыскивания канцелярских мест, чтобы занять из оных какое попало.

Если Вы не написали, как Вам понравился рассказ про "матерьял", то напишите.

Ида Исаковна, пожалуйста, прочтите предыдущий абзац этого письма.

Позавчера я видел нашумевший Боевик про Саламбó. Все было очень так-себе, и под конец Саламбо прилегла. Все решили, что она просто СОМЛЕЛА, но надпись объявила иное:

"Так умерла Саламбо, дочь Гамилькара".

Я был болен, и у меня был бред в виде заглавия: не то "Эн шьен батизэ"* , не то "Эн прэтр энбатизэ"** , не то "Эн прэтр марье"*** — все три вертелись, и я не мог выбрать. Это после того, как я кончил "рассказ".

Ваш Л. Д."

* Эн шьен батизэ (фр.) — крещеная собака.

** Эн прэтр энбатизэ (фр.) — поп-расстрига.

*** Эн прэтр марье (фр.) — женатый прелат.

Неизвестно, по какой причине — скорее всего, из-за мнительности и гордой обидчивости Добычина и, возможно, некоторого невнимания со стороны М. Л. Слонимского, но переписка их прервалась на два с лишним года.

Мне посчастливилось на протяжении двух десятков лет постоянно общаться с Михаилом Леонидовичем, и он не раз и при встречах, и по телефону, и записочками просил обратить внимание на того или иного начинающего прозаика, помочь ему чем возможно (я в Союзе писателей ведал работой с молодыми авторами). Он всю жизнь опекал подающих надежды литераторов. Так что заподозрить его в какой-то черствости по отношению к Добычину, талант которого он высоко ценил, нет ни малейших оснований.

2 ноября 1932 года Добычин переселил себя и написал Слонимскому:

«Михаил Леонидович. (Без "дорогой" — впервые за всю переписку.)

Я пробую написать Вам, потому что, может быть, причины, заставившие Вас перестать мне отвечать два с половиной года назад, уже не действуют.

Не знаю, продолжаете ли Вы жить в том же доме, но узнавать Ваш адрес через третьих лиц мне не хотелось».

И уже через несколько дней — просьба.

6 ноября 1932 года.

"Дорогой Михаил Леонидович. Позвольте просить Вас позаботиться об этом маленьком рассказе. Он совсем готов, и я не буду докучать Вам исправлениями.

Я очень рад, что решил снова написать Вам".

Слонимский, конечно, сразу же ответил. Началось выяснение отношений.

10 декабря 1932 года.

"Дорогой Михаил Леонидович.

Я таких писем, на которые бы не ответил, от Вас не получал. Впрочем, это не так важно. Если бы это Вас могло интересовать, Вы в свое время запросили бы.

Хоть у меня новых рукописей нет, но за советом обратиться к Вам есть вот с чем. Старые рукописи я сильно поисправил. Они сделались приятней. Мне хотелось бы издать в Москве составленную из них книжку.

Так как изданная в Ленинграде, насколько я заметил, в прода-

жу не пускалась, то в таком желании, думаю, нет ничего предосудительного.

Об этом и позвольте Вас спросить: может ли это пройти и куда следует адресоваться".

Для нашей темы важно отметить: роман за два этих года, видимо, почти не продвинулся. Подтверждает сказанное и следующее письмо — от 30 декабря 1932 года.

"Нового я ничего не написал. Пишу роман. Когда будет готова (к лету) первая часть (конечно, один лист), я попрошу Вас посмотреть ее.

Мне бы хотелось написать Вам более частное письмо, но я отвык.

Я прочитал в прошлом году Фому (роман "Фома Клешнев", 1931 год). Вообще по отношению к Вам держался в курсе.

"Элисо", которую мне поручила посмотреть Ида Исаковна, я так и не смотрел — прошу простить". (Помнит — через два года!)

Новый 1933 год, 31 января.

"Дорогой Михаил Леонидович. Не могу себе представить порядков в Вашем доме при наличии Грудного Сына. (Сын, Сергей, ныне известный композитор, родился 12 августа 1932 года, это позволяет определить год написания данного письма; обозначая число и месяц, Добычин почти никогда не указывает год. — *Вл. Б.*) Часть романа я пошлю, когда она будет готова. Ее есть уже восемь глав и предстоят еще две. А писать их — месяца четыре. Я писатель только на полпроцента, к тому же зиму мы сидели без электричества".

Через три месяца, 15 марта 1933 года.

«Дорогой Михаил Леонидович. Вот два рассказа, сочиненные еще в тридцатом году. Но так как они нигде не были помещены, то, может быть, их можно будет куда-нибудь упрятать.

Кроме того, здесь книжка, называемая "Матерьял". Хотя она, как Вы мне написали, и неосуществима, но пусть, если позволите, лежит у Вас.

Романа моего сочинено уже девять глав, а когда будет десять, я отправлю их Вам. Сочинение глав задерживается отсутствием

а) в течение всей зимы электричества,

б) в течение более чем месяца — керосина,

в результате чего испытывается недостаток освещения, выходные же дни посвящаются стоянию в очередях.

Добычин.

В книжке "Матерьял" не откажите посмотреть рассказ "Сиделка" (стр. 27) — там всего больше изменений против прежнего».

31 марта 1933 года.

"Дорогой Михаил Леонидович. Благодарю Вас за согласие заботиться о тех предметах, которые Вы перечислили в Вашем письме. Естественное освещение, как Вы предсказывали, в самом деле наступило.

Ваш Л. Д."

23 мая 1933 года. (Поистине — историческая дата!)

"Дорогой Михаил Леонидович. Не откажите прочесть эту Первую Часть и написать мне 1) как Вы находите ее, 2) можно ли ее где-нибудь напечатать — это мне было бы чрезвычайно желательно на предмет получения Платы.

Что происходит с теми двумя рассказами, которые я Вам отправил? По-видимому, с ними ничего не выйдет.

Извините почерк. Переписывать я ненавижу, и очень некрасиво получается.

Л. Д."

И последнее письмо на интересующую нас тему — от 19 июля 1933 года.

«Дорогой Михаил Леонидович. Вы были любезны написать, что Вы удивлены, что рукопись не принимают. Я не удивлен. Но все-таки хотелось бы ее пристроить. Если не удастся в "Современнике", то Вы, может быть, захватите ее когда-нибудь в Москву. Пока она не попадет куда-нибудь, я не решусь на продолжение — это было бы уж чересчур филантропично.

Ваш Л. Д.

"Превращение воды в китайку и исчезновение китайки в воздухе. Феерический аттракцион". Это у нас на афише. Липы цветут». Трагедия Добычина неотделима от его скорбной улыбки-гримасы.

Вероятно, речь идет о первых 10 главках по известному ныне построению.

Слонимский свозил-таки рукопись романа в Москву, куда он ее предлагал — неизвестно. Во всяком случае, обнаружилась она в самом неподходящем для добычинского творчества месте — в опти-

мистическом альманахе Горького. В ЦГАЛИ, в архиве редакции альманаха "Год XVI—XXII", в числе непринятых рукописей сохранился и рассказ Добычина "Начало романа" на 28 машинописных страницах. (То есть чуть больше авторского листа.) Это именно главы 1-10 отдельного издания "Города Эн". Повествование имеет некоторую цельность и заканчивается экзаменами героя.

Итак, роман "Город Эн" обдумывался и создавался в течение по меньшей мере семи лет: с 1926 по 1934 год. К июлю 1933 года было готово лишь 10 главок из 34. Почти все его рассказы появились между 1923 и 1926 годом. В последующее десятилетие написаны всего три или четыре рассказа. Это — лишнее подтверждение тому, что он работал над романом.

С другой стороны, отметим и необыкновенно неблагоприятную обстановку для творчества в Брянске. Когда в 1934 году Добычин переехал в Ленинград, он года за полтора написал основную часть романа "Город Эн", большой рассказ "Дикие" (опубликован мной в № 9 журнала "Звезда" за 1989 год) и повесть "Шуркина родня".

В письмах роман ни разу не назван. По другим эпизодам известно, что название Добычин придумывал с не меньшим трудом, чем писал. И делал он это, советуясь со многими людьми, часто меняя уже принятое. Учитывая все то, что мы знаем о Добычине как о художнике, что нам известно по письмам, невозможно предполагать, что, кроме "Города Эн", он писал все эти годы какое-то другое произведение, другой роман.

Как бы рационально и обдуманно ни работал Добычин, у него наверняка были какие-то страницы, эпизоды, замыслы, которые он потом отбрасывал. Применительно к рассказам это хорошо видно хотя бы по письмам от 9 марта и 16 апреля 1926 года, приведенным выше.

А что же, от романа ничего не осталось? Конечно, что-то могло пропасть. Но очень небольшое. Вспомним: Добычин прислал Слонимскому рукопись нового сборника "Матерьял", зная, что сборник не будет напечатан. Прислал просто для сохранения. Он о смерти поговаривал.

Когда же он всерьез и окончательно решил уйти из жизни, он за несколько часов до этого принес самые дорогие для него рукописи: романа "Город Эн" и неопубликованной повести "Шуркина родня" Алексею Львовичу Григорьеву, который хранил ее, как и Слонимские свой добычинский архив, целые полвека. Рукопись "Города Эн" — это именно тот текст, который нам известен. Надеждам на то, что существовали какие-то значительные куски романа, что они, может быть, найдутся, места нет.

Позволю себе высказать другое предположение: один из немногих рассказов Добычина, написанных после 1926 года, — "Портрет" — является ответвлением от романа "Город Эн", во всяком слу-

чае, это творчески наиболее близкий к роману текст. И самый большой по объему рассказ из всех. «"Портрет", в сущности, уже не рассказ, а эскиз, подготовка к роману», — справедливо полагает и Вик. Ерофеев (Литературное обозрение, 1988, № 3. С. 111).

Повествование ведется от первого лица, чего нет в других рассказах, но что принято в романе. Здесь та же семья: отец-врач и маман. Так она названа и в романе, и в рассказе. Психологические портреты и маман, и отца ни в чем не расходятся в обоих произведениях.

Стилистический прием, как бы замещение позиций, слияние их: "мы" вместо "я" также встречается только в этих произведениях Добычина.

Действие рассказа отнесено к более позднему времени, к первым послереволюционным годам. Обращает на себя внимание весьма неслаженная хронология: как одновременные упоминаются события, на самом деле происходившие на протяжении десяти лет: от польской кампании 1919—1920 гг. до романа "Наталья Тарпова" Сергея Семенова, законченного публикацией в 1929 году. Я объясняю это внутренней незавершенностью рассказа, хотя сам автор считал рассказ "Портрет" наиболее выверенным (впрочем, поначалу ему обычно нравились свои вещи, позднее он к ним охладевал).

Рассказ ведется от лица девочки, уже девушки. В этом — тоже как бы след пробы, поиска. Вообще о женщинах, о любви Добычин писал и думал точно так же, как Гоголь. Исключая один эпизод с Тусенькой Сиу, у Добычина нет любовных коллизий, об этих материях, вообще о дамах, говорится только с иронией, в том числе и в письмах. Дело тут в каких-то внутренних обстоятельствах Добычина, который, подобно Гоголю, даже и не помышлял о браке. Именно этим, если принять первую посылку, можно объяснить смену пола центрального персонажа.

Воскресив в рассказе отца (он ведь умер до революции), Добычин, по-видимому, почувствовал фальшь, не совладал с необходимостью продолжать такой домysel...

Оба эти произведения связаны не только личностью автора, но и чем-то большим.

Владимир Бахтин

БЕЗ ПРОСВЕТА, ИЛИ ПОСЛЕСЛОВИЕ К ТРАВЛЕ

Ах, как любили в недавние времена упрекать нашу литературу в приспособленчестве, в слепоте, в нежелании и неумении отстаивать интересы народа, говорить о его болях, писать правду. Что сказать на это? Не по Булгарину судим мы об эпохе Пушкина и Лермонтова...

В Ленинградской писательской организации из четырехсот с небольшим человек было репрессировано около ста тридцати. Из них расстреляно, погибло в лагерях и ссылках около семидесяти (точнее пока сказать невозможно). Каждый третий репрессирован! И не худших брали, а более заметных, кто выходил из ранжира, более честных, строптивых, не смирявшихся с ложью, с наступающими черными днями сталинщины. Невозможно кидать камни и в тех, кто остался — не скажу на свободе — дома. Одни все-таки писали (хоть и в стол), другие онемели от ужаса. Да и ни при каких условиях честная книга не появилась бы в печати.

Ныне к читателю вернулись и "Котлован", и "Собачье сердце", и великое "Мы", и многое другое. Пусть так же по достоинству будет оценен, понят и признан замечательный прозаик, удивительный стилист Леонид Иванович Добычин, органически не способный ни покривить душой, ни смолчать, если уж он начал говорить. Он сам ушел из жизни. Но разве он не жертва, разве он не был репрессирован? И разве не обеднела, не потускнела с его уходом наша литература? И разве с его уходом не стало в ней меньше правды и совести?

С 25 марта по 13 апреля 1936 года продолжалось известное собрание ленинградских писателей, на котором, в развитие статьи "Сумбур вместо музыки" ("Правда" от 28 января 1936 года), проходила злобная травля Леонида Ивановича Добычина.

Видимо, осуществлялись не только публичные акции, но и негласные поиски виновных в издании добычинского романа "Город Эн". Надо полагать, именно это обстоятельство объясняет появление нижеследующего документа, авторам которого не откажешь в порядочности и мужестве.

На бланке:

издательство "Советский писатель"
10.IV.36 Москва, Б. Гнездииковский пер., 10. тел. 5-98-70
Правлению Лен. Отдела Союза Советских писателей

СПРАВКА

Книга Добычина "Город Эн" была принята издательством по отзыву т. Зелинского. Предварительно об этой книге положительно отзывались писатели: Ю. Тынянов, Ив. Катаев и др., но никакого нажима с их стороны на издательство не было.

Писатель Мих. Слонимский уже тогда, когда книга находилась в верстке, писал редактору книги т. Зелинскому лишь о редакционных поправках.

Прилагается отзыв т. Зелинского.

М. П. Зав. издательством: (подпись неразборчива)

Машинописная копия, не подписана:

Л. ДОБЫЧИН "Город Эн"

"Город Эн" Добычина написан от первого лица и представляет из себя по характеру повествования нечто вроде "детства и отрочества" автора. Это быт мелкобуржуазной и буржуазной интеллигенции до революции. Место действия — Польша, Москва, Крым. Написана повесть так:

«На лето Кармановы переехали в Шавские Дрожки, и после экзаменов я с маман побывали у них. С парохода "Прогресс" нам видны были дамба и крепость. Оркестр, погрузившийся на пароход вместе с нами, играл. Когда он умолкал, господа возле нас толковали об Англии и осуждали ее. — Христианский народ, — говорили они, — а помогает японцам. — Действительно, — пожимая плечами, обернулась ко мне и поудивлялась маман. Я смущен был. На книге про Маугли напечатано было, что она переводная с английского, и я думал поэтому, что Англию надо любить».

Меткие зарисовки, в меру иронические. Хороший язык. "Город

Эн" может быть издан и в таком виде, но надо просить автора продолжить его. По размеру эта вещь мала, она не достигает и 5 листов. И потом она как-то не кончена, читатель ждет продолжения. Повесть воспринимаешь как экспозицию большого полотна.

15/V—35 г.

К. Зелинский

В архиве М. Л. Слонимского сохранилась также открытка К. Л. Зелинского:

Москва 7/Х—35

Дорогой Михаил!

Правку Добычина и твое письмо получил. Нельзя ждать, чтобы Добычин обнаружил действительное желание работать над текстом. Но кое-что он изменил. Так как в конце концов дело тянется из-за мелочей, я сдал книгу в печать с поправками Добычина.

Жму руку, твой К. Зелинский

Ленинград канал Грибоедова, 9, кв. 97

Михаилу Леонидовичу Слонимскому

Москва, 9, Проезд МХАТ, д. 2, кв. 13. К. Л. Зелинский

"Город Эн" посвящен Александру Павловичу Дроздову, а рассказу "Дикие", опубликованному автором этих строк по добычинской рукописи ("Звезда", 1989, № 9), предпосланы два имени: "А. Дроздов и Л. Добычин". Тем больший интерес должна вызвать эта фигура. Однако все, кто дружил с Добычиным, ничего определенного о Дроздове сказать не могли. Сошлюсь на письмо В. А. Каверина.

Уважаемый Владимир Соломонович!

Меня очень порадовало ваше письмо. Интересно, какие произведения Добычина вы намерены включить в этот сборник.

Дроздов был сосед Добычина по квартире, и ничего написать он не мог. Добычин был привязан к нему и вследствие этой привязанности поместил эту фамилию рядом со своей. Я его не знал и никогда не видел. Мне кажется, что он был либо монтер, либо слесарь. Молодой человек.

История жизни Добычина — трагическая история. Я подробно рассказал о его безвременной гибели в моей еще не опубликованной книге "Эпилог". Возможно, что она появится в конце будущего года в журнале "Знамя". <...>

С приветом В. Каверин.

22.11.87 г.

Л. Н. Рахманов, один из немногих знавших и видевших Дроздова, рассказывал мне о нем то же самое. Важный штрих к характеристике добычинского соседа добавляет фраза из письма Добычина к Рахманову от 17 августа 1935 года: "Шурка написал мне, что он красил на Смоленском кладбище кресты".

Как и во всех других случаях, Добычин предпринял несколько попыток опубликовать "Город Эн" в периодике. Так, в архиве альманаха "Год..." ("Годы XVI—XXII") в ЦГАЛИ сохранилась машинопись Добычина "Начало романа" с подзаголовком "Рассказ" (28 страниц — первые 10 главок романа).

Неизвестно, что именно сказал о "Красной Нови" Добычин, но можно быть уверенным: сказал крепко и до обидного точно. Это он умел. В результате — конфликт. И, как уже бывало не раз, на помощь пришел Михаил Леонидович Слонимский. Письмо Михаила Леонидовича, адресованное тогдашнему редактору "Красной Нови" В. В. Ермилову, нашел в свое время В. Кожин и вернул его отправителю. С любезного позволения Иды Исааковны Слонимской публикую его здесь как документ, дающий яркую и глубокую характеристику личности и творчества Леонида Ивановича Добычина.

Дорогой Владимир Владимирович,

выражение, которое допустил Добычин по отношению к "Красной Нови", — действительно, скверное выражение, возмутительное. Человек же он вообще весьма странный, я таких, кроме него, больше не знаю. Если б Вам привелось встретиться с ним, Вы убедились бы, что с него просто нельзя спрашивать как с нормального — руки опускаются. Это — нечто, стоящее в ряду Хлебникова. Когда я Вам писал, я не знал всех обстоятельств дела, теперь *прошу извинить меня* (подчеркнуто автором. — В. Б.) за легкомысленный стиль моего обращения к Вам. Добычин заинтересовал меня своеобразием своих писаний, в которых каждое слово поставлено не случайно. Это — чрезвычайно тонкая и искусная словесная ткань, пронизанная лирикой, и какой-то ожесточенной иронией. Очень пронзительно пишет, если читать внимательно. Это — не скептицизм, а что-то побольше, и о прошлом, о том круге, в котором он вырос, о типичной русской провинции он пишет с лаконизмом истинного отчаяния. Беда его в том, что редко дает он хоть какой-нибудь просвет, выход, — получается иной раз, что состояние отчаяния — нормальное состояние человека. В приложении к прошлому это звучит обличением и гневом, и меня весьма интересует, как он поведет роман ближе к нашим дням, и сможет ли. Он забирает так глубоко, что просвет должен получиться у него необычайно ярко. Все это пишу не в оправдание его поступка — поступок остается все равно безо-

бразным, и мне крайне досадно, что я, адресуясь к Вам с шутивными упреками, понятия не имел об его к Вам письме. Извиняться он, кажется, не умеет, но я сделал ему резкое внушение, которое он как будто воспринял серьезно. Может быть, он просто удивился категоричности моей "нотации" — он старше меня на три года. Вообще "молодым автором" трудно его считать. Это провинциальный статистик, экономист, оставивший службу для литературы, материально совершенно худо обеспеченный, не похож на обычного "молодого автора". Даже за то, что он бросил службу, трудно упрекать его, тем более, что он вновь ищет ее. Страннейший человек! Я помянул Хлебникова. Могу Вам напомнить еще биографию Гогена. Словом, масса всяких реминисценций и ассоциаций, но факт остается фактом — Добычин поступил грубо и несправедливо, а после последней моей "нотации" ему вряд ли он уже появится у меня (хотя при своих странностях и может). Так или иначе — примите мои извинения. То, что Вы не делаете "шума" и "оргвыводов" в отношении печатания романа, лишний раз характеризует Вас с лучшей стороны. <...>

28/1-35 г.

М. Слонимский

Ленинград, Чебоксаров пер., д. 2, кв. 97*

Как уже было сказано, Добычин дружил с семьей Слонимских. На протяжении многих лет он, живя в Брянске, переписывался с Михаилом Леонидовичем и Идой Исааковной, бывал у них, когда приезжал в Ленинград, и тем более, когда поселился здесь. Болезненно мнительный, самолюбивый, Добычин в главном деле своей жизни — в литературе, в оценках других писателей — был подчеркнуто независим. Вместе с тем он постоянно вынужден был обращаться с различными просьбами — о публикации, высылке денег, о массе других бытовых мелочей к тем же Слонимским, к Л. Н. Рахманову, к Чуковским. Это его тяготило, несмотря на то, что все эти писатели и члены их семей искренно любили Добычина и высоко ценили его талант. Но Добычин в малейшей задержке с ответом, в любой оговорке видел невнимание к себе, безвестному провинциальному литератору, обижался. Однажды он на несколько лет прекратил переписку со Слонимским, а затем вновь возобновил ее.

По моей просьбе, И. И. Слонимская написала недавно небольшие воспоминания о Добычине. В них интересен рассказ о встрече Добычина с Зошенко. Добычин знал себе цену и, по-видимому, ревниво относился к его славе. Ироническое отношение к Зошенко проскальзывает и в некоторых письмах Добычина.

* Квартиру уже успели перенумеровать — была 100, стала 97.

И. И. Слонимская:

Я познакомилась с Леонидом Ивановичем Добычиным в середине 20-х годов. Он приезжал из Брянска, привозил свои рукописи, которые вызывали большой интерес у моего мужа Михаила Леонидовича Слонимского, активно помогавшего Добычину печататься. <...>

Потом Добычин опять уезжал в Брянск, явно томился там и писал нам и другим своим ленинградским друзьям острые письма, ведь он и был сатирик. <...>

Мы часто встречались, он бывал у нас, я ходила с ним на концерты в Филармонию, он даже давал оценки моим туалетам, чем очень меня смущал.

Добычин подружился с рядом ленинградских писателей. Я могу назвать Рахманова, Гора, Шварца, Николая Чуковского, он писал о Елене Тагер и Эрлихе. Однажды, придя к нам, он застал у нас Зошенко, с которым еще не был знаком. Мы обрадовались встрече таких талантливых, острых сатириков, а радоваться, оказывается, было нечему. Зошенко отнесся к знакомству с Добычиным благожелательно, а Леонид Иванович неизвестно почему вдруг ошестинился, вцепился в спинку стула, стал говорить дерзости и ушел. Мы все остались в полном недоумении — какой резус-фактор, какая реакция?! Так до сих пор не понимаю.

В 30-х годах Добычин переселился в Ленинград. С печатанием было, понятно, нелегко, а дальнейшая его судьба сложилась трагически. В 30-е годы он был жестоко проработан на собрании в Союзе писателей, причем выступавшие тогда и обвинявшие его в мелкотемьи и других ошибках критики потом в разговоре со мной горько раскаивались в своих несправедливых обвинениях. После этого трагического заседания он исчез, и я так и не знаю, как закончилась его жизнь.

ИЗ ПИСЕМ Л. ДОБЫЧИНА 1930 ГОДА:

И. И. Слонимской

21 мая

Дорогая Ида Исаковна, перед отъездом я отвел время, чтобы зайти к Вам, но меня сбило похищение неизвестными злоумышленниками в парикмахерской моей шапки, вследствие которого припавшее на заезд к Вам время ухлопалось на покупку новой шапки. От учтивостей позвольте перейти к просьбам. Вот в чем дело: попросите, если можно, Зою Александровну* сказать Вам, когда это выяснится, берет ли госиздат мою книжку в ТВЕРДЫЙ СЧЕТ (выделено печатными буквами. — В. Б.), и, тоже, если можно, напишите мне про это в Брянск (Октябрьская, 47). Я потому дерзаю на-

* Зоя Александровна Никитина (1902—1973) — сотрудница Издательства Писателей в Ленинграде, в первом браке жена писателя Н. Н. Никитина, во втором — М. Э. Козакова.

счет этого, что Вы меня приучили к Родительскому Отношению, благодаря чему я и обнаглел. Бумажечку эту и конвертик я купил в ларьке Моссельпрома и прошу Вас по их плохому качеству не судить о качествах и составителя сего письма.

Ваш Л. Добычин.

От Службы — я уже знаю, что Вы отказались.
Накануне отъезда я видел МАТЬ МУСИ АЛОНКИНОЙ*.

31 мая.

Дорогая Ида Исаковна, благодарю Вас за письмо. Вы мне одна ответили. Я писал Шварцу, но он не ответил. Приключения мои здесь вот такие. Я пошел в "Брянский рабочий" и шантажировал его на посылку меня в три колхоза. Там я очень позабавился и написал забавную вещицу, но она, конечно, не пошла, и я остался несолоно хлебавши и в долгу на 30 целковых за аванс. Литературная карьера кончилась, и завтра я иду на биржу — искать шансов в других сферах.

В. Каверин был последним из знакомых, которых я видел перед отъездом: он попался мне на Театральной улице, когда я отвозил на станцию багаж. Он произвел очень здоровенькое впечатление (то есть впечатление очень здоровенького молодого человека). Вероятно, это и останется от него последним впечатлением, ибо новые встречи крайне мало вероятны.

Если Вам когда-нибудь попадутся "Желания Жана Сервьяна", — пожалуйста прочтите. Когда прочтете, то узнаете, почему я об этом просил.

В письме к Михаилу Леонидовичу, пожалуйста, кланяйтесь ему от меня.

Ваш Л. Добычин.
Брянск, Октябрьская, 47.

Он преследовал ее своими письмами.

1 июня.

Дорогая Ида Исаковна, это совершенно ужасно, но вот еще письмо. Это — совещание о названии книжки (моей). Тынянов сочинил название "Пожалуйста", и Алянский (в оригинале Олянский. — В. Б.) к этому отнесся благосклонно. Но мне оно не нра-

* М. С. Алонкина — секретарь Дома искусств, подруга И. И. Слонимской.

вится. Если уж название на "п", то я бы назвал "ПУАНКА́РЕ" (есть такое место в книжке: Пуанка́ре, получи по харе). Одобряете ли Вы такое переименование? Если да, то можно ли выяснить через Зою Александровну, пройдет ли этот номер и нужно ли мне об этом писать в издательство особое письмо? Я потому не качусь с этим прямо в издательство, а **ДЕЙСТВУЮ**, как говорится, **ЧЕРЕЗ ЖЕНЩИН**, что издательство скорей всего мне просто не ответит, и мое **РАБОЧЕЕ ИЗОБРЕТАТЕЛЬСТВО** останется втуне.

Эти чернила (зеленые, расплывшиеся на бумаге — *В. Б.*) мне и самому страшно не нравятся, и к следующему письму я постараюсь принести другие.

Сегодня продолжалась моя биография; я ходил в кое-какие канцелярии, главные начальники уехали в Смоленск, а начальники второй руки открыли радужные перспективы: **ДОЛЖНОСТЯ ИМЕЮТСЯ**. В течение недели я, возможно, буду уж при чине, и ко мне вернется уважение от людей.

Я прочел уже 54 страницы "Мангаттана", но интереса еще не почувствовал. Удручает **КРАСОТА** эпитетов: **ВИННАЯ** заря, **ЗВЕЗДНЫЕ НАРЦИССЫ** и тому подобное.

Уезжая из Ленинграда, я оставил **ШАМБР ГАРНИ*** за собой, и хотя уже ясно, что незачем, но еще как-то жалко отказываться. Завтра, должно быть, сделаю сей шаг (то есть письмо Шаплыгиной).

Немудрено, что формалисты восторгаются той пьесой, про которую Вы говорили: я похвалил при них Тагерию**, так они подняли такое твяканье, какого я никогда еще не слышал. Даже Лидия Тынянова*** протявкала что-то. Отсюда видно, что у них — мозги набекрень.

Дальше в лес — больше дров: последних строк, кажется, совершенно уж невозможно разобрать (упомянутые чернила, действительно, совсем расплылись. — *В. Б.*).

Ваш Л. Добычин.

Добычин постоянно стремился переехать в Ленинград. В письме речь идет об одной из таких неудачных попыток: не найдя работы, он вынужден был вернуться в Брянск.

4 июня.

Дорогая Ида Исаковна, не будем подымать шума из-за заглавия. Попросим только мадам Зою, если можно, присмотреть немного за обложкой. Обложку мне хотелось бы такую, как у Тагерши:

* Шамбр гарни (*фр.*) — меблированная комната.

** Тагерия — писательница Елена Михайловна Тагер (1895—1964).

*** Лидия Николаевна Тынянова — сестра Ю. Н. Тынянова, жена В. А. Каверина.

а) белую,
б) с такими же буквами и посаженными на таком же месте,
в) если расщедрятся на виньетку, то — такого же размера, как у Тагерши, в таком же (кажется) овале и следующего содержания: жалкая гостиная (без людей).

Клянусь прахом тов. Ленина, что больше не буду докучать Вам своими притязаниями и домогательствами. Это все оттого, что я еще не при деле. Высокие начальники прикатят из Смоленска послезавтра, и тогда я угомонюсь.

Я дочитал про Мангаттан и ничего не могу сказать — ни хорошо, ни плохо, обыкновенно. Не знаю, о чем шум. Когда-то Варковицкая* (Л. Николаевна) писала мне, что если я пушусь на сочинение романа, то "она уверена, что это будет в плане Мангаттана". А я даже и не разобрал, что там за план.

Не буду писать дальше, потому что у Вас сломаются глаза над этими заслоняющими друг друга строчками с той стороны листа и с этой.

Кланяюсь.
Ваш Добычин.

11 июня.

Дорогой Михаил Леонидович (ибо Вы, по предположениям, должны уже прибыть). В Ваше отсутствие у меня происходило крайнее оживление на фронте переписки с Идой Исаковной. В частности, я совещался с И. И. по вопросу о названии книжки. В конце концов я думаю, что не назвать ли ее скромно "Хиромантией". Если вы одобрите, то я (если нужно) пошлю об этом письмо Алянскому. <...>

8 июля.

Дорогой Михаил Леонидович, это совершенно безобразно, но я опять с названием. Как было бы, если назвать "Портрет"? Я это хотел с самого начала, но К О Л Я (слово заключено в рамку, с обозначенными по углам звездами. — В. Б.) не одобрил. Если Вы одобрите, то будете иметь случай не согласиться с Колей.

Мне название очень интересно, потому что, может быть, это собрание сочинений и последнее, а снявши голову — по волосам не плачут, как говорилось в деревнях до расслоения оных.

Если Вы одобрите "Портрет", то, может быть, велите сами вве-

* Л. Н. Варковицкая — ленинградский литератор.

сти его в действие, я боюсь опять соваться внутрь Гостиного* — там в высшей степени шикарно и едят пирожные. Кроме того — хотелось бы, чтобы обложка была не заливчатская и не работы Зарзар**.

О, простите, о, простите, о, простите. Я как молодые люди, которые хотят, чтобы Вы им написали предисловие. Но сознание — путь к исправлению.

Цукерманше*** нагорело за неизъятие резолюций 16-й**** партконференции, которые теперь не в моде.

Ваш Л. Добычин.

15 июля.

Зоя Александровна.

Ваша фамилия другая, но я ее не знаю. Можно ли устроить, чтобы моя книжка называлась "ПОРТРЕТ". Больше менять названий уж не буду. Клянусь. Кроме того, пожалуйста, велите, чтобы мне прислали корректуру.

Извините. Л. Добычин.

19 июля.

Дорогой Михаил Леонидович, я очень рад, что "Портрет" апробован. "Портрет", конечно, хорошо, хотя и нелояльно по отношению к Коле Чукъ.

Я это письмо пишу и ужасаюсь: вдруг Вы уже на Каме, и письмо лежит на улице Марата, а Вы

— Су́ ле Жемо́ у́ ль Амфо́ р, — *****

как выразился стихотворец.

Рекомендованную Идой Исаковной книжку с картинками я приобрету, как только она здесь появится. Стихов же о купце читать не хочется, как они ни выдержаны.

* Внутри Гостиного Двора помещалась редакция Издательства Писателей в Ленинграде.

** Зарзар — видимо, речь идет о художнице И. В. Варзар; сборник "Портрет", вышедший в 1931 году тиражом в 2000 экземпляров, оформлял М. Кирнарский.

*** Цукерманша — Е. И. Цукерман, библиотекарь, в начале 20-х гг. работала вместе с Добычиным в Губпрофсоюзе, одна из немногих, с кем он дружески общался в Брянске.

**** 16-я конференция ВКП(б) проходила 23—29 апреля 1929 года.

***** Су ле Жемо у ль Амфор (фр.) — под созвездием Блинецов (или амфоры)? — смысл не совсем ясен).

Ваше письмо со штемпелем четырнадцатого пришло вместо шестнадцатого — восемнадцатого, и так как каждое явление имеет свой смысл, посмотрите, пожалуйста, на какой день получите Вы сие.

Нравятся ли Вам фамилии следующих трех врачей Окргздрава:

а) доктор Мальчик,

б) доктор Водонос,

в) доктор Барышник.

Я узнал недавно, что от работников прилавка на чистке требуется знание мясной и зерновой проблем, без коего они не смогут дать отпора потребительским настроениям покупателей.

Относительно "Портрета", между прочим, я решился написать Зое Никитиной — туда, в приют этих пышных богачей,

— пур ки, —

как выразился стихотворец, — лё монд визибль эгзист*.

Надеюсь, что картинки к Вашей книжке делала не Зарзар.

Когда Алянский будет видеть, что уже можно выслать остальные деньги, — пусть вышлет. На них будут закуплены Картошка и Дрова.

Ваш Л. Добычин.

30 ноября.

Уважаемая Зоя Александровна. Благодарю Вас за ответ. Вы очень добры.

Л. Добычин.

25 декабря.

Уважаемая Зоя Александровна. Я получил Вашу открытку, а вчера и "авторские экземпляры". Благодарю Вас. Экземпляры замечательно милы. Обложка осуществляет все мои желания.

Если позволите, я обращусь к Вам с просьбой (уже последней) написать еще, будут ли мне высланы какие-либо деньги. Я не беспокоил бы Вас этим, но, к сожалению, мне это очень интересно.

Кланяюсь Вам.

Л. Добычин.

И еще один маленький штрих к характеристике этого гордого и очень одинокого человека. В книгу "Встречи с Лиз" Добычин вло-

* Пур ки лё монд визибль эгзист (фр.) — для которых этот видимый мир существует.

жил бумажку: "Дорогой Михаил Леонидович. Позвольте попросить Вас принять эту книжку (как всегда, она — с опечатками), — если Вы уже вернулись из Вашей поездки. Ваш Л. Добычин". "Портрет" подарен М. Л. Слонимскому без всякой подписи. А самому близкому человеку — Николаю Чуковскому — он вручил книгу с надписью: "Николаю Корнеевичу, с субординацией. Д. 14/ХІІ 1935 г."

К несчастью, жена Николая Корнеевича, Марина Николаевна, книгу эту потеряла. Леонид Иванович подарил другой экземпляр: "Марине Николаевне, и чтоб не терять. Д. 19 янв. 1936".

...Через два месяца Добычина не стало. А книга и сегодня хранится у Марины Николаевны.

Роман Тименчик

О ГОРОДЕ ЭН, ЕГО ИЗОБРАЗИТЕЛЕ И О НЕСБЫВШЕМСЯ ПРОРОЧЕСТВЕ

Романом Леонида Добычина "Город Эн" в высокую прозу вошел Двинск, нынешний Даугавпилс. Культурная история русского Двинска начала века еще не написана. Между тем, в этом городе, существовавшем на перекрестке нескольких национальных традиций, была своя культурная жизнь. Иногда достигали города обрывки петербургских литературных событий. Перед первой мировой войной сюда приезжали с лекциями Федор Сологуб, Георгий Чулков, Корней Чуковский. Последнего, между прочим, вызвал к себе местный полицмейстер и потребовал, чтобы в лекции о *футуризме* не говорилось о деле Бейлиса. "Иначе...", — и он погрозил пальцем. В те же предвоенные годы в Двинской крепости содержался под стражей известный народоволец, шлиссельбуржец Н. А. Морозов. Литературовед Эмма Герштейн, уроженка Двинска, еще помнит прием в честь него в доме ее отца, врача, когда в 1913 году Морозов был выпущен. Какие-то детали из бытия интеллигентского Двинска мы знаем по биографии вахтанговской актрисы Цецилии Мансуровой. Но восстановление картины общественно-культурной жизни этого не последнего из российских провинциальных городов еще впереди.

Предстоит краеведам расшифровать и реальный фон добычинского романа, его неожиданно для себя застекленных в русской литературе прототипов (может быть, например, преподаватель немецкого языка — это Карл Иванович Нейгебауер, застрывший в городе дольше других, до самых 1930-х годов?). А нашему литературному сознанию еще предстоит оценить место Добычина среди его более прославленных современников. А они, современники, понимали, что место это Добычин завоевывает: и Мандельштам, который резко неприязненно отнесся к "Городу Эн" (как явствует из напечатанной

в журнале "Подъем" книги Эммы Герштейн о Манделъштаме, он считал, что роман подражает "Шуму времени" и "Египетской марке"), и отчужденно приглядывавшийся Зоценко (он писал в 1934 году М. Л. Слонимскому о поэте С. Е. Нельдихене: "По-моему, тут есть любопытные вещи — что-то кажется похоже на Добычина, который тебе столь нравится"), и почти земляк Тынянов, который в пародии (напечатанной В. А. Кавериним) пытался ухватить добычинскую манеру. Наконец роман Добычина был замечен в русской эмиграции — Владиславом Ходасевичем и Георгием Адамовичем. Рецензией последнего, напечатанной, кажется, тогда, когда автора уже не было в живых — 23 апреля 1936 года в парижской газете "Последние новости", мы и закончим это краткое послесловие к замечательному роману замечательного писателя:

«Имя, знакомое лишь понаслышке: Леонид Добычин. Ничего не говорящее название: "Город Эн". Принимаешься перелистывать, не зная, стоит ли читать, и с первой же страницы сомнения исчезают: "что-то" в этой повести есть. Своеобразие слишком очевидно, слишком органично, повесть не может быть пустой.

"Город Эн" — книга глубоко издевательская, порой напоминающая Щедрина резкостью и отчетливостью сатиры. По форме — это дневник ребенка школьного возраста, точно и тщательно рассказывающего обо всем, что происходит вокруг него. А живет этот ребенок в провинциальной глуши, и окружает его такая бестолковщина, что рядом щедринский мир должен показаться идеалом осмысленности, справедливости и порядка.

Добычин ничего не говорит о себе. Мальчик, автор дневника, тоже воздерживается от каких-либо примечаний к фактам. Объективность полная. Мальчик так же настроен, как его "маман", как чванная мадам Карманова или "мадмазель" Горшкова, как его приятели. Он с совершенной серьезностью запечатлевает в дневнике все, что видит и слышит.

"Пошел дождик. Будет мокро, сказал я маман".

Все в этом роде. Невозмутимость тона неизменна, постоянна. А бессмыслица, отраженная в дневнике, так чудовищна, так грандиозна, что вся повесть приобретает фантастический оттенок: забываешь бытовые детали, читаешь, как сказку.

Какая странная вещь! Не удивительно, что на последней московской писательской дискуссии о ней было столько толков: дело вовсе не в "формализме" Добычина, а совсем в другом. Никакими резолюциями, никакими теоретическими пожеланиями, очевидно, не удастся все-таки "урегулировать" творчество. "Наши писатели твердо стали на путь социалистического реализма", — читаем мы в советских газетах. Допустим. Но что такое "Город Эн"; можно ли сочетать его с социалистическим реализмом, с понятием литературы как "части общепролетарского дела"? Легко сказать: это сатира на

буржуазное русское прошлое. Отговорка — не ответ. У Добычина мефистофельский душок обращен вовсе не на одно только прошлое, и если бы подвернулась ему под руки действительность советская, он, конечно, и ее изобразил бы так, что камня на камне не осталось бы. Ни у кого сейчас нет такой остроты и желчности в смехе (за исключением, пожалуй, Мариенгофа, давно уже умолкшего), и признаться, это-то и уменьшает нашу надежду прочесть в скором времени книгу Добычина на современные русские темы. Зощенковский прием его не спасает, и какому бы простаку ни поручил он вести запись о делах и людях "сталинской эпохи", она, эта запись, оказалась бы, вероятно, решительно неприемлемой и явно крамольной. Самый склад ума Добычина таков, что видит он только нелепое и находит вполне верные, вполне свои слова лишь тогда, когда можно презрительно усмехнуться. У автора "Города Эн", как и у Щедрина, смех идет даже дальше непосредственного предмета сатиры и подрывает нечто большее, чем данный общественный строй: яд проникает в общее жизнеощущение, ирония разъедает все.

Какая странная, какая беспощадная и оригинальная вещь. Надо запомнить имя Добычина: это, может быть, будет замечательный писатель"».

Конец цитаты. Кавычки закрыты.

Открыты книги.

Сергей Шиндин

О ПОВЕСТИ Л. ДОБЫЧИНА "ГОРОД ЭН"

Повесть "Город Эн" (ГЭ) представляет исключительный интерес и как естественный итог развития в отечественной литературе определенного типа текстов, и как самостоятельное произведение. Генетически связанная с широкой традицией (от "Детства" Л. Толстого до "Шума времени" О. Мандельштама), вне которой не может происходить рассмотрение особенностей ее поэтики, повесть органично вписывается в структурно-семантические координаты своеобразного "детского текста" русской литературы. Одновременно с этим ГЭ обладает набором специфических признаков, выделяющих повесть в ряду произведений, изображающих реальность с точки зрения ребенка.

Композиционно ГЭ строится как постепенное, последовательное узнавание и обживание окружающего мира ребенком, герой-повествователь как бы оказывается в центре динамически разворачивающегося вокруг него универсума. Задача, стоящая перед ним, заключается в выявлении и уяснении основного набора правил семиотического поведения в мире, в умении приспособить свое сознание к макрокосму, с одной стороны, и "подстроить" внешний мир под свои психофизиологические параметры, с другой. Поэтому фабулу повести образуют не столько сами конкретные события, сколько впечатления от них, вследствие чего ведущееся от первого лица повествование максимально субъективируется. Принципиальной особенностью ГЭ является полный отказ от внеличного ("авторского") взгляда на конструируемый текст и происходящее в нем, что отличает повесть от других составляющих "детского текста", где мироощущение ребенка воспроизводится с отстоящей во времени "взрослой" точки зрения: или объективной (независимый автор-повествователь), или субъективной (повзрослевший автор-"герой"). Отсутствие хронологической дистанции создает в ГЭ эффект предельной достоверности, усиливающейся за счет многообразия "способов" обживания действительности героем.

В повести с необыкновенной глубиной показана работа знакового механизма миропостижения в сознании ребенка. Роль ментальной деятельности героя, по сути своей, оказывается настолько значительна, что ее можно рассматривать как основной структурообразующий компонент текста. Ведущей формой мировосприятия выступает сравнение, взаимоуподобление, когда новые объекты и явления осознаются через уже освоенные (*Училище было коричне-вое, и фасад его, разделенный желобками на дольки, напоминал шоколад* — 49), в результате чего объекты и источники сравнений (лежащие как в сфере домашней повседневности, так и в пространстве внешнего мира) образуют "срединный мир", промежуточное звено между макрокосмом и внутренним миром героя, состоящее из узнаваемых элементов "большого" универсума, не входящих в универсум "малый".

"Парадигмой мироощущения" является в повести поэма "Мертвые души", занимающая центральное место среди духовных ценностей героя (возможно, это одна из первых прочитанных героем книг; ср.: *Я взял книгу и читал, как Чичиков приехал в город Эн* — 20). Неотделимое в его сознании от реальности (*Мы могли бы купить себе бричку и покатить в город Эн. <...> Я подружился бы там с Фемистоклюсом и Алкидом Маниловыми* — 23), это произведение становится эталоном, на который ориентировано восприятие героя (ср.: *Слышал ли ты, Серж, будто Чичиков и все жители города Эн и Манилов — мерзавцы. Нас этому учат в училище. Я поспеял над этим* — 72-73). Причем если сначала речь может идти только о внешнем сходстве (*нас обогнала внушительная дама <...>. Ее смуглое лицо было похоже на картину "Чичиков"* — 17); ср.: *мы, как "Гоголь в Васильевке", посидели на ступенях крыльца* — (62), то со временем художественная модель накладывается на самоощущение героя (*Я стоял, как Манилов* — 60) и на его отношения с другими людьми (*Я пожал Сержу руку: — Мы с тобой — как Манилов и Чичиков* - 26). В этой связи интересны попытки героя "материализовать" город Эн, или представив его (*я получил картонаж, изображающий Адмиралтейство. Он нравился мне <...>, я смотрел на него, и прекрасные здания города Эн представлялись мне* — 42), или разыскав (ср. "ретроспективное" восприятие Риги: *Город был очень красив и как будто знаком мне. Возможно, он похож был на тот город Эн, куда мне так хотелось поехать, когда я был маленький* — 109).

Образ книги чрезвычайно важен для внутреннего мира героя ГЭ: это не только источник дополнительной информации о макром мире (я вытащил "Арабские сказки для взрослых" и, пока мы гостили, читал их <...> *Я убедился теперь, что мальчишки не ввали* — 62), подчас вступающей в противоречие с неоспоримыми истинами (*В шкафу я нашел одну книгу, называвшуюся "Жизнь Иисуса". Она*

удивила меня. Я не думал, что можно сомневаться в божественности Иисуса Христа — 77), но и нечто лично близко, личное (Он принес мне в училище "Степь", и я тут же раскрыл ее. Я удивлен был. Когда я читал ее, то мне казалось, что это я сам написал — 112), оказывающее сильнейшее эмоциональное воздействие (я читал Достоевского. Он потрясал меня, и за обедом маман говорила, что я — как ошпаренный — 68). Литературное произведение в сознании героя-реципиента распадается на две составляющие: собственно смысловое пространство текста, существующее на правах "второй" реальности, и овеществленный образ книги — предмета материального мира (ср. специфическую номинацию книг "по обложкам", при которой имя автора книги выступает как ее название: Ты читал книгу "Чехов" — 54); Как демон из книги "М. Лермонтов", я был — один — 83); маман мне велела читать "Сочинения Тургенева" - 65). Книги, являющиеся принадлежностью мира взрослых, могут быть недоступны герою ("Так... говорил, — прочла маман, — Заратустра" — 35), в таком случае они выступают в роли знаков-символов "большого" универсума (ср., например, имя Ницше); для героя эти книги не имеют своего смыслового пространства и воспринимаются как объекты предметно-вещественного мира. В противоположность этому освоенные книги и их герои "воплотимы" в реальности (Вдруг, — ждал я иногда в темноте, когда вечером, кончив уроки, бродил, — мне сейчас кто-нибудь встретится: Мышкин или Алексей Карамазов, и мы познакомимся — 83), а реальность — в них (ср. выше).

Не менее важен языковой аспект мироосознания. Язык ощущается героем ГЭ как динамическая система, поэтому он чутко реагирует на расширение своего запаса лексических средств (Мы стали употреблять слова "митинг", "черносотенец", "апельсин", "шпик" — 65) и на инородный словесный материал (Кондратьева прочитала нам несколько писем от мужа. Мне очень понравились в них слова "гаолян" и "фанзá" — 60). Речь прямо выступает как социокультурная характеристика (У них всегда грязные ногти, — сказал я, — и они не чистят зубов. Они говорят "полдесятого", "квартал", "галоши" и "одену пальто" — 52), в чем проявляется бессознательное восприятие героем речевой индивидуальности человека.

Устойчиво фиксируются в тексте ГЭ образы визуального порядка. Среди различного рода изображений, с которыми герой сталкивается в повседневной жизни (почтовые карточки, иллюстрации, фотографии и др.), выделяются вывески и витрины магазинов (см.: Монументы, — заметил я вывеску с золотом, — всех исповеданий" — 50). В сознании героя они соединяются с образами владельцев. (Играла ... Щукина, содержательница "Музыкального образования для всех" — 73), часто связываясь в такое зрительно-

словесное целое, в котором нетрудно выделить исходный текст вывески или торговой рекламы (*Мы <...> осмотрели религиозные предметы на окне Петра к-ца Митрофанова — 20; Мы зашли к Л. Кусман и купили у нее тетрадей — 38; Видна была труба торговой бани Сенченкова — 30*). Как и при назывании книг, здесь знаковый механизм мышления героя объединяет сам объект и его вербальное обозначение (при этом имя автора и название начинают ощущаться как "вывеска" книги). Именно визуальные образы лежат в основе сравнений, не требующих от героя выхода за пределы уже освоенного мира (*Утро было солнечное, с маленькими облачками, как на той открытке с зайчиком — 33*).

Таким образом, можно выделить два аспекта восприятия универсума в ГЭ — вербальный и визуальный. Оба они предельно динамичны, так как функционируют в качестве операциональных осей координат, по которым в сознании героя формируется его индивидуальная модель мира. Особую роль играют религия и культура: почерпнутые из них образы становятся источником или объектом уподобления (ср.: *Вечером прибыли гости <...> Бородатые, как в "Священной истории", они сели за карты — 25, — и: Иоанн у креста, милovidный, напомнил мне Васю — 40*), в результате чего сами они приобретают "домашний", личностный оттенок. Актуализируя признаки тождественности и различия, герой-реципиент стремится установить внешние и внутренние связи между максимально большим количеством объектов и явлений (ср. случаи трехступенчатого восприятия, основанные на последовательном уподоблении внешних качеств: *В иконостасе я заметил богородицу. <...> Она понравилась мне — 18; В "монументальной И. Ступель" <...> на стене я заметил картинку, похожую на краснощекую богородицу тюремной церкви — 41; Навстречу нам шла от калитки стройненькая девочка <...> Чем-то она напомнила мне богородицу тюремной церкви и монументальной мастерской — 44*). В сопоставительных операциях исключительно высока степень избирательности (ср. повышенную частотность лексики, выражающей эмоциональную оценку), что переносится и в событийный план повествования: он комбинируется из эпизодов, запомнившихся герою, важных с его точки зрения. Поскольку интервалы между значимыми событиями неодинаковы, художественное время в ГЭ абстрактно; временными, хронологическими ориентирами служат религиозные праздники, церковные службы, дни недели, времена года и т. п. Так же фрагментарно в повести пространство; городская топография не складывается в целостный образ, оставаясь набором архитектурных доминант (*Тюремный замок, четырехэтажный, с башнями, был виден впереди — 17; мы впятером прогулялись по дамбе по направлению к крепости. Виден был ее белый собор с двумя башнями — 27*) в неосвоенном пространстве (ср.: *Олов предложил*

мне пойти на базар. Я еще никогда не бывал там, и мы побежали туда — 61).

В тех случаях, когда существующие предметы и происшедшие события не выполняют функцию прецедента, с которым можно было бы сопоставить новый опыт, герой находит свое собственное объяснение случившемуся. (Характерный пример подобного "детского мистицизма" — образ Васи Стрижкина, становящегося "ангелом-хранителем" героя. Здесь же проявляется еще одна закономерность узнавания макрокосма: люди, с которыми знакомится герой и/или имя которых он узнает, уже встречались ему; ср.: *Кто-то щелкнул меня по затылку <...>, это был ученик — 24; мы узнали об ученике шестого класса Васе Стрижине — 30; На скамейке я увидел новогоднего ученика (того, что меня щелкнул). <...> Софи хихикнула. — Вот Вася Стрижкин, — показала она — 32).*

По мере взросления героя-повествователя ГЭ общая модель его мировосприятия частично видоизменяется. Финальный эпизод повести (герой надевает очки и видит мир преобразившимся: *Я стал думать о том, что до этого все, что я видел, я видел неправильно — 124*), по-видимому, не только означает переход во "взрослую" систему координат, но и создает эффект замкнутости, цикличности текста, предполагающий возвращение к его началу и прочтение с новой точки зрения.

Иосиф Трофимов

КРИЗИС ДУХОВНОСТИ

*(Религиозное сознание как объект исследования
в романе Л. Добычина "Город Эн")*

Роман Л. Добычина "Город Эн" появился в печати в 1935-м году, когда крайние формы воинствующего атеизма стали повседневной нормой. Поэтому вряд ли следует ждать от писателя поэзии религиозного чувства в той мере, в какой мы видим его, например, в книгах И. С. Шмелева, Б. К. Зайцева и др.

Однако нарочито беспристрастный голос автора романа "Город Эн", утратившего веру и, судя по всему, об этом не сожалеющего, воспроизводит достаточно объективную (насколько возможно это в художественном произведении, где поставлена такая цель) картину духовного состояния общества западных окраин России в канун великих потрясений XX века.

То обстоятельство, что повествование ведется от лица мальчика, крайне обостренно воспринимающего окружающий мир, позволяет нам увидеть как его самого во всем драматизме динамики формирования личности, так и ту среду, в отношениях с которой он заявляет о себе.

Сначала о среде.

Город Эн Л. Добычина представлен во всем многообразии вероисповеданий. В первую очередь, конечно, господствующее православие: «"Православный", — сказал нам на уроке "закона" отец Николай, — значит "правильно верующий". — По дороге из школы я сообщил это Бурдиху. Я принялся убеждать его, чтобы он перешел в православие, и он начал меня избегать» (52).

Революционные события 1905-го года обеспечили ряд демократических свобод, среди которых отмечается и свобода совести. "В квартале за кирхой начали строить костел. Староверы приделали

колокольню к моленной" (67—68). "Кирха", "костел", "моленная" — лютеране, католики, старообрядцы. Каждое из вероисповеданий активно заявляет о себе: "Колокола звонили. Приодевшиеся немки под руку с мужьями торопились в кирху, и у них под мышкой золоченые обрезы псалтырей поблескивали" (32); "... слышались пронзительное пение, и показались похороны. Человек в рубахе с кружевом нес крест, ксендз выступал, надувши" (20); "Приходя за деньгами, Канатчиков заводил разговор о религии. Он нам показывал, как надо креститься двуперстно" (59).

В числе других вероисповеданий Л. Добычин отмечает в романе униатство ("Факторка Каган прислала нам новую няньку. Она была из униаток, и это всем понравилось" — 23) и иудейство ("— Сегодня, — объявила Карманова как-то раз, когда я глазел с Сержем в окно, — будет "страшная ночь", — и она посоветовала нам пойти на реку и посмотреть, как евреи толпятся там и отрясают грехи. Под охраной Чаплинского мы побежали туда. Мы ужасно смеялись" — 53).

Характер взаимоотношения различных вероисповеданий далек от состояния религиозных войн, однако и вполне мирным назвать его нельзя. Скорее, в городе царит атмосфера бытового противостояния, в достаточной мере сдержанная и терпимая. Мы уже знаем, как рассказчик после урока "закона" убеждал приятеля перейти в православие ("Мы не здоровались с ним с того времени, когда я ругал перед ним лютеранскую веру" — 82). Католичка Цецилия не без хвастовства заявляет: "Наша вера правильная" (21), с чем юный рассказчик согласиться не может. Отношение к иудеям — резко отрицательное. Характерно, что оно провоцируется взрослыми: «Чаплинский рассказывал нам, как каждой весной пропадают христианские мальчики, и научил нас показывать "свиное ухо"» (53). Показателем неприятия иудейства в массовом религиозном сознании провинции является игнорирование в романе их центра духовной консолидации — синагоги. И это при том, что едва ли не на каждой странице можно отметить если не православный храм, то костел или кирху¹.

Терпимость рассказчика формируется под непосредственным влиянием окружения — улица, гимназия, дом. В доме же безусловным нравственным авторитетом была мать: " — Ведь бог один, — сказала она, — только веры разные. — Вот именно, — расчувствовался Пшиборовский. Он сиял" (22).

Религиозное сознание в городе Эн активно поддерживается строгим ритмом церковного календаря. Почти каждый более-менее значительный порог в жизни рассказчика обозначен упоминанием церковного праздника. Начало — престольный праздник богородицы скорбящих в тюремном замке. И дальше, как путь верстовыми столбами, время, жизнь человеческая отмеряются церковью: "рождест-

во" (23), "водосвятие" (26), "пасха" (31). Потом опять: "Прошло рождество" (42), "Даме из Витебска мы написали поздравление с пасхой" (84). И снова очередной круг жизни отмечен рождеством: "Как всегда, на рождественских праздниках состоялся студенческий бал" (94), "Рождество подошло. Съезжались студенты" (117).

По мере взросления рассказчика все больше и больше формализуется восприятие церковного праздника. Если в раннем детстве отчасти еще живо ощущение чуда, поэзии рождества, пасхи и т. п. ("В субботу перед пасхой, когда куличи были уже в духовке и пеклись, маман закрылась со мной в спальне и, усевшись на кровать, читала мне Евангелие" — 33), то в дальнейшем оно постепенно исчезает и заменяется формальным знаком движения времени: "Перед пасхой был достроен костел" (85) и пр.

С православными праздниками связана и церковная обрядность, в восприятии которой со стороны рассказчика также отмечаются серьезные изменения. "На первой неделе поста наша школа говела. Маман разъясняла мне, как грешно утаить что-нибудь во время исповеди" (55). Однако, уже эти разъяснения не пошли впрок: "Я решил, что не признаюсь отцу Николаю ни в чем, потому что он может наябедничать или сам сделать пакость" (61). Заканчивается же роман откровенно кощунственно: «Отец Николай, накрыв голову мою черным фартуком, полюбопытствовал в этом году, "прелюбы сотворял" ли я. Я попросил, чтобы он разъяснил мне, как делают это, и он, не настаивая, отпустил меня. Я побегал, поздравляя себя, что последнее в моей жизни говенье прошло» (120).

В отношении к церковной обрядности ближайшего окружения рассказчика отмечается прежде всего отсутствие глубокой веры, трепетной одухотворенности. Мир взрослых предельно формализован и прагматичен. Следуя за Л. Толстым в "срывании всех и всяческих масок"², Л. Добычин глазами мальчика-рассказчика раскрывает предельную бездуховность причастных таинству: "Отец Федор вышел, чистя нос платком" (18); "... ксендз выступал, надувшись" (20); "Отец Федор прикатил и, затаив молитву, окропил еду" (33).

Мотив еды в контексте церковного обряда решительно снимает впечатление таинства. Молебен по случаю новоселья теряет всю значительность из-за присутствия желтого столика, накрытого салфеткой. "На нем была поставлена икона и вода в салатнице" (29). В этом ряду и "золоченый окорок", который подобно иконе "осеняет" (45) хозяев и посетителей колбасной, и картинка "ангел", купленная вместе со "Священной историей" в книжном магазине Л. Кусман, доставившая, безусловно, радость ребенку. И картинка вроде бы нашла свое место, будучи прикрепленной в столовой. — слова маман: " — Пусть следит, чтобы ты ел как следует" (19), — уже исподволь разрушают целостность и чистоту религиозного чувства. Здесь уже начало того циничного отношения к "истинам", про-

поведуемым с амвона: "Стоя в церкви, мы взглядывали друг на друга и, прячась за спины соседей от взоров Ивана Моисеича, не разжимая зубов, хохотали неслышно" (112).

"Душеспасительное чтение" перед страстной неделей, однообразие утешительных проповедей отца Федора "о скорбях", которые он пронесит и в тюрьме (« — Не надо избегать их, — говорил он. — Бог нас посещает в них. Один святой не имел скорбей и горько плакал: "Бог забыл меня", — печалился он» — 18), и на отпевании отца мальчика в обращении к матери ("Бог послал тебе скорбь, — говорил он, — и в ней посетил тебя. Был святой, не имевший скорбей, и он плакал об этом" — 40), производят уже впечатление испорченного граммофона. Отсутствие мысли и живого чувства неизбежно порождает опасение молодости, что "... нас надувают и правду нам удастся узнать лишь случайно" (106).

Но не менее противоречивое чувство порождает и критическая настроенность рассказчика, если она коренится на поверхностной болтовне ("Настроюсь критически, мы поболтали о боге" — 106).

Религиозное сознание личности (формирование, проявление, вытеснение) занимает центральное место во второй половине романа. Навязанный средой стереотип мышления и поведения вызывает протест. Религиозная литература, искусство обретают дополнительные, зачастую не свойственные им значения. На характер восприятия мальчика активно воздействуют как голоса со стороны («Благодарная, улыбаясь приятно, она — Карманова — поднесла маман "Библию". — Тут есть такое! — сказала она» — 103), так и личный читательский опыт («В шкафу я нашел одну книгу, называвшуюся "Жизнь Иисуса". Она удивила меня. Я не думал, что можно сомневаться в божественности Иисуса Христа. Я прочел ее прячась и никому не сказал, что читал ее. — В чем же тогда, — говорил я себе, — можно быть совершенно уверенным?» — 77). При этом следует учесть, что воспроизведение в романной форме утраченного временем сознания ребенка предполагает и более поздние наслоения. Эти поздние наслоения находят выражение в подчеркнуто сниженном, омирщвленном восприятии религиозной живописи. Достаточно одного примера: «Низенькая, эта часовня украшена была золоченой "главой" в форме миски для супа. <...> Мы увидели Ирода, перед которым, уперев в бока руки, плясала его толстощекая падчерица. Я подумал, что так, может быть, перед отчимом танцевала когда-то Софи. Голова Иоанна Крестителя лежала на скатерти среди булок и чашек, а тело валялось в углу. Его шея в разрезе была темно-красная с беленькой точкой в середине. Кровь била дугой» (88).

Такая усиленная атака на религиозное сознание, однако, практически не задевает саму идею Христа. Если под влиянием Ренана и усиливается религиозный нигилизм рассказчика, то, следует за-

метить, до определенного момента. Нейтрализация сакрального, секуляризация выводит проблемы духовного искания на другой уровень, где царят опыт и научное знание: "... жалко, — сказал один гость, — что наука изобрела это (граммофон. — И. Т.) поздно: а то мы могли бы сейчас слышать голос Иисуса Христа, произносящего проповеди. — Я был тронут" (50). Но беда в том, что обывательский, мещанский взгляд на мир грубо опошляет любой проблеск оригинальной, самостоятельной мысли. Рассказчик, ищущий добра и правды, наталкивается на "болтовню", "моду" ("Стало модным иметь в руке вербочку" — 98), и это лишний раз провоцирует на кощунство. И вот уже на открытке взгляд находит голого с наброшенной на себя простыней Христа, стоящую перед ним на коленях "интересную женщину" и непонятную, трижды повторенную в романе, надпись: "Ноги ме тангере", смысл которой раскрывается лишь в самом конце — "Не тронь меня" (121).

Кризис религиозного сознания обостряется в свете революционных процессов начала века. Русско-японская война — и: «Еще дольше стали тянуться церковные службы. Кончались обедни — и начинались молебны "о даровании победы"» (54). Жертвы 1905 года — и похороны, напоминающие спектакль: "С важным видом впереди выступали ксендзы. — Вот мерзавцы, — сказала Карманова и разъяснила нам, что, по религии, им полагается быть за правительство, но они ненавидят Россию и готовы на все, чтобы только напакостить нам" (65).

Два мотива определяют общественную и интимную атмосферу романа: церковный звон и похороны, которые часто сопутствуют друг другу: "Послышалось пронзительное пение, и показались похороны" (20); "В соборе звонили" (24); "Колокола затрезвонили" (24); "Колокола звонили" (32); "В окна прилетал трезвон" (33); "На отпевании была теснота" (40); "Я увидел похороны" (48); "Позвонили негромко на колокольне на площади" (59-60); "мы отправились на панихиду" (61); "мы смотрели, когда хоронили их" (64) и т. д. Как апофеоз духовной несостоятельности, ущербности звучит фраза: "Звонили в церквях. Громяхая, катили навстречу мне ассенизаторы" (90), — что сродни прозвучавшему вначале: "... воняло богомольцами" (21).

Что же противостоит этому трупному запаху разлагающейся духовности? Детская мечта об идиллии города Эн гоголевских "Мертвых душ"? "Там нас полюбили бы. Я подружился бы там с Фемистоклюсом и Алкидом Маниловыми" (23). Картинка "ангел", печальный свидетель недетского одиночества? "Сидя за едой, я всегда видел его. — Миленький, — с любовью думал я" (19). Как все это призрачно и зыбко!

Лишь в самом конце, на последней странице приоткрывается окно надежды: "... небо с облачками и со звездами" (30) на потолке

в соборе, которое так нравилось рассматривать мальчику, наконец заменяется настоящим. И виною тому "стекла", надетые на нос (123). "Вечером <...> я увидел, что звезд очень много и что у них есть лучи" (124). Но на фоне катастрофического духовного обнищания, чему был свидетелем, пусть даже не сознавая этого, рассказчик, подобное открытие выглядит откровенно беспомощно. И как тут не признать долю истины в словах Н. Берковского, сказанных на писательском собрании в Ленинграде, где обсуждалось творчество Л. Добычина: "... профиль добычинской прозы — это, конечно, профиль смерти"³.

В духе вульгарного социологизирования 30-х годов можно было бы спросить: «А нужно ли воскрешать этот "профиль смерти" сегодня?» Нужно. Нужно хотя бы для того, чтобы увидеть со всей беспощадностью родословную нравственных катастроф XX столетия, свидетелями которых мы все являемся.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Для справки: в городе Двинске, послужившем Л. Добычину прототипом образа города Эн, в начале века едва ли не половину жителей составляли евреи.

² В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1967. С. 216.

³ Цит. по: Ерофеев В. Настоящий писатель // Добычин Л. Город Эн. Роман. Рассказы. М., 1989. С. 14.

Александр Белоусов

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТОПОНИМИЯ РОССИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ: К ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА "ГОРОД ЭН"

Важность топонимической проблематики для романа Леонида Добычина видна уже по его заглавию. "Городом Эн" в романе именуется город из "Мертвых душ": Эн — название латинской буквы N, употреблявшейся Гоголем для обозначения изображенного им "фантастического русского города"¹. Этот город сопоставляется с городом, где живет герой Добычина и который всюду фигурирует только как "город", вообще оставаясь безымянным. Отсутствие одного топонима на фоне условного обозначения другого выглядит весьма многозначительно и, конечно, требует объяснения. Оно будет более убедительным, если эту ситуацию рассмотреть в контексте художественной топонимии российской провинции.

Обращаясь к изображению провинциальных городов в отечественной беллетристике, постепенно приходишь к выводу о том, что художественная топонимия существенно отличается от географической номенклатуры. Они могут и совпадать: таких случаев не так уж мало и некоторые из них хорошо известны (достаточно вспомнить, например, "Капитанскую дочку" или "Героя нашего времени"). Однако гораздо шире в художественной топонимии распространены вымышленные названия (к которым принадлежат и такие знаменитые, как Старгород из "Соборян" Лескова или же горьковский "городок Окуров"). Вымышленные названия представляют большой интерес не только в чисто топонимическом, но — и в литературоведческом и даже в культурологическом планах. Об этом свидетельствует сама символика российской провинции в приведенных выше примерах вымышленных названий городов. Между тем и вымышленные названия еще не исчерпывают собой всего топонимического ландшафта в литературных произведениях.

Весьма распространены здесь сокращенные названия. Имеются в виду не вымышленные названия, получившиеся в результате уменьшения географических названий (вроде "Бельска"/Старобельска в "Медведях" Гаршина или "Аинска"/Каинска в "Медвежонке" Сергеева-Ценского), а графически выраженное сокращение художественных топонимов. Превращение их в своего рода криптонимы происходит путем уменьшения числа букв в названии и замены отброшенных букв различными знаками. Обычно оставляется первая буква названия, редко — первая и последняя буквы ("Ч. ...в" — у Помяловского в "Михайлове"), еще реже — последние буквы названия ("*** ов" — у Дружинина в "Полиньке Сакс"). Отброшенные буквы обозначаются точками либо же звездочками, число которых варьируется (чаще всего — их одна или три, причем со временем количество этих знаков уменьшается). Самые разнообразные формы топонимических криптонимов представлены в романе Егора Классена "Провинциальная жизнь. Ольский" (М., 1843): "Д..."; "...вск"; "*...вск" и т. п. Два последних примера, казалось бы, свидетельствуют о равноценности точки и звездочки в подобных случаях, но это опровергается тургеневской "Новью", где один и тот же город обозначается и "С*", и "С...".

Многообразие топонимических криптонимов, несогласованность в употреблении их форм, а самое главное — различные причины появления сокращенных названий не должны заслонять их общий смысл. Он заключается в том, что с их помощью подерживается иллюзия географической реальности в литературном произведении, которая, однако, в той или иной степени утрачивает свою определенность и конкретность. Легко догадаться, что за город изображается в "Дворянском гнезде" под сокращением "губернский город О..." (Орел), тогда как идентификация, скажем, "губернского города С." из чеховского рассказа "Ионыч" вообще едва ли возможна.

От сокращения названий следует отличать чисто условные обозначения городов. Для этого используются латинские буквы X, Y, Z (последняя чаще всего, потому что другие могут быть сокращением реальных названий: как, например, Харьков в "губернском городе X." из "Воспитанницы" Соллогуба). Однако наиболее употребительной в данном случае является латинская буква N, которая представляет собой сокращение слова *popel* (имя). От названия буквы и происходит вымышленный топоним, который нередко фигурирует в художественной литературе: написание этого топонима прежде отражало особый характер его образования — "N — ск" (например, у Короленко — в "Не страшном") или "Эн-ск" (у Писемского — в "Тысяче лет"), но со временем он стал писаться слитно "Энск", что придает ему вид обычного топонима. Скрыть, замаскировать название города можно и с помощью другого общепринятого сокращения — NN (от латинского выражения *popel nescio* — имени не

знаю), которым первоначально обозначается город в "Мертвых душах", далее именуемый уже просто N. В романе Некрасова и Панаевой "Мертвое озеро" встречается даже криптоним NNN. Очень вероятно, что он имеет "иронически-утрированный характер"², хотя возможно иное объяснение его появления. Дело в том, что, кроме букв, название города маскировалось звездочками: одной, двумя, а чаще всего — тремя. Эквивалентом последних и может быть тройное N в "Мертвом озере". Вместе с тем одними N или одними звездочками маскировка названий городов в литературных произведениях не ограничивается. Буквенный криптоним нередко дополняется звездочкой ("N*" — обычное обозначение места действия в повестях и романах Надежды Хвощинской) или звездочками ("N***" — упоминается, к примеру, у Эртеля в "Записках Степняка"). Это подчеркивает конспиративный характер криптонима и как бы удостоверяет безусловную реальность скрытого под ним города.

В то же время эта реальность зачастую оказывается мнимой. Обозначения, подобные "N", "NN", "****" и т. д., уже никак не связаны с конкретными названиями городов, что, конечно, способствует появлению среди них объектов, вымышленных писателями. Им является и город "NN" из гоголевских "Мертвых душ", который представляет собой художественный образ типичного русского провинциального города. Важно подчеркнуть — провинциального. Если названия столиц еще сокращались в старину (ср.: "П*" и "М*" в "Чувствительном и холодном" Карамзина; "П****" и "М****" — в "Истинном приключении благородной россиянки"), то обозначение условными знаками применялось, кажется, только по отношению к провинциальным городам. Во всяком случае неопределенность литературного топонима (будь то условное обозначение вымышленного либо реального города) характерна именно для изображения русской провинции.

Дело доходит до того, что описанные в художественной литературе провинциальные города далеко не всегда даже имеют названия. Из множества литературных произведений, где местом действия оказывается безымянный "город", ограничимся примерами, которые так или иначе связаны с тематикой "Города Эн". Это, во-первых, изображающие быт провинциального города роман Сологуба "Мелкий бес" и повесть Замятина "Уездное", а, во-вторых, жизнеописание юного героя, раскрывающее процесс становления его личности, вроде первых частей тетралогии Гарина-Михайловского ("Детство Темы", "Гимназисты") и бунинской "Жизни Арсеньева".

Один из литераторов 40-х годов XIX в. начал свою повесть рассуждением о том, что "сказать просто: "в одном провинциальном городе" будет действительно *личность* для всех провинциальных городов вообще"³. Он прав, но подобная же неопределенность места

действия сохраняется и тогда, когда его обозначают просто как "город". Общая характеристика населенного пункта, которая содержится в этом слове, обычно конкретизируется сопутствующими ему определениями: чаще всего указывающими административный статус ("губернский", "уездный", "заштатный"), реже — величину ("маленький", "небольшой" или же, напротив, "большой", "значительный"), местоположение относительно культурных центров ("отдаленный", "глухой", "захолустный") и другие его признаки. Однако сколь бы ни был велик набор этих признаков, он никогда не достигает той предельной степени конкретизации объекта, как это происходит с помощью собственного имени. Единичный объект, который выделяется формулой "один из...", еще не обладает никакой индивидуальностью. Это обыгрывается в повести Вельтмана "Неистовый Роланд", начинающейся следующим образом: "В одном из пятидесяти пяти Губернских и пятисот пятидесяти пяти Уездных городов Российской империи..."⁴. Лишь становясь названием, "город" обозначает единственный в своем роде, индивидуальный объект (ср. "Город" в "Белой гвардии" Булгакова).

Отсутствие названий у провинциальных городов могло быть вызвано различными причинами. Определим главные, которые объясняют, почему вообще возможно явление, столь противоречащее реальной жизненной практике. В историческом плане это связано с традициями сказочного повествования, "нарочитая и поэтическая фикция"⁵ которого обуславливает и неопределенность места действия ("в некотором царстве, в некотором государстве"). Использование художественной прозой элементов сказочной условности поддерживалось и усугублялось мифологией нашей культуры. Много написано о мифологии Петербурга, но тот же Петербург (вместе с Москвой) образует один из полюсов очень важного для русской культуры противопоставления — противопоставления столицы/центра и провинции/периферии. Оно еще не изучено даже в самом общем плане, хотя принадлежит к основам русского культурного сознания.

Мифологизация провинции отражается и в художественной топонимии. Об этом свидетельствуют и вымышленные названия городов, которые часто символизируют характерные черты ее мифологического образа. Между тем знаменательным является уже сам факт подмены географической номенклатуры вымышленными названиями. Отход от реальной действительности происходит и при использовании разного рода криптонимов, которые в той или иной степени лишают определенности и конкретности обозначенный таким образом провинциальный город. Безымянный, он представляет множество однородных объектов, как это имеет место в эпосе Пантелеймона Романова, где "губернский город" и его окрестности изображают собой всю провинциальную "Русь". Именно так, однооб-

разным и неразличимым по своему составу пространством обычно и выступает мифологизированная провинция в рамках ее противопоставления столице (столицам).

Это не только способствует превращению топонимов в нарицательные имена (ср.: "Предлагаемый читателю рассказ взят, как говорится, прямо из жизни нашего городка. Где этот городок, в какой полосе России и под каким названием значится на карте государства Российского — читателю знать не надо. Пусть будет это город Глупов — нарицательное имя, чрезвычайно удачно придуманное Щедриным для наших провинциальных городов. Все они и общества, живущие в них, одного поля ягоды: что случилось сегодня в одном из них, завтра или послезавтра, можно ручаться головой, случится в другом, если не случилось уже прежде"⁶). Любые названия делаются попросту ненужными, так как свидетельствуют о разнообразии объектов и индивидуальности каждого из них, что противоречит представлению о провинции, напоминая платоновскую концепцию хаоса (в интерпретации А. Ф. Лосева: "то, что нельзя даже назвать каким-нибудь именем, ибо всякое имя предмета всегда приписывает ему то или иное свойство"⁷). Ярким примером провинциального города, лишенного каких бы то ни было свойств, является изображение "маленького северного русского городишка" в "Черной молнии" Куприна, «о котором учебники географии говорят кратко: "уездный город такой-то", не приводя о нем никаких дальнейших сведений»⁸.

Этим и обусловлено отсутствие имени у города в романе Добычина. Место действия — обыкновенный провинциальный город. Любопытно, что при всей любви добычинского героя к определенности и конкретности, вследствие чего его монолог насыщен названиями и собственными именами (в т. ч. и географическими: «С Александрю Львовною мы побывали в местечке, в которое она думала переезжать. Называлось оно "Свента-Гура"» — 94), безымянным остается не только место действия, но и сам герой. Он не удостоивается имени даже тогда, когда того, казалось бы, требует этикет: " — Это сын одной телеграфистки, — рекомендовал он меня" (43). Впрочем, этой рекомендации вполне достаточно для человека, который далеко не всегда ощущает себя отдельной личностью, а потому и говорит не только от себя, но часто — от группы лиц, включающей, кроме него, мать, или приятеля, или целую компанию соучеников ("мы...", "нас...", "нам..."). Лишенный яркой индивидуальности, "город" описывается рассказчиком, который никак не выделяется среди окружающих его людей и ничем по существу от них не отличается.

Одно только своеобразно в нем: это — детская мечта о "Городе Эн". Вычитанные из "Мертвых душ" сведения о "городе N" производят на маленького героя Добычина сильное впечатление. Этот го-

род воспринимается им как другой, лучший мир, как полная противоположность тому, где он живет: "Там нас полюбили бы. Я подружился бы там с Фемистоклюсом и Алкидом Маниловыми" (15); "я смотрел на него (картонаж, изображающий Адмиралтейство. — А. Б.), и прекрасные здания города Эн представлялись мне" (39). Он верит в реальность гоголевского образа и хочет уехать в "город Эн", надеясь приобрести друзей в этом прекрасном, по его мнению, городе. Впоследствии желание уехать в "город Эн" становится для него всего лишь приятным воспоминанием детства: "Я думал о городе Эн, о Манилове с Чичиковым, вспоминал свое детство" (111); "город (Рига — А. Б.) был очень красив и как будто знаком мне. Возможно, он похож был на тот город Эн, куда мне так хотелось поехать, когда я был маленький" (123). В конце концов, вместо города, который вознаградил бы героя основными ценностями человеческого общежития и культуры, ищется какое-нибудь "местечко", "куда принимали бы не по экзаменам и не гонясь за отметками по математике" (140). Открывший собой топонимический ряд романа, "Город Эн" постепенно уходит с его страниц, уступая место обычной географической номенклатуре: Рига, Полоцк, Грива Земгальская, Киев, Одесса. Этот последний топоним особенно важен. Им оканчивается роман Добычина.

Однако "город Эн" — не только художественный топоним, обозначающий другой мир в тексте романа. Это — его заглавие, которое соотносится со всем содержанием романа. Оно означает тему литературного произведения. Мечта о "городе Эн" характеризует героя, но главное — его рассказ о реальной жизни в провинциальном "городе". Именно этот безымянный "город" и представляет собой основной предмет изображения Добычина. Вынесенный на обложку книги художественный топоним переосмысливается: то, что для маленького рассказчика было названием лучшего мира, с точки зрения автора, корректирующего своего близорукого героя, относится к окружающей его реальности. "Городом Эн" оказывается "город", в котором живет герой Добычина. Он наконец-таки получает имя. Это — условное обозначение типичного российского провинциального города из гоголевских "Мертвых душ". Определяется контекст, в котором следует рассматривать "провинциальную хронику"⁹ Леонида Добычина.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Шевырев С. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя. Статья вторая // Русская эстетика и критика 40-50-х годов XIX века. М., 1982. С. 58.

² См.: Некрасов Н. Полн. собр. соч. и писем: В 15-ти т. Л., 1985. Т. 10, кн. 2. С. 280.

- ³ Кульчицкий А. Необыкновенный поединок // Живые картины: Повести и рассказы писателей "натуральной школы". М., 1988. С. 56.
- ⁴ Вельтман А. Повести. М., 1837. С. 169.
- ⁵ См.: Пропп В. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 87.
- ⁶ Круглов А. Роковое слово // Круглов А. В. Губернские сказки. М., 1890. С. 259.
- ⁷ Лосев А. Хаос // Мифы народов мира: В 2-х т. М., 1982. Т. 2. С. 579—580.
- ⁸ Куприн А. Сочинения: в 3-х т. М., 1954. Т. 3. С. 182.
- ⁹ Определение Н. Л. Степанова. См. его рецензию на "Город Эн" (Лит. современник. 1936. № 2. С. 215).

Александр Белоусов

ДОСТОЕВСКИЙ И ЕГО ГЕРОИ В "ГОРОДЕ ЭН"

Имя Достоевского появляется в романе Леонида Добычина в тот момент, когда герой расстается с другом детства. Отъезд Сержа в Москву становится не только концом их дружбы — кончается и само его детство: «... я рад был, что мне, словно взрослому, уже "вспоминается детство"» (71) А вместе с тем происходит и изменение "парадигмы мироощущения" добычинского героя. Вместо "Мертвых душ", занимавших "центральное место среди духовных ценностей героя-ребенка"¹, он обращается к другой "парадигме". Юность рассказчика проходит под знаком Достоевского — писателя, который, по его словам, "потрясал меня, и за обедом маман говорила, что я — как ошпаренный" (68).

Если прежде он мечтал о воплощении в жизнь сюжетов, вычитанных им из Гоголя, то теперь их место занимают образы Достоевского. Выбор этих образов весьма показателен: "Вдруг, — ждал я иногда в темноте, когда вечером, кончив уроки, бродил, — мне сейчас кто-нибудь встретится: Мышкин или Алексей Карамазов, и мы познакомимся" (83); "Взволнованный, как всегда перед новым знакомством, я ждал своей встречи с Гвоздём. — Не он ли, — говорил я себе, — этот Мышкин, которого я все время ищу?" (91). Добычинского героя привлекают персонажи Достоевского, которых тот изобразил как старших товарищей и наставников подрастающего поколения.

Мечта о знакомстве с ними вряд ли возникла бы у рассказчика только потому, что уехал друг детства. Очевидно, что детская дружба уже исчерпала свой потенциал. И это опять-таки показывается с помощью Достоевского: добычинский герой пишет Сержу о том, что Достоевский ему "нравится <...> тем, что в нем много смешного" (72). Он ориентируется на своего адресата, понимая, что Серж — не тот человек, которому стоит рассказывать о пережитом им по-

трясении. Ему нужен собеседник, с которым можно говорить не только о "смешном".

Именно такими обещают быть разговоры с Гвоздём, в котором добычинский герой предвидит "Мышкина", и потому тщательно готовится к ним: «Я обдумал, о чем говорить с ним при будущих встречах, прочел для примера разговоры Подростка с Версиловым и просмотрел "Катехизис", чтобы вспомнить смешные места» (92). Многозначительное соседство с "Катехизисом" позволяет предположить, что в романе Достоевского могло вызвать особенный интерес рассказчика. Видимо, его религиозная проблематика. В частности, сон Версилова о "Золотом веке", который должен был бы напомнить добычинскому герою его детские мечты о "городе Эн", где "нас полюбили бы" (23). Однако разговор с Гвоздём не состоялся. Ожидавшейся встречи с "Мышкиным" так и не произошло. А стало быть, уже ничто не воспрепятствует последовательному отходу рассказчика от веры и церкви².

В дальнейшем, когда "Подросток" опять всплывет в романе Леонида Добычина, это будет обставлено уж совершенно иначе. «Вспомнив, что что-то встречалось в "Подростке" про какое-то неприличное место из "Исповеди"» (112), рассказчик просто попытается использовать его как одну из "приманок", с помощью которых он стремится поддержать интерес к себе со стороны тех, с кем ему хочется дружить. Вновь Достоевский — и уже окончательно — низводится до обычного и, как оказывается, единственно возможного для добычинского героя уровня общения с окружающими.

Между тем есть основания утверждать, что Достоевский продолжает играть весьма значительную роль в его внутреннем мире. Об этом свидетельствует упоминание о Достоевском в сцене, когда отвергнутый другом рассказчик ходит мимо дома, где тот живет, и видит его хозяина: "Борода у него была жидкая, узенькая, и лицо напоминало Достоевского" (114). Внешний облик писателя скорее всего известен рассказчику по знаменитому портрету Василия Перова. Возникая в его воображении, он не просто подчеркивает драматизм переживаний добычинского героя, потерявшего единственного и незаменимого друга. Он демонстрирует ориентированную на Достоевского "парадигму" его "мироощущения".

Однако даже этим еще не исчерпывается значение Достоевского для "Города Эн". Вернемся к эпизоду, где добычинскому герою вспоминается «про какое-то неприличное место из "Исповеди" в "Подростке"». Об эксгибиционизме Руссо речь там заходит в связи с постыдной "штукой", которую вместе с научившим его этому бывшим студентом проделывает Аркадий с женщинами на Тверском бульваре. А ведь в романе Леонида Добычина встречается нечто похожее: вспомним, как ведет себя в Евпатории студент Халкиопов (77). Есть некоторое сходство и между мечтающим о побеге в Америку и принимающим Аркадия ночью, несмотря на запрет, его бывшим

соучеником Ефимом Зверевым и столь же невыразительным Пейсахом Лейзерахом. Обратим, наконец, внимание и на отношение к математике героев "Подростка" и "Города Эн": в отличие от обладающего математическими способностями Аркадия добычинского героя не везет в ней, что время от времени отмечается им по ходу своего рассказа и о чем он между прочим пишет в том же письме Сержу, где упоминается и Достоевский (72). Это дает вполне определенное основание для сопоставления обоих героев, чтобы понять, что же представляет собой рассказчик из романа Леонида Добычина, который, кстати сказать, сам видит себя в роли Аркадия Долгорукова перед будущей встречей с Гвоздёвым, читая "для примера разговоры Подростка с Версиловым" (92). А вместе с тем позволяет задуматься и над смыслом добычинского текста: своим "сознательным отчетом о первых, бурных и рискованных шагах (...) на жизненном поприще" подросток Достоевского пытался "перевоспитать себя".

Если же продолжить разговор о юном герое "Города Эн", то гораздо важнее, чем "Подросток", для него оказываются "Братья Карамазовы". Именно здесь дается развернутая параллель к жизнеописанию добычинского рассказчика. Это — история Коли Красоткина: он — единственный сын вдовы (правда, чиновницы — но зато сколько знакомых по "Городу Эн" фигур вокруг нее: и докторша, и повивальная бабка), которой порой кажется, что сын "бесчувствен" к ней и которая не изменяет сыну, отказываясь вновь выйти замуж; он много читает (причем и такое, "чего бы ему нельзя еще было давать читать в его возрасте"); критически отзываясь о Боге; хотя любит "общаться" с народом, иногда оказывается им обиженным — в сцене с "умным мужиком" на базаре (ср. посещение базара в "Городе Эн" (61) и открытие его героем способности мужиков "разговаривать" — 71) и т. д.

Важнейшее отличие добычинского героя от Коли Красоткина состоит в том, что он так и не встречает своего "Алексея Карамазова". Характерно, что в этот ключевой момент его жизнеописания обнажается "достоевский" подтекст романа. Выходя на поверхность, он заявляет о трагической судьбе одинокого и лишенного путеводителя русского "мальчика" XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ср.: Шиндин С. О повести Леонида Добычина "Город Эн" // Михаил Кузмин и русская культура XX века: тезисы и материалы конференции 15—17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 117.

² См.: Трофимов И. В. Кризис духовности. (Религиозное сознание как объект исследования в романе Л. Добычина "Город Эн") // Первые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1991. С. 16—22; Жилко Алексей. Проводник атеизма // Лабдиен! Субботнее приложение к "Латгалес лайкс", 1992, 10 декабря. С. 4.

Людмила Спроге

"ГОРОД ЭН" Л. ДОБЫЧИНА
И "ОБМУРАШЕННЫЙ" ГОРОД
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. СОЛОГУБА 1926 г.:
УРБАНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

1. Заглавие романа Л. Добычина амбивалентно. С одной стороны, "город Эн" — это обобщенный образ провинциального города с характерной подчеркнутостью в тексте романа реминисцентного характера его названия (ср.: "Я взял книгу и читал, как Чичиков приехал в город Эн и всем понравился" — 20; "Мы могли бы купить себе бричку и покатить в город Эн. Там бы нас полюбили бы. Я подружился бы там с Фемистоклюсом и Алкидом Маниловыми" — 23). Несмотря на фактор "узнавания" литературного образа и темы провинциального города, место, где разворачиваются события романа и где обитает герой Добычина, при всей прозрачности топографических реалий Двинска, не афишируется, хотя главы произведения пестрят набором названий разнообразных городов — Витебск, Ялта, Киев, Либава, Рига, Евпатория, Севастополь, Полоцк и др. С другой стороны, такая зашифрованность города обусловлена художественным приемом — имплицитного уподобления образа города Эн метафоре урбанического текста с комплексом характерных коннотаций, связанных с мифологизацией города в русской культуре¹.

2. Повествовательная и событийная последовательность романа ориентируется на поиски героем некоего града Мечты и стремления из родного города пересечь в Эн, своеобразный синоним совершенного библейского града — Нового (Небесного) Иерусалима², — не случайно атрибутами города Эн являются к р а с о т а и л ю б о в ь : "Я думал когда-то, что если мы выиграем, то уедем жить в Эн, где нас будут любить" (84); "Город был очень красив и как

будто знаком мне. Возможно, он похож был на тот город Эн, куда мне так хотелось поехать, когда я был маленьким" (109).

В связи с этим примечательно, что событийные части романа сплетены с серией "визуальных" евангелических сюжетов: так, «открытка с картинкой "Нóли ме тáнгере"» — становится своеобразным дистантным повтором в тексте романа, ее интерпретация обусловлена возрастными впечатлениями "я" («Даме из Витебска мы написали поздравление с пасхой. В ответ мы получили открытку с картинкою "Нóли ме тáнгере". Эту картинку она уже нам присылала однажды. На ней перед голым и набросившим на себя простыню Иисусом Христом, протянув к нему руки, на коленях стояла интересная женщина" — 84); ... на уроках латыни герою открывается перевод названия: "Не тронь меня".) Далее в романе существуют и сопутствуют друг другу образы открыток, икон, живописных полотен (ср.: в столовой у А. Л. — "Тайная вечеря" Леонардо да Винчи (100); "А. Л. научила нас, как рассматривать живопись через кулак. Мы увидели Ирода, перед которым, уперев в бока руки, плясала его толстощекая падчерица. Голова Иоанна Крестителя лежала на скатерти среди булок и чашек, а тело валялось в углу. Его шея в разрезе была темно-красная с беленькой точкой в середине. Кровь была дугой" (88). "Визуальные" впечатления героя "корректируют" и мелькающие картины обыденной жизни, доводя их до уровня книжного (т. е. высокого) стандарта: «Возвратясь, мы, как "Гоголь в Васильевке", посидели на ступенях крыльца» (62); также и городской ландшафт вписывается в мыслимую героем ситуацию как вполне возможную: «Как демон из книги "М. Лермонтов", я был — один. Горько было мне это. Вдруг, — ждал я иногда в темноте, когда вечером, кончив уроки, бродил, — мне сейчас кто-нибудь встретится: Мышкин или Алексей Карамазов, и мы познакомимся» (83). Имена писателей наравне с образами живописи аллегоричны, чем низведены до уровня бытового, расхожего "мифа": ««...» принес две открытки: "Толстой убегает из дома с котомкой и палкой" и "Толстой прилетает с неба, а Христос обнимает его и целует» (115). Имя Гоголя и связанные в нем коннотации объединяются к концу романа в мотив, несколько выходящий за рамки, представляемые произведением: Гоголь — автор "Размышлений о Божественной Литургии" и Гоголь-паломник в Иерусалим; характерно то, что мотив христианского облика Гоголя латентно присутствует в виршах оды, сочиненной учителем словесности:

«...» Урну незримую слез умиления
В высь необъятную, к горних начальнику
Дружно направим с словами прощенья:
Вечная Гоголю слава (117).

Интерпретация текста Гоголя двойственна: позиции "Я" и общественного мнения резко расходятся: "Слышал ли ты, Серж, будто

Чичиков и все жители города Эн и Манилов — мерзавцы? Нас этому учат в училище. Я посмеялся над этим" (72—73).

Таким образом, Эн — пространственная метафора сознания рассказчика, в финале произведения указано на возможную его трансформацию: "Я стал думать о том, что до этого все, что я видел, я видел неправильно" (124).

3. Синкретизм урбанической темы вытекает из самой природы добычинского романа; ориентация на русскую классику и "новое искусство" определили стилистику повествования и сущность пространственно-временных координат, воспринимаемых "Я" — ребенком / подростком / юношей.

Парадигма городской темы представлена посредством повтора и усиления урбанических образов: это упоминание и посещение героем некоторых больших или столичных городов. В романе Петербург, Ревель, Рига, Москва, таким образом, представляют некое "оппозиционное" пространство по отношению к периферийному городу, где живет герой; хотя и это "столичное" пространство в сознании героя сбалансировано на стыке реальных и художественных ассоциаций (ср. "Адмиралтейство" как метонимия Петербурга: "Прошло рождество. У Кондратьевых я получил картонаж, изображающий Адмиралтейство. Он нравился мне. Оставаясь один, я смотрел на него, и прекрасные здания города Эн представлялись мне" (42); «"Панорама Ревеля" <...> с надписями на полях лежали на столе» (39, 50).

По сравнению с изображенным "открыточным" или "картонажным" городом поездка героя в Москву происходит как разрушение иллюзивных пространственных представлений: "От Кармановых мы получили открытку. Они предлагали мне съездить на масленице посмотреть, что за город Москва. Я приехал в Москву в полуоттепель. В воздухе было туманно, как в прачечной. Тучи висели. <...> Большие дома попадались где-то рядом с хибарками, и боковые их стены расписаны были адресами гостиниц. Поблизости где-то раздавались звонки электрической конки. Блестя куполами, стояли разноцветные церкви" (96).

4. Генезис и функции урбанической темы "Города Эн" следует рассматривать в русле "нового искусства", которое в романе представлено набором кодированных заголовков художественных и критических произведений ("Заратустра", "Красный смех", "Нат Пинкертон и современная литература" К. Чуковского); названий журнала и газеты ("Сатирикон", "Двина"). Отношение героя к "новому искусству" двойственно: от журнала "Сатирикон" "мне было жаль оторваться", но "современная литература" воспринимается как нечто утрированно несерьезное: «Я читал Пинкертона, а про "современную литературу" я думал, что она — вроде "Красного смеха". Я

живо представил себе, как, должно быть, смеются над ней в этой книжке. Мне очень захотелось прочесть ее" (118).

Тем не менее, динамика урбанической темы в романе уподобляется авангардистским тенденциям, проявленным в самой структуре текста Л. Добычина.

5. Тема провинциальной жизни в ее урбаническом аспекте дана в ретроспективной ориентации на "новое искусство", чем традиционно связала имена Л. Добычина и Ф. Сологуба³.

"Городские тексты" сологубовских произведений ориентированы, как правило, на провинциальный мир (см.: "Тяжелые сны", "Мелкий бес", "Творимая легенда" и др.), хотя опосредованно организуются черты столичного городского пространства:

А. уподобленного порочной скуке и безобразию уездного городка: "Ты живешь безумно и погано, // Улица, доступная для всех, — // Грохот пыльный, хохот хулигана, // Пьяной проститутки ржавый смех. // Копоятся мерзкие подружки — // Злоба, грязь, порочность, нищета. // Как возникнуть может в этом круге // Вдохновенно-светлая мечта? // Но возникнет! Вечно возникает!" <...>⁴ (375);

Б. возникающего как иллюзорное отражение маниакальных устремлений к высокой карьере провинциального героя, поддерживающего через поддельные письма мнимую связь с аристократическим Петербургом ("Мелкий бес");

В. отмеченного знаками "петербургской мифологии" (ср.: "День окутался туманом // Ржаво-серым и хмельным. // Петербург с его обманом // Весь растаял, словно дым.")⁵, с усиленным мотивом "комплекса вины" за насилие над природой и ожидаемой кары за кощунственную дерзость: "Город, выросший в пустыне, // Прихоть дикого Петра, // От которого поныне // Все не вижу я добра, // Погрузится ли он в воду, // Новым племенем забыт, // Иль желанную свободу // Всем народам возвестит? // День грядущий нам неведом, // День минувший нам постыл, // И живем мы сонным бредом // Дотлевающих могил. <...> Что решит твой жребий темный, // Или славный, может быть? // Что придется внукам вспомнить, // Что придется позабыть?"⁶ (1926 г.).

6. Творчество Ф. Сологуба 20-х гг. автореминисцентно: ряд ключевых моментов его дооктябрьского периода, возрождаясь в новых текстах, аккумулирует провиденциальные коннотации, столь важные для мировоззренческого и смыслообразующего плана жизнетворчества позднего Ф. Сологуба: "И все предсказанное мной, // Сбывалось в медленные годы". Это постулируемое свойство сологубовского текста направлено на извлечение символического смысла, адекватно воспринимаемого лишь самим создателем и посвященны-

ми в магию творческой стихии писателя. Урбанизация природного начала становится знаком "петербургской мифологии": "Успокоительная зелень // Травы и зыблемых ветвей! // Но я устал теперь, и мне лень // Идти далеко от людей". Стираются разграничительные признаки в создании амбивалентного пространства (провинция — столица), а лирическому субъекту придается творческий и биографический⁷ облик самого автора: "Людьми весь город обмурашен, // Которые скопились здесь. // Иду в него, но он мне страшен, // И отвратителен он весь. // Бесстыдно он опролетарен, // Полуразрушен, грязен, груб. // В веках жестокий век подарен // Тебе, плененный Сологуб! // Но все ж ликуй: вот Навьи Чары, // Тяжелых снов больной угар, — // Ты эти предсказал кошмары, // Где Передонов — комиссар!"⁸. Эта особенность позднего текста Ф. Сологуба (см. также стихотворение того же года "Сатанята в моей комнате живут") позволяет представить как равноценный и равнозначный материал произведения разных лет создания, подчеркнув неизменность творческих принципов художника.

Урбанические образы двух авторов вписываются в "сюжет" обширной темы Города, эстетика которой становится концептуальным полем для генезиса разнообразных произведений мировой литературы XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Pyman A. The city as myth / Peterburg in Russian Literature of Silver Age // *European Studies*, XX (1990). PP. 191—217.

² Pikel V. The image of the city in Modern Literature. Princeton. (N.Y.): Princeton univer. press: 1981. XV.

³ См. статью Вик. Ерофеева в указанном издании Л. Добычина: "Более отчетлива связь с "Мелким бесом" Ф. Сологуба; хотя "Город Эн" полностью лишен "символического" уровня, взгляд Добычина на человеческую природу, на возможность ее трансформации сопоставим с сологубовским. Нравственная оценка событий у Сологуба "смазана" тем, что жизнь изменить нельзя; от нее можно лишь сбежать в иное измерение" (С. 11—12).

⁴ Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1978.

⁵ Сологуб Ф. Из стихотворений 1920-х гг. / Публ. А. В. Лаврова // *Дружба народов*. 1989. № 3. С. 167.

⁶ Там же.

⁷ Летом 1926 г., когда создано цитируемое стихотворение, Ф. Сологуб жил в Детском Селе.

⁸ Стихи из архива Ф. Сологуба // *Грани*. 1967. № 101. С. 197.

Александра Петрова

ИЗ ЗАМЕТОК О "ГОРОДЕ ЭН": ЦИТИРОВАНИЕ И ИСТОРИКО- КУЛЬТУРНЫЙ ПОДТЕКСТ

В апреле 1936 г. на общем собрании ленинградских писателей А. Н. Толстой, приняв участие в обсуждении романа Добычина, констатировал, что в "Городе Эн" нет "ни одного живого лица, ни одного вырастающего характера, включая сюда и самого героя, упрощенного почти до кретинизма", что "однообразно ровный рассказ не нарушается волнениями"¹.

Эти же особенности текста Добычина, но уже в качестве доказательств несомненной оригинальности и "органического своеобразия" произведения, были отмечены в рецензии на "Город Эн" Г. В. Адамовича, написанной вослед громкому обсуждению романа и, возможно, этим обсуждением инспирированной: "Объективность полная. <...> Невозмутимость тона неизменна, постоянна"².

Однако в тексте романа имеются опосредованные и прямые указания на эмоции, привязанности и вкусы героя (что позволило автору "женского письма" к нему сказать: "Вы не такой, как другие" — 84). Так, у героя существуют определенные художественные пристрастия — Рафаэль (см. ниже) и Леонардо да Винчи (в противовес восхищавшему Сержа Репину), а также литературные предпочтения — Достоевский ("он потрясал меня"), Чехов ("Я удивлен был. <...> мне казалось, что это я сам написал" — 112), "Дон Жуан" и "Мизантроп" Мольера (104), "сатириконовская" литература (96). Герой также достаточно независим в своем социальном поведении: находясь в антисемитском окружении (53, 63), он приятельствует с Пейсахом Лейзерахом, "составляя ему список дней, по которым маман отправлялась дежурить" (122).

Обрисовке образа героя в аксиологической расстановке персонажей способствуют скрытые указания на определенные тексты, ре-

минисценции и аллюзии. Установка на аллюзионность задана уже в самом названии романа³, отсылающем к поэме Гоголя "Мертвые души" — одному из важнейших подтекстов "Города Эн".

Внешняя, скорее литературная inferнальность Кармановых, заданная не только смуглотой и черноволосостью⁴ матери и Сержа, но и портретным сходством между Кармановой и главным героем "Мертвых душ", найденным повествователем, подкрепляется переключкой "брусничного фрака с искрой", ставшего у Гоголя знаком Чичикова, и "серьгами из коричневого камня с искорками", висящими в ушах "дамы-Чичикова" (17). Используя соотношение персонажей в "Мертвых душах", можно сказать, что главный герой занимает в романе наивную позицию Манилова⁵, тогда как меркантильность, скупость Кармановых позволяет соотнести образы Сержа и его матери с образом Чичикова.

Дополнительный сатирический ответ на представления героев о счастье сообщает и чеховско-сологубовский подтекст реплики маман ("Как светло на душе <...> Отчего это? Уж не двести ли тысяч мы выиграли?") и истории Александры Львовны, "которая выиграла в новогодний тираж двести тысяч" (83), отсылающих к рассказу Чехова "Живой товар" и к "Мелкому бесу" Сологуба, где в сходном контексте фигурирует сумма "двести тысяч"⁶.

О соотнесенности религии и сферы "небесного" с чувством героя к Тусеньке Сиу уже писалось⁷. Действительно, это заметно даже в лексических совпадениях — ср.: "Сидя за едой, я всегда видел его (картинку "ангел" — А. П.). Миленький, — с любовью думал я" (19); "С извозчика я увидел Большую Медведицу. — Миленькая, — прошептал я ей: чем-то она показалась похожей на фиалку, которую я однажды заметил в волосах Натали" (98). На протяжении всего романа герой сравнивает Тусеньку с Сикстинской Мадонной Рафаэля: "В иконостасе (тюремной церкви — А. П.) я заметил богородицу <...> Она понравилась мне" (18); «я заметил картинку, похожую на краснощеконую богородицу тюремной церкви. "Мадона , — напечатано было под ней, — святого Сикста» (41); "На встречу нам шла <...> девочка <...> Чем-то она напомнила мне богородицу тюремной церкви и монументальной мастерской И. Ступель" (44).

Со столь же постоянной и, кажется, необъяснимой настойчивостью через весь текст проходит воспоминание героя об однажды подсмотренной им репетиции театральной сцены: "Софи стояла на коленях перед Колей Либерманом и протягивала к нему руки. — Александр, — говорила она трогательно, — о, прости меня" (28, ср. 36). Чуть позже в сознании героя происходит подмена актеров сцены — на него самого и Тусеньку: "<...> Тусенька Сиу представилась мне — на коленях, горестно взирающая на меня и восклицая: — Александр, о, прости меня" (45). Вскоре к этой реплике до-

бавляется еще одна, в воображаемом диалоге героя с Тусенькой: "Я и Тусенька были вдвоем в конце "зала". Когда-то здесь Софи <...> разыгрывала интересную драму, одну сцену которой я подсмотрел. Я хотел рассказать ее Тусеньке. — Натали, — ах, — хотел я сказать ей" (54). Хотя имя "Натали" и мотивируется уменьшительным "Тусенька", впервые возникнув именно в таком контексте, оно оставляет впечатление театральности. В дальнейшем героиня называет объект своей любви по-прежнему "Тусенькой", но в мыслях и мечтах — "Натали": "Тусенька чинно стояла в рядах <...> — Натали, Натали, — думал я" (58); «Ложась вечером спать, я подумал, что "Тусенька" — правда, какое-то глупое имя, и что лучше всего называть ее так: Натали» (71).

Любопытно, что, судя по легко вычисляемой романной хронологии, репетиция, подсмотренная героем, происходит в феврале 1902 г. — дни 65-летнего юбилея со дня гибели Пушкина. Как нам кажется, цитированная выше сцена из "Города Эн" отсылает к двум драматическим текстам, посвященным этому событию — "Александру Пушкину" Пьетро Косса и "Смерти Пушкина" Н. Н. Лернера (однофамильца известного пушкиниста).

Драма П. Косса, изданная в 1900 г., хотя и могла быть известна как герою романа, так и автору в детстве, все же вряд ли ставилась на русской сцене, так как даже в провинции появление в последней сцене Дельвига в качестве резонера над телом Пушкина выглядело бы нонсенсом. Однако не исключено знакомство Н. Н. Лернера с текстом Косса. Близость пьес заметна и в интересующем нас отрывке. Ср.:

Натали (с неподдельным горем):
Александр, я у ног твоих!
(Бросается на колени.)
Если я виновна
перед тобою, меня только...

П. Косса (С. 171)

Натали: Прости... Прости меня
(приблизилась к нему и опустилась
на колени).
Я солгала, прости меня...
солгала... прости!

Н. Н. Лернер (С. 35)

Пьеса Лернера в 1927 г. была поставлена в московском театре "Аквариум", а также "прошла в ряде крупных провинциальных театров"⁸. В 1928 г. текст пьесы был издан отдельной книгой. Вполне вероятно знакомство Добычина как с текстом Лернера, так и его сценической интерпретацией.

Герой пьесы Лернера, называя героиню, использует два основных ономастических варианта — "Натали" и "Мадонна".

Итак, герой "Города Эн", включая себя в рамку театрального текста, самоидентифицируется с мелодраматическим героем, с романтическим представлением о поэте. Тусенька Сиу в его сознании постепенно, как мы проследили, становится носительницей образа "Натали" Гончаровой, боготворимой "Мадонны"⁹.

С реминисцентной природой текста соотносятся также и литературные подтексты гибели отца героя, умершего от заражения на вскрытии (Базаров Тургенева), и самоубийства Ольги Кусковой под колесами поезда (Анна Каренина Толстого), а также фонетико-криптонимическая близость имени одного из героев — *Васи Стрижкина*, уподобляемого героем Иоанну, "любимому ученику" Христа, — имени героя романа М. Кузмина "Крылья" Вани Смурова. Интерес Добычина к прозе Кузмина и, в частности, к знаменитым открытой проповедью идеала гомосексуальной любви "Крыльям", несомненен: лишь в контексте философско-идеологической близости взглядов Кузмина Добычину может быть объяснено его на первый взгляд загадочное эпистолярное обращение к Кузмину в 1924 г.¹⁰

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РГАЛИ. Ф. 2196. Оп. 3. Ед. хр. 380.

² Последние новости, 23 апреля 1936 г. Цит. по статье Р. Д. Тименчика "О городе Эн, его изобразителе и о несбывшемся пророчестве" // Родник. 1988. № 11. С. 80.

³ См.: Белоусов А. Художественная топонимия российской провинции: к интерпретации романа "Город Эн" // Первые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1991. С. 8

⁴ См.: Лотман Ю. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 248, 335—336.

⁵ Ср. о "маниловском стиле" в рец. Е. Поволоцкой на "Город Эн" (Лит. обозрение. 1936. № 5).

⁶ См.: Чехов А. Собр. соч. В 12-ти тт. М., 1954. Т. 1. С. 397; Ф. Сологуб. Мелкий бес. М., 1988. С. 181.

⁷ См.: Бодров М, Бодрова Т. Книга в книге Леонида Добычина "Город Эн" // Первые Добычинские чтения. С. 24.

⁸ Новый зритель, 1927, № 32, С. 13.

⁹ Ср.: Бодров М, Бодрова Т. Книга в книге Леонида Добычина "Город Эн" // Первые Добычинские чтения.

¹⁰ См. письмо Добычина Кузмину от 30 мая 1924 г. (Звезда. 1989. № 9. С. 178—179; публ В. Бахтина).

Михаил Бодров, Тайга Бодрова

КНИГА В КНИГЕ ЛЕОНИДА ДОБЫЧИНА "ГОРОД ЭН"

В "Городе Эн" Л. Добычина каждый почти персонаж характеризуется через книгу. Скажи мне, кого ты читаешь, и я скажу, кто ты. И это было бы общим местом в писательской характеристике человека, если бы не целый ряд обстоятельств, индивидуальных и незаемных. "Город Эн" воспринимается как многожанровое произведение. Естественно, что у читателя возникает к нему отношение прежде всего как к автобиографическому повествованию; и эта автобиографическая первооснова раскрывается через б и б л и о т е - к у рассказчика.

С другой стороны, каталог этой библиотеки, вводимое через нее в "Город Эн" население образует общество, являющее собой по численности, по многообразию лиц и причин, по роду занятий, интересам и целям в жизни, целый, в сущности, самостоятельный мир. Так рождается один из обликов города Эн, в котором, помимо мира действительного, жил добычинский рассказчик. Это мир, параллельный реальному, книжный мир, в котором есть свои взаимоотношения. И сами писатели детской и юношеской библиотеки добычинского рассказчика оказываются собеседниками и полемистами, жильцами в его комнате и гостями, дорожными встречными и знакомыми. Одни из них становятся для рассказчика повести учителями, друзьями, спутниками, другие — чужими людьми, третьи — развлекателями и совлекателями с истинного пути, но все так или иначе содействуют формированию в этом рассказчике, вернее, читателе, жителя особого города; имя его — культура, общечеловеческая культура. Иначе говоря, речь уже о философском произведении, о ступени, на которую поднимается обыкновеннейший человек, в данном случае человек российского провинциального города начала XX века, города энного, но становящегося через добычин-

ского рассказчика стяжением писательской мысли — русской по преимуществу, — мысли, главным образом, века минувшего, но и уходящей в глубь веков и не обходящей текущего времени. Такое стяжение, читательское направление книг разных времен и пространств к диалогу рождает уже человека, представляющего мир культуры, который в XX веке стал широким мостом в бессмертие, к вечности.

Третья сторона добычинской повести "Город Эн" являет именно этот библейский, вечностный мир. Л. Добычин в лице рассказчика повести вместе с читателями, в сущности, совершают путь к новозаветному восприятию мира, к новозаветному человеку. И это главное в произведении Л. Добычина. К этому началу "Города Эн" мы и обращаемся в первую очередь. В данном смысле книга в книге означает: Библия в библии — в добычинской, в отличие от эренбургской ("Хулио Хуренито"), в отличие от библии Исаака Бабеля ("Конармия") и в особенности, может быть, от той, которую писал уже М. Булгаков ("Мастер и Маргарита").

Итак, мемуарное начало "Города Эн" последовательно связывается с началом философским; Добычин подводит читателя к таким сопоставлениям себя, конкретного человека, подобного рассказчику повести, не только с героями мировой классической литературы, но и с самими писателями, а вместе с тем земного человека — с небесными лицами. В конце концов он расстается с читателем, оставив о себе впечатление как о мудром л е т о п и с ц е провинциального города начала XX века и — позволим себе это сравнение — как о дантовском В е р г и л и и . Добычинский рассказчик выводит — прежде всего себя — к свету, к особому зрению, к такой п и с а т е л ь с к о й зречести, которая может именоваться у ч и т е л ь с к о й .

"Город Эн" начинается с присутствия пяти-шестилетнего ребенка-рассказчика на "престольном празднике богородицы скорбящих" и заканчивается размышлением о своей богоподобной избраннице — о Натали, о Тусеньке Сиу, согорожанке-провинциалке, переведенной уже полуподрастком-полуюношей через А. С. Пушкина, через его Наталью Николаевну — в иконное изображение, связанное с верой, с идеалом, характеризующим добычинский символ жизни. И восходит он, думается, к пушкинскому сонету-молитве: "Мадонна" (1830).

Не множеством картин старинных мастеров
Украсить я всегда желал свою обитель,
Чтоб суеверно им дивился посетитель,
Внимая важному сужденью знатоков.

В простом углу моем, средь медленных трудов,
Одной картины я желал быть вечно зритель,
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,
Пречистая и наш божественный Спаситель —

Она с величием, Он с разумом в очах —
Взирали, кроткие, во славе и в лучах,
Одни, без ангелов, под пальмою Сиона.

Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна,
Чистейшей прелести чистейший образец.

Не обретением этой высшей радости заканчивается повесть добычинского героя. И поиск друга-Человека — сквозная тоска рассказчика. И только в энном, книжном и воображаемом мире, есть у него надежда на встречу с предметом мечты. И сам Л. Добычин ушел из жизни в энный мир, потому что оказался в абсолютном, во всех смыслах проявившем себя о д и н о ч е с т в е . Но он оставил книгу, которая начинается диалогом с "Мертвыми душами" — гоголевскими и вечно живыми — библейскими, и, обращенный к сверстникам и современникам зрелого и преклонного возраста, к жителям разных пространств и национальностей, к человеку вообще, этот диалог постоянно, до последней страницы ведется через переводчиков — писателей, книги которых так или иначе оказываются в контексте Священной истории.

"Мертвые души" в повесть Л. Добычина вводятся через ребенка. На дороге к церкви его внимание останавливает лицо, похожее на гоголевского героя. Это — "дама-Чичиков". Откуда такое сравнение? От иллюстраций к роману Гоголя, от "картинок" художника П. Боклевского, с которыми, по-видимому, как раз в то время выходило очередное собрание сочинений писателя. То есть добычинский герой, ребенок, воспринимает мир, главным образом, еще не в качестве читателя книги, а "листателя", зрителя, рассматривающего "картинки" — к этой книге и к тем, которые будут ему встречаться одна за другой. Однако тот же герой-рассказчик говорит о себе и как о человеке, прочитавшем гоголевское произведение. Противоречие? Нет, просто точки зрения героя-ребенка и рассказчика-автора "Города Эн", особенности зрения человека в разные возрасты оказываются соотносенными, они накладываются друг на друга, друг друга объясняют и становятся нераздельными. При этом Добычин не делает возраст своего героя-рассказчика чисто условным, не обращается к открытой мифологизации детского взгляда на мир, далек от безоговорочного согласия с библейским понятием "устаи младенца глаголет истина". В "Городе Эн" достаточно реалистичен рассказ о том, как подражательное видение героя превращалось в самостоятельное, творческое, как в з р о с л е л о о н о . Детский интерес рассказчика к "Мертвым душам" выражается в особом внимании к гоголевским героям-сверстникам, к детям Манилова: "Раздеваемый нянькой", он прикидывает, как с родителями, отцом и "маман", "покатить в город Эн": "Там нас полюбили бы. Я подружился бы там с Фемистоклюсом и Алкидом Маниловыми". Но есть

в этой детскости уже и нечто глубинное, вековечное. И совершенно прав автор предисловия к изданию Л. Добычина в сборнике "Расколдованный круг", Андрей Арьев, пристыдивший: "Никто печатно не обмолвился о магистральной положительной теме повести, написанной о вкорененном человеческом желании дружбы и душевного общения, о врожденной потребности в них"¹. Это человеческое качество отмечено у Добычина не только знаком бескорыстия и открытости, но и подвижничества. Добычинский герой сообщает далее, казалось бы, будучи в том же возрасте, что у него появилась надежда подружиться со сверстником-земляком и возникли уже взрослые планы: "Я пожал Сержу руку: — Мы с тобой — как Манилов и Чичиков. — Он не читал про них. Я рассказал ему, как они подружились и как им хотелось жить вместе и вдвоем заниматься науками. Серж открыл шкаф и достал свои книги. Мы стали рассматривать их. — Вот Дон-Кихот, — показал мне Серж, — он был дурак". Серж — это Серж Карманов, сын инженера железнодорожных мастерских и "дамы-Чичикова". А кармановская, к а р м а н н а я оценка этим добычинским персонажем сервантесовского героя — тема "говорящих имен" у Добычина, разговор об этом особый. Пока же отметим одно. Не читавший "про" Манилова и Чичикова Серж Карманов, в сущности, выступает от лица как раз Чичикова. Не того, каким его увидел мечтатель-рассказчик, а своего — делового, практичного, что выразилось в его характеристике Дон-Кихота. Главное же — контекст ситуации подсказывает читателю: Добычин именует своего героя-рассказчика уже не Маниловым, а именно Дон-Кихотом, но не кармановским, а сервантесовским — высоким, вечностным, трагедийным.

У добычинского рассказчика мечта о путешествии в город Эн связана, таким образом, не только с гоголевским произведением. Город-мечта, мир, к которому устремлен наш герой, в последней главе повести будет выражен словами, равными общечеловеческому небесно-земному знамени: это — "Истина, благо <...> и красота!" (слова из речи учителя словесности на выпускном вечере в заведении, которое окончил рассказчик). Но что касается книги и самого имени Н. В. Гоголя в "Городе Эн", они особенно значимы в характеристике пути добычинского героя.

Будучи учеником узнаваемого нашим даугавпилским читателем Двинского реального училища (1-я средняя школа), добычинский рассказчик пишет переехавшему к тому времени в Москву Сержу Карманову: "Слыхал ли ты, Серж, будто Чичиков и все жители города Эн и Манилов — мерзавцы? Нас этому учат в училище. Я посмеялся над этим" (гл. 20). Над чем и над кем посмеялся наш гоголянец? Над всеми, кто видел в "Мертвых душах" Н. В. Гоголя (Белинский в первую очередь) только то, что есть в первом томе. А добычинский герой знает и дорожит тем, что у Гоголя — по за-

мысли, согласно гоголевской мечте о городе Эн, о воплощении идеи единства истины, блага и красоты — должно было быть три тома поэмы, как у Данте — Ад, Чистилище, Рай. И добычинский рассказчик, в сущности, в том же своем полудетском возрасте стремится уже к диалогу и к дружбе с самим Николаем Васильевичем, а не только с его героями.

Особенно прямо это выражено им в рассказе об училищном праздновании гоголевского юбилея. «Прошло, оказалось, сто лет от рождения Гоголя. В школе устроен был акт. За обедней отец Николай прочел проповедь. В ней он советовал нам подражать "Гоголю как сыну церкви". Потом он служил панихиду. Затем мы спустились в гимнастический зал. Там директор, цитируя "Тройку", сказал кое-что. Учитель словесности продекламировал оду, которую сам сочинил. Потом певчие спели ее. Я был тронут. Я думал о городе Эн, о Манилове с Чичиковым, вспоминал свое детство» (гл. 28). Детство в данном случае осознается рассказчиком как пройденный этап самосознания и осознания мира, его законов, общих проблем, и этот этап в определенном смысле означает прощание с действительно детским представлением о городе Эн. Вот пример-аргумент. Это впечатление героя Добычина от Риги, куда его привезли на экскурсию с соучениками: "Город был очень красив и как будто знаком мне. Возможно, он похож был на тот город Эн, куда мне так захотелось поехать, когда я был маленький" (гл. 31). Это не означает, что, прощаясь со своим детством, добычинский герой прощается с Гоголем. Гоголь остается спутником его в дороге к прекрасному миру.

Таким человеческим и литературным спутником окажется также Чехов, вернее, Чехов с героем своим из повести "Степь", начинающейся, как и "Мертвые души", с отталкивания от "зашифрованного" через N города. «Он — другой предполагавшийся друг рассказчика: соученик Ершов — принес мне в училище "Степь", и я тут же раскрыл ее. Я удивлен был. Когда я читал ее, то мне казалось, что это я сам написал» (гл. 32). Знаменательно: добычинский герой и сам автор повести заявили этим об особой близости им исключительно акцентированной поэзии и в чеховской "Степи", об особой и безусловной значимости ее в человеческой жизни. А в самом "Городе Эн" она как бы подпольна.

Однако, новый этап поисков друга у героя "Города Эн" связан в первую очередь с именем Ф. М. Достоевского. «Как демон из книги "М. Лермонтов", я был — один. Горько было мне это. — Вдруг, — ждал я иногда в темноте, — мне сейчас кто-нибудь встретится: Мышкин, или Алексей Карамазов, и мы познакомимся» (гл. 23). Князь Мышкин и Алеша Карамазов — воплощение не только высокой духовности, но и указание на основу и истоки ее: это Иисус Христос. А о нем как о главном лице в доме рассказчика объявлено

уже в первой главе добычинской повести: "маман" рассказчика после праздника Богородицы скорбящих в тюремной церкви заходит в книжный магазин и покупает "Священную историю", а сам он получает там "картинку" посланца Бога — ангела. Образ Иисуса Христа и образ Богородицы, а также грешницы, ставшей ученицей Христа и одним из его апостолов, — сквозная тема в "Городе Эн" Добычина. Она не образует сюжета, но складывается в нечто целостное из множества библейских картин. Добычинское создание новозаветного произведения связано, по-видимому, не только с естественной для художника XX века установкой быть непохожим на другого писателя.

Обращает на себя внимание п р и м и т и в и с т с к и й стиль добычинского "Города Эн". С чисто формальной стороны — это обыгрывание детского взгляда на вещи. Но это и прием, обходной по отношению к тогдашней цензуре. Для современного читателя и то и другое, наверное, должно еще будет преградой на пути к пониманию Л. Добычина и отказом от пути за Добычиным. А к чему он шел, чем хотел жить и что нам ценить в нем в первую очередь, — лежит на поверхности. Дружба и любовь — начала человека и мира в "Городе Эн" Добычина. Но и то и другое не только не банально у этого автора, будучи выраженным через полудетское-полуюношеское сознание человека провинциально-универсальной среды и через книгу с библейской нормой, но и поражает своей неисчерпаемостью спрессованных мыслей. Это качество добычинского языка связано с беспредельной противоречивостью человека, как он видится автору "Города Эн" и с чем не может не согласиться читатель, если он не отмахивается от обязывания самооценки.

Способность к самооценке по-особому остро заявляет о себе в отношении человека к вопросу: есть ли в тебе Христос? Инженерша Карманова, мать Сержа, временного друга рассказчика, при лампе читала у себя на веранде "Кво вадис?" — "Камо грядеши?" Г. Сенкевича. А куда шла и к чему пришла? Она оказалась матерью сына — фактического убийцы полюбившей его "бескарманной" женщины (Ольга Кускова). На даче у инженерши, у Черного моря, сам рассказчик читает разные книги, в частности, Александра Дюма "Три мушкетера" и "Граф Монте-Кристо". И вот испытание: «В шкафу я нашел одну книгу, называвшуюся "Жизнь Иисуса". Она удивила меня. Я не думал, что можно сомневаться в божественности Христа. Я прочел ее прячась и никому не сказал, что читал ее. — В чем же тогда, — говорил я себе, — можно быть совершенно уверенным?» (гл. 21). И это вопрос, может быть, центральный в "Городе Эн". И речь не о вере добычинского героя в сугубо церковном смысле. Вера его — в торжество человеческого в человеке, хотя он вынужден констатировать жизненную демонстрацию победы прозаического и низменного в людях, к которым тянулся, а не вы-

сокого начала, не поэтической части полученного от родителей имени. Так, Софи Самоквасова вообще теряет первую часть своего как бы природного имени, а вторая — становится подписью к такому портрету: «... грузная, с скучным лицом, опирается на балюстраду, обитую плюшем с помпончиками. — Кто сказал бы, — подумал я с грустью, — что это она так недавно, прекрасная, распростиралась у ног Либермана, играя с ним в драме, и так потрясла присутствующих, ломая перед ним свои руки, в то время как он, отшатнувшись, стоял неприступный, как будто Христос на картинке, называемой "Но́ли ме тангере"?» (гл. 27). Ноли ме тангере — не тронь меня, не прикасайся ко мне. Это обращение Иисуса Христа к Марии Магдалине в Евангелии от Иоанна, и Либерман оказывается одним из переводов имени божьего, т. е. любимый человек. Но он не оправдывает этого имени, как и Серж, и та же Софи, и многие другие герои и лица повести, лица российских местностей, сел, городов, — говорит Леонид Добычин.

Одно имя охраняется рассказчиком "Города Эн" от дискредитации, и в одном лице — музыкально-поэтическом — выступает в повести Л. Добычина лишь Натали, Тусенька Сиу — предмет почти тайной и единственной любви не узанного и не признанного никем героя. Тусенька Сиу поэтизируется рассказчиком не потому, что он был близорук, или оттого, что в данном случае хотел быть таковым, близоруким. Она занимается музыкой, учится в музыкальной школе, и это выделяет ее в глазах добычинского рассказчика. Музыкальный мир входит в духовную основу его города Эн. Но Тусенька Сиу, Натали, выражает и природное начало красоты, видимой. Она стройна, вдохновляюща, и облик ее, лицо, сразу определяют видение добычинского героя — в Тусеньке Сиу он находит повторение скульптурной мадонны. А однажды обращается к такому сравнению: в Москве, в гостях у Кармановых, ему по-особому увиделась Большая Медведица: " — Миленькая, — прошептал я ей: чем-то она мне показалась похожей на фиалку, которую я однажды заметил в волосах Натали" (гл. 27). Важно не обознаться: с созвездием Большая Медведица сравнивается не девушка, а фиалка в ее волосах! Земное, святое и космическое — вот начала любимого человека, то, от чего ни герой Добычина, ни сам автор повести "Город Эн" никогда не отказываются, во что не могут не верить. И, повторим, это связывается с именем А. С. Пушкина. Натали... И музыка должна восторжествовать. Должна, хотя жизнь демонстрирует нечто противоположное, — рассказывает юный житель города Эн, узнаваемого по музейным справочникам.

Герой Добычина нередко оказывался свидетелем свиданий владелицы колбасного магазина по фамилии Штраус (действительная фамилия тогдашних двинских колбасников²) с капельмейстером Шмидтом. И вот: "В конце лета случилась беда с мадам Штраус.

Ей на голову, оборвавшись, упал медный окорок, и она умерла на глазах капельмейстера Шмидта, который стоял с ней у входа в колбасную" (гл. 25). Связывающая людей музыка в этом мире в реальном городе признается только на похоронах: "В кирхе звонили".

Поэзия и любовь — то, что выносит читатель из "Города Эн" в качестве не предмета для любования, подражания или — нормы, а т о с к и о гармонии: истина, благо и красота.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Арьев А. Возвращение к людям // Расколдованный круг. Василий Андреев. Николай Баршев. Леонид Добычин. Л., 1990. С. 19.

² Календарь-справочник "Двинчанин" на 1914 г. Двинск, 1912. С. 126.

Михаил Бодров, Тайга Бодрова

В ШКОЛЕ "ГОРОДА ЭН" ЛЕОНИДА ДОБЫЧИНА

Речь о читателе. О проблеме восприятия возрожденной и возрождаемой литературы, которая после столь длительного господствования в нашем общественном сознании "соцреализма" оказалась библией XX-го века, книгой, требующей развернутых толкований. Повесть Леонида Добычина "Город Эн" — выразительный пример беспомощности сегодняшнего массового читателя, необходимости всяческих приложений к книге. Общее имя их — культурология.

"Город Эн" может рассматриваться и прочитываться в таком изобилии смыслов, что исследования этой тоненькой повести уже в ближайшее время, хочется думать, составят многотомную научную библиотеку.

По традиции, повесть Леонида Добычина, родившегося и до семнадцатилетнего — приблизительно — возраста жившего в Двинске — в городе тогдашней Витебской губернии, может восприниматься в первую очередь в качестве весьма любопытных страниц истории отнюдь не заштатного пункта российской провинции, как документальная повесть, несмотря на суммирующее название произведения. Доказательство — есть на что посмотреть из сохранившегося от Двинска, от города Эн, в сегодняшнем Даугавпилсе — городе Латвийской республики. Можно также считать, что перед нами своего рода вариант писательской автобиографии, рассказ о том, как выявилась предрасположенность Леонида Добычина именно к этой профессии, хотя он был сначала сыном врача и, став взрослым, оказался связанным главным образом с технико-математической сферой жизни. Иначе говоря, это рассказ о выявлении конкретным лицом своей профессиональной природы: "Ты поэт" — услышит о себе выпускник Двинского реального училища, рассказчик "Города Эн" и автор повести. В целом речь идет об исторической сфере художе-

ственного мира Леонида Добычина, о конкретной действительности, на которую опирается писатель в своих опосредованных суждениях о типических явлениях жизни. Тут и быт определенного времени в определенном пространстве, духовная и бездуховная суть человека — интеллигента и обывателя, свидетельства о культурной жизни особенного многонационального города — при основном внимании автора повести к русской, к своей душе, "остраненной" благодаря рассказчику. Говоря еще обобщеннее, это реалистическая сторона добычинского "Города Эн", конкретный смысл названия повести.

Вторая сфера художественного мира рассматриваемого произведения — это сфера культуры. Ее представляют книги и имена русских и зарубежных писателей, которые являются прежде всего главной школой героя-рассказчика "Города Эн" и, есть основания думать, также и автора повести. Книги образуют в "Городе Эн" своеобразный сюжет, связанный с характеристикой формирования сознания и развитием писательского видения героя-рассказчика. Отдельные из них выступают в качестве глав складывающейся "Книги" в книге Леонида Добычина, а ряд их можно рассматривать также как повесть в повести. Особенно наглядно это демонстрируется в цитировании добычинским рассказчиком сцены из драмы Н. Н. Лернера "Смерть Пушкина", что было отмечено А. Петровой на Вторых Добычинских чтениях ("Александр, о, прости меня"). Речь идет о Наталье Николаевне Пушкиной-Гончаровой и о Туленьке-Натали, выступающей в добычинском "Городе Эн" в качестве возможной суженой героя-рассказчика. Собственно, цитирование названной сцены следует назвать театром в повести Л. Добычина. Театр здесь выражает переход книги на сцену и становится демонстрацией связи сцены с действительностью, с жизнью конкретного зрителя. Другими словами, сфера культуры в художественном мире Леонида Добычина представляет собой прежде всего вторую действительность и являет свой город Эн, становится объяснением еще одного основополагающего смысла названия добычинского произведения. Необходимо, однако, добавить, что почти такую же весомость в сфере культуры, в этой второй действительности "Города Эн", обретает живопись: картинки, картины, портреты и многое другое, связанное и с широко известными именами авторов, и с вопросом к читателю: не встречалось? Вопросов-загадок повесть Добычина оставляет предостаточно, наверное, и у исследователей, набивших руку на всяческого рода раскопках. В этом отношении, думается, для всех слушателей Вторых Добычинских чтений было открытием, например, выявление специальных связей добычинского языка, художественного видения писателя со взглядом на вещи кинематографа 20-х — 30-х годов (доклад профессора кафедры литературы Даугавпилсского пединститута Ф. П. Федорова). В этом кон-

тексте чтений не могла не зайти речь и о месте музыки в "Городе Эн", скульптуры, архитектуры...

Вместе с тем, говоря об исторической, о временной основе культуры, Добычин — наряду со своими современниками-авангардистами — рассматривает ее в качестве моста, который связывает землю с небом. И в этом плане особенно выразительна история любви героя-рассказчика к Тусеньке Сиу, Натали. Как уже было сказано, добычинская Натали оказалась соотнесенной с Натальей Николаевной через пьесу Н. Лернера. Но это мало бы о чем говорило, если бы не существовало собственного Слова А. С. Пушкина о Жене — сонета "Мадонна". Что принципиально значимо в этом сонете? Впервые, выдвижение нормы-мечты об объединении жизни земной, творческой и небесной в одной реальной картине:

В простом углу моем, средь медленных трудов,
Одной картины я желал быть вечно зритель,
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,
Пречистая и наш божественный Спаситель...

Именно "простой угол" выражает у Пушкина буквальный смысл земной жизни. А "медленные труды" становятся сонетом, являют то творчество, в ответ на которое Небо шлет поэту совершенную и всеобщую красоту женского лица и души:

Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна,
Чистейшей прелести чистейший образец.

Мадонна в сонете Пушкина, по сути своей, предстает в трех лицах, выступает от трех сфер бытия: она дочь Божия, источник вдохновения поэта и "чистейший образец" гармонии, которую представляет природа. Другими словами, это икона, картина и живое лицо, натура. В этих же, фактически, ипостасях выступает и автор сонета: он житель "простого угла", поэт и апостол, т. е. он обращается к миру с рассказом о Божьем даре.

Нечто подобное демонстрируется и у Леонида Добычина, если историю любви рассказчика "Города Эн" к Натали, Тусеньке Сиу, рассматривать прежде всего в качестве истории идеала, мечты героя о мире красоты и любви, той высоты, от которой добычинский повествователь не отказывается и тогда, когда вроде бы объявляет о своем намерении смотреть на вещи только прямо и трезво, сквозь очки с правильными, "реалистическими" стеклами. Только необходимо иметь в виду, что авангардистские "стекла", которые преломляют увиденное добычинским героем-рассказчиком, оказываются исключительно беспощадным испытанием всего на истинность и жизнеспособность. Это относится в первую очередь к книге — художественной и библейской. Так, благодаря пьесе Н. Лернера, герои

Добычина смогли вынести на сцену высокий смысл своего имени: Софи Самоквасова на сцене Софи, соответствующая Натали, Коля Либерман — в лице, оправдывающем переводной смысл фамилии: "Софи стояла на коленях перед Колей Либерманом и протягивала к нему руки. — Александр, — говорила она трогательно, — о, прости меня" (28). Но действительность, жизнь исполнителей этих ролей, превращает не только эту сцену из пьесы Н. Лернера, но и "Мадонну" самого А. С. Пушкина в вечную драму утопии: "Коля Либерман купался. Он стоял, суровый, подставляя себя солнцу, и я вспомнил, как Софи, коленапреклоненная, взидала на него. — О, Александр, — восклицала она, каясь и ломая руки, — о, прости меня. — Какой он толстомясый и какой косматый с головы до ног, она не видела" (36). Не разминуться с самоповторами и многократным обращением к одним и тем же цитатам, но разный контекст их открывает в слове писателя весьма значимый добавочный смысл. «На столе я увидел фотографию, прикрытую толстым стеклом: рядом с мужем, обставленная симметрично троими детьми, Софи, грузная, с скучным лицом, опирается на балюстраду, обитую плюшем с помпончиками. — Кто сказал бы, — подумал я с грустью, — что это она так недавно, прекрасная, распростиралась у ног Либермана, играя с ним в драме, и так потрясала присутствующих, ломая перед ним свои руки, в то время как он, отшатнувшись, стоял неприступный, как будто Христос на картинке, называемой "Нóли ме тáнгере"» (96). Что важно в этой выделенности "живого веса" двоих добычинских персонажей? Думается, речь идет прежде всего о вечной борьбе двух начал в человеке — внутреннего и внешнего и, соответственно, о постоянной опасности торжества материального мира над миром духовным, быта, прозы как таковой над культурой, поэзией. И т. д. Но у Добычина в этой собственной его картине не только дано соотношение возможной ответной любви героя-рассказчика с семейной драмой А. С. Пушкина, но и прочтение ее через 20-ю главу Евангелия от Иоанна: "...Мария стояла у гроба и плакала. И, когда плакала, наклонилась во гроб, и видит двух ангелов, в белом одеянии сидящих, одного у главы и другого у ног, где лежало тело Иисуса. И они говорят ей: жена! что ты плачешь? Говорит им: унесли Господа моего, и не знаю, где положили Его. Сказав сие, обратилась назад и увидела Иисуса стоящего; но не узнала, что это Иисус. Иисус говорит ей: жена! что ты плачешь? кого ищешь? Она, думая, что это садовник, говорит Ему: господин! если ты вынес Его, скажи мне, где ты положил Его, и я возьму Его. Иисус говорит ей: Мария! Она, обратившись говорит Ему: Раввунни — что значит: Учитель! Иисус говорит ей: не прикасайся ко Мне, ибо я еще не восшел к Отцу Моему; а иди к братьям Моим и скажи им: восхожу к отцу Моему и Отцу вашему, и к Богу Моему и Богу вашему. Мария Магдалина идет и возвещает ученикам, что видела Господа и что он это сказал ей".

Обращается ли рассказчик Добычина к "картинке" с картины художника, который подает это "не прикасайся ко мне", "Ноле ме тангере", как обращение Иисуса к Магдалине — грешнице и соблазнительнице, о чем вынуждает думать жест исполнителя роли Александра в пьесе Н. Лернера: "отшатнувшись, стоял неприступный", или это специальный обрыв новозаветного Слова, с целью поставить под сомнение превращение блудницы в святую, так или иначе идеал небесной, безгрешной любви остается общим, спасительным, дарующим земному чувству бессмертие. И Добычин оставляет его незыблемым, общезначимым, одинаково относящимся к Софи Самоквасовой, Наталье Николаевне Гончаровой и к Натали — Тусеньке Сиу¹, будущее которой оставлено неизвестным. Другими словами, в художественном мире "Города Эн" Слово Священного писания выступает в качестве нормы и представляет в нем сферу вечности. Будучи испытываемой у Л. Добычина, эта норма остается основным испытанием жизни на полноценность.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ В контексте игрового отношения к именам персонажей Сиу, думается, означает составную фамилию, от которой оставлены начальные буквы, данные через соединительный союз "и", например, Снегирева-Ухтомская.

Михаил Бодров

ОЧКИ ЛЕОНИДА ДОБЫЧИНА

Если говорить о писательском таланте Леонида Добычина, о величине его и — конкретно — о художественных открытиях нашего земляка, думается, необходимо начать с последней страницы "Города Эн", где речь идет об очках. Напомню: "... побывал я у глазного врача и надел на нос стекла. <...> Я стал думать о том, что до этого все, что я видел, я видел неправильно" (124). Читатель как бы оставлен с вопросом: значит все, что я прочитал, было подобием отражения жизни и самого героя-рассказчика или в кривом зеркале, или в мутной воде? Или все пока было только черновиком и надо ждать переписанного Добычиным набело? Или просто писатель хотел сказать: прочитанное вами увидено и рассказано мальчиком, а дальше все дано будет уже от лица мужа, и продолжение можно ожидать зрелым и мудрым?

В предисловии к изданию Добычина в серии "Забытая книга" (1989 г.) на этот счет говорится: "Такое повествование может продолжаться бесконечно, увязая во все новых и новых подробностях. Неудивительно, что Добычин прибегает к условному финалу. Выясняется вдруг, что герой страдает близорукостью. Эта близорукость в финале как бы объясняет конструктивный принцип повествования (все смазано) и превращается в метафору ограниченного восприятия героя". Далее Виктор Ерофеев, автор предисловия с названием "Настоящий писатель", в метафоре близорукости готов также видеть «скрытую пародию на "литературность"», а констатацию развития героя "Города Эн" и самого Леонида Добычина: "Я стал думать, что..." он рассматривает и как "еще одну ироническую волну, на этот раз пародию на характерный для эпохи мотив самокритики" (13). В самом деле, в такой метафоре можно увидеть всего-чего, в том числе и добычинское слово о теории относительности, потому что перед этим "я стал думать..." сказано: "Вечером, когда стало темно, я увидел, что звезд очень много и что у них есть лучи"...

Однако все это, по сути, не является подтверждением: да, Леонид Добычин настоящий писатель!

Что я хочу сказать... Во-первых, не в близорукости героя-рассказчика "Города Эн" дело, а в проблеме *прозрения*. "Город Эн", как и другие книги современников Л. Добычина о пути человеческого — "Чевенгур" А. Платонова, потом "Мастер и Маргарита" М. Булгакова, "Реквием" А. Ахматовой, "Доктор Живаго" Б. Пастернака и многое другое из написанного до и после, — сориентирован на Евангелие от Иоанна: "В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог...". Слово с заглавной буквы будет и у писателя, когда он прозреет, — вот норма, к которой шел, думается, и Леонид Добычин. При всей не только "смазанности" евангельского смысла слова в "Городе Эн", но и при последовательном книжно-фарисейском испытании его смехом, иронией считаю: именно особо отмеченный добычинским героем-рассказчиком любимый ученик Иисуса Христа получает в конце повести законодательное Слово о Сыне Человеческом: "...на суд пришел Я в мир сей, чтобы невидящие видели, а видящие стали слепы" (39). Это главное.

Во-вторых, метафоризирующий и мифологизирующий смысл добычинских очков — зрячести и прозрения — не просто исключительно многопластен, но и связан с заданностью читательского ассоциирования. И здесь особую роль играют книги вообще и книги Священного писания в частности.

А в-третьих, то, что добычинский герой страдал близорукостью (как и сам автор "Города Эн"), выясняется не "вдруг", а является, по сути, ведущим мотивом повести, и это заслуживает первоочередного рассмотрения.

Буквальный смысл зрения, функции глаза, представляет собой в "Городе Эн" историко-временную сферу художественного видения Леонида Добычина. По жанру своему это воспринимается в качестве и воспоминаний писателя, и документального повествования, которое можно сверять с архивными материалами, и, наверно, еще в нескольких подобиюх этого типа. Однако вся сложность и специфичность добычинского авангардистского видения в том, что конкретный предмет вообще не подается им в "чистом виде". Добычин постоянно обращается к сдвигу не только в пространственно-временном плане, переключая читателя с буквального смысла слова на метафорический или мифологический, как и наоборот, но и с "серьезного" жанра на юмористический, сатирический и т. д. и т. п. Все же условная история очков рассказчика и автора "Города Эн" может быть представлена рядом цитат, хотя, повторяю, всячески обыгрывается и буквальный смысл зрения.

"Пришел инженер Карманов. Он зажег электричество, которое проведено было к ним с железной дороги, и я отвернулся, чтобы не испортить глаза" (51). "Вдоль берегов на реке нагромождены были

плоты. Перескакивая, мы добрались до воды и купались. Мы прыгали и протыкали ногами отражение неба. Потом Шустер свел меня к бабьему месту, но я видел хуже, чем он, и купальщицы мне представлялись расплывчатыми белесоватыми пятнышками" (85). «Я узнал, что она (Натали, Тусенька Сиу) ходит в "залу для свадеб и балов" Абрагама, где дамба сворачивает и с нее можно видеть три четверти неба, и оттуда любитесь вместе с Софроничевыми кометой. Я стал заводите своих спутниц туда и, притоптывая, чтобы ноги не мерзли, стоять с ними там и рассуждать о комете. Они ее видели, мне же ее почему-то ни разу не удалось разглядеть» (95). "По праздникам, когда я стоял в церкви, я знал, что шагах в десяти от меня, за проходом, стоит Натали. Мое зрение, по-видимому, стало хуже. Лица ее я не видел. Я чувствовал только, которое пятнышко было ее головой" (104, 105). «Со стула я видел картинку да-Винчи, но с места не мог ничего рассмотреть, подойти же к ней ближе при всех я стеснялся. Я думал о ней каждый раз, проходя мимо вывесок с прачкой, которая гладит, а в окно у нее за спиной видно небо. Я помнил окно позади стола с "вечерей", изображенное на этой картинке» (107). "Раз, идя с ним (Пейсахом) и отстав от него на полшага, я случайно попал взглядом в стекло. — Погоди, — сказал я, изумленный. Я снял с его носа пенсне и поднес к своему. В тот же день побывал я у глазного врача и надел на нос стекла. Отчетливо я теперь видел на улице лица, читал номера на извозчицких дрожках и вывески через дорогу. На дереве я теперь видел все листочки. <...> Вечером, когда стало темно, я увидел, что звезд очень много и что у них есть лучи. Я стал думать о том, что до этого все, что я видел, я видел неправильно. Мне интересно бы было увидеть теперь Натали и узнать, какова она. Но Натали далеко была. Лето она в этом году проводила в Одессе" (123—124).

Что собой представляет эта страница цитат? Думается, высказывания добычинского героя о своем зрении можно считать своего рода повестью в повести, вернее, новеллой, где не случайным, а каноническим оказывается и "вдруг" — "сказал я, изумленный". Согласитесь, налицо здесь не только история очков, "стекло" героя-рассказчика, но и подобие сюжета с завязкой, развитием действия, кульминацией и развязкой. "Испортить глаза" в контексте "главы" с "бабьим местом" — это искушение, и герой Л. Добычина фактически отворачивается от него, как от электрического света, вспыхнувшего неожиданно. "Протыкая ногами отражение неба" в воде — за компанию со своим приятелем-спутником, — он выбирает все-таки высокое, небесное начало человека и жизни. И Натали, предмет любви добычинского героя, вернее, мечта его, получает соотнесение с кометой. Но потом и "он", и "она", по сути, вместе проходят испытание небесности своей в церкви и оказываются если не слепыми, то и не лицами еще — только "пятнышками". А далее

речь идет уже о стремлении добычинского рассказчика соединить храмовое видение неба с видением культуры, которую представляет Леонардо да-Винчи с его, есть основания думать, "Джокондой", и, наверное, о его же "Тайной вечере" говорится здесь. Так или иначе, а читателю сообщено о проблеме верности небесному видению и то же время о проблеме апостольства, литературного апостольства, к которому, судя по всему, вышел добычинский герой, объявив: "Я стал думать о том, что до этого все, что я видел, я видел неправильно".

Объяснение смысла "неправильно" как проблемы апостольского видения и апостольского слова — благовествования связано в первую очередь с вопросом об адресате. Речь о народе, о массе, о нищих духом, притом не осознающих еще своей нищеты. Другими словами, речь о доступности высокого слова народным низам, о понятности слова. Пока, говорит Добычин, приходится думать, что все, им увиденное, выражено на непонятном читателю языке, слишком сложно. Действительно, что стоит за этими словами в последних строчках "Города Эн": рассказчик, надев на нос стекла, хотел бы увидеть свою Натали и узнать, какова она? И что собой представляет препятствие: она была далеко, конкретно — в Одессе? Буквальный смысл слова демонстрировал бы нищету писательского, художественного видения. И Добычин, говоря о проблеме своего героя, о зрении его, ставит и читателя перед необходимостью разглядеть и лицо, и вещь, и картину, и историю, и вечное начало мира, руководствуясь в первую очередь правдой. Только вот может оказаться, что Натали не случайно лето "в этом году проводила в Одессе", в городе, слава которого как-то не согласуется с образом мадонны или Монны Лизы, если даже и ее, Джоконду, считать загадкой... Так что же означает тогда — видеть правильно? Разглядывая лицо жизни, верить, что откроется и с т и н а . А это уже — Слово-Бог...

С поиском истины связано и название повести Л. Добычина — "Город Эн". Но, разумеется, оно несводимо к этому только понятию, если даже иметь в виду мифологизирующую, онтологическую сферу видения обсуждаемого писателя. Истина, благо и красота — вот что, думается, выражает добычинскую философию, хотя она дана в "Городе Эн" как бы завуалированно, даже не от лица самого героя-рассказчика, а от лица, поданного рассказчиком с присущим ему впадением в парадоксальность: «Наконец настал день, когда все было кончено. Мы получили "свидетельства". С "кафедры", на которой стоял стакан с ландышами, говорились напутствия. То засыпая, то вздрагивая и открывая глаза на минутку, я видел, как после директора там очутился учитель словесности. Он оттопырил губу, посмотрел на усы и подергал их. — Истина, благо, — по обыкновению, красноречиво воскликнул он, — и красота!» (122). Знаме-

нательно, что это "по обыкновению" относится прежде всего к Евангелию, истина и благо — цитата. Добавление же к новозаветному видению благовествования о красоте означает союз Священного писания и Культуры. Только это в "Городе Эн" остается проблемой. Пока же добычинский рассказчик, руководствуясь п р а в д о й , констатирует отсутствие красоты не только в мире, но и в себе. И устами добычинского младенца глаголет правда, по сути, кричащая о проблеме истины: "Мы вошли в церковь и столпились у свечного ящика. — На проскомидию, — отсчитывая мелочь, бормотали дамы. Отец Федор в золотом костюме с синими букетиками, кланяясь, кадил навстречу нам. <...> В иконостасе я заметил богородицу. Она была не тощая и черная, а кругленькая, и ее платок красиво раздувался позади нее. Она понравилась мне. <...> Вдруг тюремный сторож вынес аналой и кашлянул. Все встали ближе. Отец Федор вышел, чистя нос платком. Он приосанился и сказал проповедь на тему о скорбях" (18). Истину непросто было разглядеть и в Божьем храме.

Собственная повесть-проповедь на тему о скорбях могла мыслиться Л. И. Добычиным как обращение к "подвальным" не только города Эн — Двинска, но и вообще городов России. Адресатом его могли стать и жители деревень, крестьяне, о которых пока говорилось: "... я прошелся по дамбе. <...> Погода менялась от оттепели к небольшому морозу, и на глазах у меня расплзались облака и открылось темное небо со звездами. Двое саней не спеша обогнали меня. — У тебя ли табак? — спросил задний мужик у переднего. Я удивился немного, услышав, что мужики, как и мы, разговаривают" (74). По кому только ни проехался Л. Добычин, державший курс к Городу Эн — земле обетованной, в лице ребенка, подростка, юноши и в лице сорокалетнего ("с хвостиком") мужа. И какими только очками он ни пользовался в повести о человеке начала XX века! Проблема "правильных" стекол была им вынесена на обсуждение читателей. Современники автора повести "Город Эн", за вычетом единиц, успели уже выбрать бинокль И. Сталина. Следующая книга нашего земляка осталась вроде бы незаконченной ("Шуркина родня"). Л. И. Добычин оказался в ситуации, вынудившей его решить: лучше концы в воду.

Ольга Абанкина

ВНУТРЕННЯЯ ИНДИВИДУАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ МИРА В РОМАНЕ Л. ДОБЫЧИНА "ГОРОД ЭН"

Представление текста как конкретной реализации внутренней индивидуальной модели мира (далее ВИММ) в значительной степени было предопределено появлением во второй половине XX века концепции языковых игр Л. Витгенштейна, семантики возможных миров Я. Хинтикки, новой интерпретации "миропорождающих" предикатов, исследований пропозициональных установок, разработкой модельных множеств...

Под ВИММ понимается некая ментальная карта, с которой человек сверяет свои поступки и благодаря которой ориентируется среди вещей и событий реальной жизни. С одной стороны, она безусловно детерминирована связями и отношениями действительности, с другой стороны, в определенной степени произвольна, самодостаточна, условна, так как репрезентация ВИММ в тексте определяется тем, как действительность преломляется в сознании художника и какие языковые средства для этого воспроизведения выбираются им из имеющихся в языке¹.

Определенная корреляция грамматики идиостиля и создаваемой писателем ВИММ позволяет выявить основные принципы интерпретации действительности творческим сознанием художника.

Работа предполагает рассмотрение роли формальных средств в создании ВИММ. Если денотативная отнесенность уровня "значений" ограничивает более широкие (с точки зрения абстрагирования) по своим выразительным возможностям формальные языковые средства, низводя обобщенную "Модель Мира" до конкретной истории конкретного героя, формальная организация текста не только создает наиболее адекватное авторскому замыслу смысловое пространство, но более того — корректирует декодирование текста его адресатом на лексическом — содержательном уровне.

Осуществление ВИММ в романе Л. Добычина "Город Эн" связывается с функционированием в тексте системы грамматических категорий. С целью выявить наиболее общую формальную грамматическую "сетку" (карту) текста рассмотрим использование отдельных грамматических средств автором в двух аспектах: их частоты, (в сравнении со средними данными в статистической литературе) и относительной интерпретируемости в рамках данного текста².

Данные статистического анализа текста выявили значимость для концепции языковой картины мира художника имен существительных, прилагательных (и их важнейших акциденций), союза "и"³.

Основным принципом искусственного конструирования ВИММ у Л. Добычина выступает предметная интерпретация мира реального.

Гипертрофированная роль имени существительного в создании ВИММ (превышение словарного показателя на 2,48%) ведет к тому, что пространство оказывается у Л. Добычина более существенным, по сравнению с временным, параметром дискретизации мира. Предпочтение, таким образом, отдается состоянию покоя, которое в ВИММ является более фундаментальным, нежели состояние движения. Действительность предстает как сфера статики — нечто "вечно лежащее, дьявольски косное" (З. Гиппиус).

Именно такая трактовка действительности в ВИММ писателя, заданная самим грамматическим значением имени существительного, усилена преобладанием в тексте форм именительного падежа, в которых значение "пространственной определенности" ощущается наиболее сильно⁴, что ведет к наивысшей концентрации на формальном уровне значения "предметности" в его крайнем статичном виде.

Кроме того, используя потенциально безграничную способность имени существительного "представлять все, что угодно, как субстанцию"⁵, Л. Добычин стремится представить "все, что угодно" во ВИММ как инертные, застывшие сущности. Предметная интерпретация мира постепенно охватывает явления, имеющие качественно иную природу. Качества, признаки, действия, состояния в результате транспонирования глаголов и прилагательных в имя предстают как статичные, "обездвиженные": писание, целование, хождение, распятие, взрослые, съестное, монументальная и т. д. С этой же целью используются формы родительно-определятельного и различные предложно-падежные сочетания, которые качественно определяют предмет. Представляя качество в предметной форме, они усиливают значение предметности. Весьма показателен в этом отношении словно заимствованный из "Невского проспекта" Н. В. Гоголя, строящийся на основе предметных определений гротескный парад вещного мира на "ассамблее" в городе Эн:

"Встали с лавочек дамы в корсетах, в кушаках со стеклярусом и твердых прическах с подложенным под волосы валиком. Мужчи-

ны в бородах и усах, в белых форменных кителях сопровождали их..." (56).

Значительное преобладание в тексте форм именительного падежа предполагает также истолкование репрезентантов действительности во ВИММ как самодостаточных и самодовлеющих. Возможно именно такой интерпретации Л. Добычиным явлений и предметов окружающего мира заключена в самой грамматической семантике именительного падежа, которая интуитивно угадывается автором. Если косвенные падежи, указывая на соотношение существительного с другим существительным или действиями, выстраивают некоторую взаимосвязь предметов и явлений, то именительный падеж, в силу своей "беспризнаковости"⁶, дает понимание всякого предмета в соотношении с самим собою, в его тождестве с самим собою, представляет предметы и явления во ВИММ как "вещь в себе". Этот принцип создания ВИММ проявляется и в избирательном отношении Л. Добычина к грамматическим категориям рода и числа.

Соотношение именных форм единственного числа и множественного числа (превышение нормы в использовании форм единственного числа) свидетельствует о преобладании в тексте таких категориальных значений числа, как нерасчлененность и определенность⁷.

Минимальная грамматическая информация, лежащая в основе грамматической категории рода существительных (при существенном преобладании форм мужского рода над формами среднего рода), отражает общую тенденцию ВИММ к конкретности и пространственной определенности⁸.

Таким образом, предметная интерпретация действительности предполагает такие важнейшие характеристики ВИММ, как: пространственная определенность, статичность, тождественность.

Стремление Л. Добычина к минимальному использованию в тексте имен прилагательных (на 3,76% меньше словарного показателя) является отражением общей тенденции художника в создании ВИММ. Во-первых, потому, что категориальное значение качества имени прилагательного (понимаемое широко: как собственно качество, свойство, отношение, принадлежность), называемого не отвлеченно, само по себе, а как признак, данный в чем-то, в каком-то предмете, предусматривает сущностное осмысление действительности. Вещный же мир статики и тождественности во ВИММ Л. Добычина лишен сущностного осмысления, а следовательно, и качественных характеристик. Во-вторых, отсутствие образа предмета в качественных прилагательных или его "размытость" в относительных, проявляющаяся на грамматическом уровне в смысловой незавершенности, валентной открытости, тяготении прилагательных к консолидации абстрактных признаков обуславливают ту "не навя-

зывающую нашему уму сковывающей существенности зыбкость"⁹, которой бежит неподвижный "монтаж вещей" города Эн.

Отсюда проистекают и особенности функционирования прилагательных в тексте. Использование прилагательных отличается преваляцией качественных, называющих признак непосредственно, над относительными, которые выражают качество через отношение к какой-либо субстанции. Это не является случайным.

Уже в самой смысловой структуре относительных прилагательных отражена внутренняя "существенность" мира. Сохранение относительными прилагательными ассоциативной связи с производящим именем влечет за собой ориентированность на объективные свойства, а не приписываемые предмету или явлению в акте качественной характеристики, что свойственно качественным прилагательным, опирающимся на субъективную точку отсчета качества.

Относительные прилагательные, вследствие значения предметного отношения, называют "пассивный"¹⁰ признак, т. е. вытекающий из самой природы вещей, а не привнесенный извне. Поэтому можно говорить об определенной степени объективности признаков, выраженных этим типом имен прилагательных. Но именно эта объективность качественной характеристики не укладывается в рамки ВИММ. "Вещь в себе" мира Л. Добычина сущностно познана быть не может. Поэтому используемые писателем относительные прилагательные чаще всего качественно определяют раритеты: медный крендель, сахарный костел, шоколадная овца, ватная старушка и т. д.

Если и возможна какая-либо оценка действительности, то только внешняя. Отсюда преобладание качественных прилагательных, строящихся на субъективно-оценочных ассоциациях. Определяя цвет, форму, внешний вид и т. д., они имеют чисто показательное значение, служат конкретике, а не сущности вещей.

Таким образом, использование в тексте имен прилагательных усиливает и оттеняет на смысловом уровне, заявленные в сфере имен существительных, характеристики ВИММ как мира статики и тождественной самой себе вещи, попытки постижения сути которой приводят к ощущению абсурдности.

Функционирование в тексте союза "и" на смысловом уровне оказывается связано с идеей "цельности". И как усилие Л. Добычина организовать, увязать разрозненные сиюминутные факты ВИММ во времени приводит к противоположному результату: заданные жанром автобиографии хронологические отсылки (типа: "Этой осенью", "раз в субботу", "на рождество") скорее разбивают ткань повествования на изолированные событийные отрезки, нежели служат связкой, так же стремление писателя к цельности смыслового пространства, реализуемое с помощью многократного введения союза "и", так и не рождает ощущения истинной связи явлений во ВИММ. Да-

же незначительное превышение нормы (на 0,7%) в использовании союза "и" превращает его из соединительного в разделительный.

Как средство "соединения" словоформ союз "и" оказывается формально-связующим элементом. Люди, вещи, события, попавшие в поле зрения героя Л. Добычина и даже не успевшие обнаружить свое "зачем?", механически прибавляются к таким же случайным вещам и событиям, неумолимо ширя пространство города Эн. Например:

"Накануне Иванова дня латыши пришли к дому с огнями и ветками и надели на всех нас венки. Они долго скакали и пели и жгли бочки с смолой. Мы поили их пивом и легли, когда все разошлись и огни были залиты и ворота закрыты и сторож заколотил, как всегда, по доске" (62).

Приобретаемое союзом "и" в сложносочиненном предложении значение "соположения"¹¹, усиленное на лексико-семантическом уровне противоестественностью соединения сопологаемых в пределах одной предложной конструкции значений, рождает на смысловом уровне ощущение отсутствия во ВИММ Л. Добычина единого гармонизирующего принципа бытия, отсутствие цельности.

Иногда значение соположения сопровождается значением следования, пришедшим во ВИММ на смену причинности. Это происходит тогда, когда союз "и" связывает несколько предикативных частей в составе сложносочиненного в плане развертывания мысли, и можно говорить о некоторой последовательности изложения:

"В конце лета случилась беда с мадам Штраус. Ей на голову, оборвавшись, упал медный окорок, и она умерла на глазах капельмейстера Шмидта, который стоял с ней у входа в колбасную" (90).

Таким образом, одной из основных характеристик ВИММ оказывается отсутствие цельности выстраиваемого писателем мира, привносимое на смысловом уровне значением союза "и".

Рассмотрение грамматического пространства "Города Эн" показало, что именно на категориальном уровне текста заявлены важнейшие характеристики ВИММ Л. Добычина: явленность бытия в вещном мире статично как монтажа фактов, а не последовательности актов, тождественность жизни самой себе, экстенсивное экспонирование событий, невозможность сущностного осмысления мира, отсутствие цельности и целесообразности, соположение на одной бескачественной плоскости быта и бытия, которые смотрятся друг в друга как равновеликие.

Грамматическая семантика, преодолевая "содержательный плен", продуцирует развитие смыслового пространства текста до уровня возможных миров: сквозь интерьер добычинского бытописания прорастает модель абсурдного мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: Текст как отображение картины мира. М., 1989. С. 341.
- ² Ср. у Р. Якобсона "Поэзия грамматики и грамматика поэзии".
- ³ Статистический анализ был проведен по методике Б. Н. Головина, изложенной в книге: Головин Б. Из курса лекций по лингвистической статистике. Горький, 1966.
- ⁴ Филлмор Ч. Дело о падеже // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. X. М., 1981.
- ⁵ Лосев А. Языковая структура. М., 1989.
- ⁶ Якобсон Р. Морфологические наблюдения над славянским склонением. М., 1958.
- ⁷ Грамматическая семантика. М.; Горький, 1979.
- ⁸ Луценко М., Загнитко А. Семантика межкатегориальных отношений в системе категорий // Грамматическая семантика глагола и имени в языке и речи. Киев, 1988.
- ⁹ Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
- ¹⁰ Сулименко Н. Текстовые функции относительных прилагательных и глаголов // Аспекты и приемы анализа текста художественного произведения: Сб. науч. трудов. Л., 1983.
- ¹¹ Симонян А. Текстобразующие функции служебных слов. Автореф. Ереван, 1986.

Виола Эйдинова

Ю. ТЫНЯНОВ И Л. ДОБЫЧИН

(К проблеме функциональной общности русской прозы рубежа 20-х — 30-х годов)

Стили Л. Добычина и "позднего" (малая проза) Ю. Тынянова весьма далеко отстоят друг от друга, что проявляется в специфическом характере поэтики каждого автора, "руководимой" особыми, отчетливо оригинальными структурно-стилевыми принципами.

Добычинский стиль открывается как "стиль стереотипа", основанный на законе "штампов", "шаблонов", "отождествлений". Он органично существует в формах жизнеподобных-предметных, зримых, узнаваемых. И словесный, и персонажный планы лаконичных рассказов Добычина (сборники "Встречи с Лиз", "Портрет") вещественны, ощутимы, осязаемы. Автор представляет читателю "куски жизни" — с повседневно-характерными приметами реалий послереволюционных лет (личные коллизии, домашний быт, городские сцены, политические акции и т. д.). Однако правдоподобие прозы Добычина предстает лишь кажущимся. Им творится мир мнимой, перевернутой, ирреальной жизни, — жизни, убитой грудой похожестей, повторяемостей, однотипностей. Конструкция штампа пронизывает текст каждой вещи писателя (повторяют друг друга мужики и бабы, соседи и сослуживцы; звучат одни и те же реплики; происходят аналогичные события; отражаются одно в другом "вчера" и "сегодня"). В итоге — живая, многообразная реальность оказывается подмененной здесь реальностью тиражированной, потерявшей свою истинную сущность.

Поэтика тыняновской прозы ("Поручик Кижэ", "Малолетний Витушишников", "Восковая персона") выявляет совершенно иную — и по формам, и по образующей их стилевой закономерности — творческую природу писателя. Мир Тынянова — мир заяв-

ленно условный, смещенный, странный. Он опирается на явные деформации и сломы, достигаемые обнаженной заменой целого — его частями — кусками, осколками, "обрубками". Создаваемая художником картина — это картина мнимой, мистифицированной действительности, наполненной фантомами и монстрами. Необычность жизни подменена в ней необычностью механической, автоматизированной, рожденной мертвой системой приказа и насилия — с ее "полыми" и фиктивными действующими лицами (несуществующим Киже, "восковым подобием" человека, выдуманным "малолетним отроком").

При всей альтернативности стилей Тынянова и Добычина они оказываются отчетливо сближенными — функционально¹. И тот, и другой художник (в общий ряд с ними могут быть поставлены И. Бабель, М. Булгаков, А. Платонов, Е. Замятин, М. Зощенко и др.), идя чрезвычайно специфическими путями, вместе с тем решают общую формально-смысловую задачу литературной эпохи конца 20-х — начала 30-х годов, эпохи, которая востребовала литературу, опирающуюся на принцип дисгармонии, диссонанса, формирующий многими смысловыми путями образ пустого, призрачного, абсурдного мира.

Эта эпоха отмечена тенденцией функционального схождения уникальных писательских стилей — и "стилевыми бунтами", которые привели к образованию русской "литературы абсурда", кричащей — самой поэтикой диспропорций и деформаций — об угрозе расчеловечивания человека и тем самым "рождающей надежду в безысходном мире" (А. Камю).

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ "Совершенно несходные по видимости явления разных функциональных систем могут быть сходны по функциям... Поэтому самое сличение тех или иных литературных явлений должно проводиться по функциям, а не только по формам" (Тынянов Ю. Поэтика. История Литературы. Кино. М., 1977. С. 281).

Марина Новикова

ТЕКСТОФОРМИРУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ЦВЕТОВОЙ ЛЕКСИКИ В РАССКАЗАХ ДОБЫЧИНА

Под цветовой лексикой, вслед за Р. М. Фрумкиной, понимаются "слова и словосочетания, предназначенные для выражения наших цветоощущений"¹.

В общезыковой системе цветообозначения выполняют номинативную функцию и представлены "именами цвета" (ИЦ), в совокупности образующими "множество ИЦ".

В художественной же речи средства языка (в том числе — и ИЦ) под воздействием эстетической функции претерпевают семантико-поэтические трансформации: "смысл художественного слова не замыкается в его буквальном смысле. Основная особенность поэтического языка как особой языковой функции в том и заключается, что это "более широкое" или "более далекое" содержание не имеет своей собственной языковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания"². Поэтому под ИЦ применительно к художественной речи понимаются (кроме ИЦ в общезыковом аспекте) также номинации, ассоциативно связанные с цветообозначением, то есть актуализирующие в определенном контексте какую-либо цветовую сему, например: "снег" — "белый", "туча" — "серый", "черный"; "огонь" — "красный", "травя" — "зеленый" и т. д.

Следует, однако, иметь в виду, что в идиостилевой системе писателя цветоассоциации подобных номинаций при поверхностном их рассмотрении могут показаться чрезвычайно далекими от общезыковых. Например, в рассказе Добычина "Козлова" слово "луна" окказионально ассоциируется с зеленым цветом, а не с белым или желтым (ср.: "Над школой Карла Либкнехта и Розы Люксембург стояла маленькая зеленоватая луна" — 127), что не противоречит

общеязыковой основе этого семантического деривата, так как значение суффикса предопределяет общность цветowych прилагательных "зеленоватый" (как бы "бело-зеленый") и "белый", являющихся составными частями множества ИЦ "белые".

В художественной речи индивидуально-авторские ассоциации могут быть выражены не только нарицательными, но и собственными именами ("говорящими фамилиями"), причем эта группа очень неоднородна по своему составу с точки зрения семантических механизмов в области цветономинации. Сюда входят, во-первых, имена цветов, возникшие путем актуализации общеязыковой ассоциативной семы во внутренней форме собственного существительного: "Зайцева" — "заяц" — "белый". Во-вторых, имена, внутренняя форма которых лишь опосредованно ассоциируется с реалией, имеющей определенный цвет: "Золотухина" — "золотуха" — "золото" — "желтый". В-третьих, номинации, находящиеся в паронимических отношениях с общеязыковыми цветообозначениями: "Лиз" — "лиловый". Наконец, имена, эксплицирующие цветодеготативную отнесенность на основе экстралингвистических характеристик объектов номинации: "Ленин", "Троцкий" — "красный".

Степень зависимости цветообразов от контекста их реализации определяется характером семантических процессов в области окказиональной номинации и возрастает по мере ослабления лексико-семантических и фоносемантических связей индивидуально-авторских ИЦ с их общеязыковой основой. Например, если в случае "Золотухина" — "желтый" для приобретения собственным именем окказионального значения цвета автору достаточно при всяком новом упоминании в рассказе фамилии героини акцентировать деталь ее одежды — серебряную розу, эксплицирующую ассоциации, вызываемые внутренней формой слова на основе общеязыковых семантических связей прилагательных "золотой" — "серебряный", то в случае "Ленин", "Троцкий" — "красный" контекстная цветореференция образов значительно сложнее. Здесь собственно цветовое значение представляет собой внутреннюю форму переносного значения слова "красный" и связано с явлениями, находящимися за пределами языковой действительности. Поэтому контекстная экспликация субъекта окказиональной номинации отличается диффузностью, размытостью и нуждается в подкреплении формально-семантическими средствами (прямым значением прилагательного "красный", реферируемого к другой реалии, которая называется в непосредственной близости к собственным именам ("красная вязаная кофта"), а также значением внутренней формы слова "красуется").

Таким образом, в поэтическом языке ИЦ включают в себя: во-первых, общеязыковые ИЦ — номинации в прямом значении; во-вторых, слова, общеязыковые значения которых имеют цветовые семы;

в-третьих, слова, внутренняя форма которых может — в определенном контексте — вызывать ассоциации с каким-либо цветом.

Исследование проводилось на материале рассказов первой книжки Добычина "Встречи с Лиз" и посвящено анализу текстоформирующей функции имен цвета в этих рассказах.

Предварительно следует отметить, что структура художественного текста образуется тремя взаимообусловленными уровнями: идейно-эстетическим (идеологическим) — авторские замысел и идея, осознание их читателем, социальный фон произведения; жанрово-композиционным — система образов и связанных с ними событий, жанр, композиция художественных деталей; собственно языковым — эстетическая речевая система, т. е. система изобразительно-выразительных средств языка, реализуемая в замкнутой системе отдельного произведения и — шире — всего идиостиля.

К анализу рассказов был применен идиостилевой подход, заключающийся в описании особенностей функционирования какого-либо одного языкового средства (в данном случае — имен цвета) относительно индивидуально-авторской системы писателя Добычина.

Рассмотрим роль ИЦ в формировании первого (идейно-эстетического) уровня текста на примере рассказа "Козлова". Перед читателями разворачивается картина провинциальной жизни, где послереволюционные реалии хаотично переплетаются с приметами прежнего уклада. Мелькают лица, имена ("Козлова", "Суслова", "Роза Люксембург", "Сутыркина", "Ленин", "Троцкий", "Сивилла", "Шарль..."), обрывки воспоминаний ("Вот — чай", "А вот — в кинематографе", "В Петербурге я кого-то видела"...), бытовые сценки, пейзажные зарисовки и т. д. Все это пронизано ощущением тоски по былому, безысходности настоящего, ощущением суетности жизни, ее маскарадности, нереальности — при наличии чуть ли не хроникальных бытовых подробностей. Частотность употребления ИЦ в рассказе очень высока. Они создают эффект пестроты, раздвоенности описываемого, его противоречивости в мелочах, а в конечном итоге — унылой однообразной серости.

Намек на "красную" новую жизнь имплицитно содержится в самом начале рассказа и представлен словами, потенциально обладающими семой "красного цвета" ("жечь", "гореть" и проч.), а также собственным именем "Роза Люксембург" (ср. перифрастическую номинацию: "Роза Люксембург" — "Красная Роза"; автор апеллирует к экстралингвистическим представлениям своих адресатов). На фоне "красной" жизни, вызывающей негативные ассоциации ("мерзавцы", "гонители"), — воспоминания о приятных эпизодах ушедшей жизни, ассоциирующихся с зеленым цветом ("зеленоватая луна <...> приятные картины дружбы с мосье" — 127). В перспективе рассказа красные и зеленые реалии перемежаются, как сменяют одна другую приметы нового и минувшего. ("Закат был простенький: одна поло-

ска — красноватая и одна — зеленоватая" — 130). Постоянно рядом с ИЦ используются "предикаты чувств" (по Н. Д. Арутюновой), выражающие оценочные коннотации: "Мосье завтра едет. С тоненького деревца в зеленой кадке медленно падают листья. — Как грустно мосье" (128). "Грустно" — потому, что "зеленое" прошлое (слова "деревце", "зеленый", "листья" связаны общей семей "зеленого цвета") уходит, как уезжает мосье; потому, что наступает "красная" жизнь: "девица в красной вязаной кофте", "Ленин", "Троцкий", "толстая красная Сулова" (вместо "тоненького", "маленького", "аккуратенького", того, что было раньше, в былом "зеленом", "зеленоватом").

Ранее отмечалось, что реалии, названные словами с общеязыковыми семами определенного цвета, в идиосистеме отдельного писателя могут актуализировать семы другого цвета. Так, "луна" у Добычина — "зеленоватая". Поэтому данное существительное употребляется — даже при отсутствии цветового определения — в окружении лексики с коннотациями положительной оценки (которые имеются у слова "луна" и в общеязыковой системе, ср: "мечтать при луне"), например: "Потом взошла луна, и души смягчились..." (129). Положительный коннотативный потенциал "зеленого" настолько велик, что в сочетании с ним иногда даже "красный" не столь оценочно негативен: «В саду "Красный Октябрь" играли вальс...», "Сулова (этот персонаж в рассказе является частью "красной" жизни) ...сказала тихо и мечтательно: — Когда горел кооператив, загорелись души, — так хорошо пахло..." (129).

Близкий к зеленому и контрастный с красным синий цвет, являющийся в рассказе знаком церковных реалий, тоже связан с положительной оценкой: «Столб с преображением и зеленым куполом стоял над кленами <...> местами сквозило синее <...> епископ вышел <...> "Недолго мучиться", — радостно думала Козлова, смотря ему вслед» (130).

Пестрота лиц, сцен, событий и проч., закрепленная в цветовой лексике ("в синем газовом шарфе с расплывчатыми желтыми кругами" — 131. "Ярко желтелись клены. Рябины с красными кистями..." — 132, "зеленый купол" — 130, "светло-глазые галки. Низко висели тучи. Иногда пролетали снежинки" — 134, "рыхлые облака телесного цвета" — 130, "красно-коричневый дворец, желтое адмиралтейство" — 134 и т. д.), в конце рассказа сливается в одном цвете — сером, правда, сером не однозначно, а с желтыми пятнышками в обрамлении имплицитного (выраженного словами "зажглось" и "Роза Люксембург") красного: "зажглось электричество — желтые пятнышки под серыми тучами <...> ворота школы Карла Либкнехта и Розы Люксембург" (134).

Теперь перейдем к жанрово-композиционному уровню художественного текста. Анализ проводился на материале рассказа "Встречи с Лиз".

Данный рассказ состоит из четырех частей, каждая из которых ассоциативно связана с определенными цветообозначениями, которые, в свою очередь, закреплены за определенными персонажами. Лиз — "лиловая", "синяя", "желтая", "белая" ("на лиловом от пудры лице" — 135, "голубой таз с желтыми цветами" — 135, "Лиз лиловая, с лиловым зонтиком, с желтой лентой в выкрашенных перекисью водорода волосах" — 140). Кукин — бело-черный ("в парусиновой рубашке с черным галстуком" — 136, "белесым отражением <...> в черных окошках" — 140). Фишкина — "черная" ("Фишкина, приблизив темное лицо к его руке, смотрела, и ее черная прическа..." — 136, "Стояла, вглядываясь в тучи, коротенькая, черная, прямая и презрительная..." — 137). Золотухина — "желтая с белым" ("Золотухиной, поджарой, в гипюровом воротнике, заколотом серебряной розой" — 138, "Я люблю эту церковь, — показала она на желтого Евлпа с белыми столбиками" — 142).

Условно можно обозначить линию Лиз — Кукин как белую: "белые лепестки", "бело от лепестков", "выкрашенные перекисью водорода" (т. е. белые) "волосы" Лиз, "бесцветные волосы" Кукина, его "парусиновая" (т. е. белая) рубашка и т. д.

Линия Кукин — Фишкина — черно-белая: перед введением в повествование образа Фишкиной автор каждый раз использует лексику со значением черного цвета: например, это может быть "черный галстук" Кукина, которому предстоит встретиться с Фишкиной, имеющей "темное лицо" и "черную прическу". Затем черно-белый цвет сменяется желто-белым: Фишкина, после встречи с понравившимся ей Кукиным, как бы "посветлела"; ее появление в перспективе рассказа связано уже не с черным, а с желтым цветом ("надела желтую телячью куртку" — 137, в предшествующем контексте — "девица с желтыми кудряшками" — 137). Подобные цветоассоциации закреплены за всеми персонажами рассказа.

Ввод персонажей в повествование, описание событий, происходящих с ними, сопровождается нагнетанием деталей каких-либо преобладающих цветов. В первой части — это белый, во второй — черный, в третьей — утрированная автором пестрота ("золотой" — "флаги" — "белелось" — "небо" — темный ("почки") — все цвета Лиз — "полосатый фартук" — цвета Кукина), прагматически важная для ключевой фразы "все разваливается ... фу, сколько обывательщины!" (139). В четвертой части — сначала красный ("солнце" — "покраснело" — "розовые юбки") с вкраплениями черного ("черный парик"), затем, когда в конце рассказа появляется презрительная и торжествующая Фишкина ("черненькая, крепенькая"), черный цвет становится символически итоговым: в прагматически сильной позиции последнего слова рассказа находится существительное "галстучек", содержащее контекстуально актуализированную сему "черный".

Третий уровень художественного текста (эстетическая речевая система) также формируется с помощью ИЦ, что отражается в переносно-символическом характере цветовой лексики, в образовании контекстуальных семантико-ассоциативных связей слов с цветовыми семами, в возникновении окказиональных синонимических рядов, в приобретении именами цвета оценочных коннотаций и проч. Например, прилагательные "красный" и "черный" в рассказах Добычина, а также лексика, ассоциативно и семантически взаимодействующая с ними, чаще всего реализуют отрицательно-оценочный коннотативный потенциал — в противоположность лексемам с семами "зеленый", "белый" и т. д. Антонимически противопоставляются синонимические ряды "красный, Роза Люксембург, зажечь, гонители..." — "зеленый, полные поэзии вечера, прекрасная Франция, мосье...", отражая внешний (событийный) и внутренний (оценочный) планы повествования. Метафорическое переосмысление цветových номинаций способствует формированию целостного семантико-коннотативного поля каждого из рассказов, определяет их прагматический эффект.

Таким образом, в идиостилевой системе Добычина эстетическое использование имен цвета занимает одно из ведущих мест, являясь типичным для писателя приемом формирования художественного повествования. Текстформирующая функция ИЦ проявляется, во-первых, в закреплённости и воспроизводимости цветоассоциаций по отношению к персонажам и описываемым событиям; во-вторых, в прагматическом усилении ощущений диффузности, зыбкости происходящего в рассказах, его неоднозначности и многоплановости; в-третьих, в подчеркивании композиционных структур и сюжетных линий произведений; в-четвертых, в создании целостного коннотативно-семантического поля рассказов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство: Аспекты психолингвистического анализа. М., 1984. С. 6.

² Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 390.

Марина Новикова

ПОРТРЕТ В РАССКАЗАХ Л. ДОБЫЧИНА

Цель статьи — показать, какими средствами языка создаются портреты персонажей Добычина, как отбор этих средств связан с авторским эстетическим заданием, каким образом портретные характеристики персонажей определяют прагматические качества рассказов писателя. Предполагается также рассмотреть особенности портрета как составной части идиосистемы Леонида Добычина.

Исследование проводилось на материале прозаического цикла "Встречи с Лиз".

В анализируемых произведениях — небольших по объему — действуют многочисленные и разнообразные персонажи. Их мелькание (даже мельтешение) на фоне развернутой картины провинциальной жизни с ее бытовыми подробностями, чуть ли не фактографическими деталями, сменой лиц, событий, интерьеров, пейзажей и проч. обуславливает необходимость таких портретов, которые делали бы персонажей узнаваемыми в художественной перспективе рассказов, но в то же время не загромождали повествование. Автору важно заметить, не выписывая всех подробностей ("Лица было не разобрать, но Савкина его узнала") и не развивая их, лишь то, что отличает одного персонажа от другого ("хозяйка — чинная, с лубезной улыбкой, гостья — растрепанная, толстая, с локтями на столе и шумными вздохами"), в крайне лаконичной форме передать в портрете свое отношение к действующим лицам ("со свинными глазами") — не столько индивидам, сколько социальным типам, несущим на себе печать времени ("пионеры в галстуках", "пузатые промышленники", "дюжие матросы") и места ("Мать, красная, стояла у плиты"). С другой стороны, в портретах отражаются и такие "валентные связи" героев, которые предполагают их генетическую или ситуативную близость (или антагонистичность) в сюжетных рамках определенного рассказа ("черный галстучек" Кукина и "темное лицо", "черная прическа" Фишкиной). Иначе говоря (если будет по-

зволнено прибегнуть к кинематографическим ассоциациям), Добычин дает только общие планы действующих лиц (фигуру, позу, цвет, прическу: "брюхастый", "скрючившись", "зеленоватый старичок", "растрепанная"), крупным же планом из "массовки" выхватываются детали: фрагменты одежды ("в большом платке"), обуви ("дырявые подметки"), лица ("круглощекая"), сопутствующие аксессуары ("с лиловатым зонтиком"), — которые, маркируя персонаж, в то же время выступают оценочно-характерологическим средством. Причем часто "общий" и "крупный" планы комбинируются по принципу "жесткого монтажа", например: "товарищ Генералов, мордастый, в новеньком синем костюме с четырьмя значками на лацкане"; "толстенькие императорши, в медалях, с голыми плечами и улыбками".

Сведения о внешности героев содержатся, за редким исключением, в авторской речи, что придает портретам объективированность (традиционно портрет как коммуникативный тип связан с описательным видом текста, организованным с позиции повествователя). Например: "Покачивая животом, в черном капоте с голубыми розами, по лестнице спустилась Трифониха".

Интересно отметить, что часто — и это одна из особенностей творческого почерка Добычина — портрет дается отраженно: "Возвращались вместе — Александриха в холщовом жилете и полосатом фартуке и унылый Кукин в парусиновой рубашке с черным галстучком — и белесым отражением мелькали в черных окошках"; "Ерыгин взял с комода зеркальце, <...> посмотрелся: белая рубашка с открытым воротом была к лицу"; "С полотенцем на руке, Сорокина смотрелась в зеркало: под глазами начинало морщиниться" и др.

Не останавливаясь на анализе мотива зеркала в прозе писателя (см. публикации "Первых Добычинских чтений"), целесообразно подчеркнуть, что "отраженный" способ подачи портрета связан с общим не-прямым изображением происходящего, типичным для Л. Добычина (и — шире — для той разновидности прозы, которая ориентирована на лаконичную организацию повествования, на прагматическую актуализацию периферийных элементов, с помощью которых происходит эстетическая индивидуализация объекта), например: "Ерыгин, лежа на боку, сгибал и вытягивал ногу. Ее волоса чертили песок" — ср.: "У Ерыгина были волосатые ноги"; "В дверях остановилась мать. <...> Ее бумазейное платье с боков было до полу, а спереди, приподнятое животом, — короче" — ср.: "Мать была толстой женщиной".

Не-прямой показ не только не предполагает многословия, но и исключает его, так как, апеллируя к экстралингвистическим факторам, позволяет концентрированно намекнуть на специфичность описываемых качеств: на длину и жесткость волосяного покрова, на особенности телосложения (увеличенный живот) и одежды (плохо

сидит), на низкое материальное положение (в ближайшем контексте мать рекомендует Ерыгину поступить на курсы бухгалтеров, которые "прекрасно зарабатывают", а ее "бумазейное платье" на фоне одежды других персонажей — "кисейной кофты" в постпозиции и "парусинового халата", "бархатной шапочки", "парчовой кофты" в препозиции становится средством социальной маркированности).

Всякий портрет как композиционный атрибут художественной речи отражает стремления писателя, изобразив персонаж, охарактеризовать его существенные особенности и выразить к ним авторское отношение. Индивидуальное же своеобразие мастера проявляется в том, какие внешние черты (и, соответственно, пласты лексики, способы синтаксической организации материала) отбираются как значимые, чем мотивируется такой отбор.

Специфика портрета в рассказах Л. Добычина заключается в следующем: 1) в предпочтительном использовании эстетического потенциала лексики, относящейся: а) к одежде, б) к прическе, в) к цвету; 2) в высокой частотности "предикатов чувств" (по Н. Д. Арутюновой), субъективно-оценочной лексики при минимальном использовании собственно тропических средств; 3) в формально-грамматической "привязанности" портретных зарисовок к "действию" ("процессу" или "состоянию"), выражаемому семантикой глагола; 4) в отсутствии (или слабой представленности) развития портрета, фиксации (в разных лексико-грамматических модификациях) константных признаков внешности персонажей.

Остановимся на каждой из перечисленных особенностей.

Самыми высокочастотными среди лексических единиц, создающих портрет, являются номинации одежды, что объясняется их способностью, во-первых, служить средством социально-исторической типизации, во-вторых, выступать маркером персонажа, становясь его своеобразным контекстуальным заменителем. Например, сообщая о персонаже: "с гостьей — Золотухиной, в гипюровом воротнике, заколотом серебряной розой", — автор далее вводит героиню в повествование, указав в препозиции к собственному имени эти детали портрета: "...блеснула на гипюровом воротнике серебряная роза. — В розах, — встрепенулась Золотухина..." Такое внимание к одежде связано также с целенаправленной "нейтральной" (на что также неоднократно обращалось внимание исследователей) позицией автора-наблюдателя: не столь важно, приятная ли внешность у Золотухиной, какие особенности характера отражены в ней и проч., актуальны же ассоциации, возникающие у читателей ("золото", "серебро", "роза", "гипюр"), формирующие представления о социальном статусе действующего лица, мотивирующие его место в системе других персонажей (ср. "ситцевое платье" и "дырявые подметки" Кукиной, общающейся "на равных" со своей гостьей — жен-

щиной с петербургским прошлым, с претензиями на принадлежность к бомонду).

Аналогичные функции выполняют лексические единицы, обозначающие прическу (или отсутствие таковой): "причесанный ежиком", "в кудлатых волосах", "волосяной окоп", "косматый Захаров и гладкий, как паленый поросенок, Вахрамеев", "рабочие с бритыми головами", "Любовь Ивановна, в ночной кофте, с бумажками в волосах", "мать Ривы Голубушкиной, кругленькая, в гладком черном парике с пробором" и мн. др. Как и названия одежды, обозначения прически участвуют в показе "общих планов" героев, выявляющих "крупные", но сразу бросающиеся в глаза детали (в противоположность "мелким" носам, ушам, лбам и под., которые требовали бы не "нейтрального" изображения, ср.: "низкий/высокий лоб").

Отдельно следует отметить чрезвычайную эстетическую значимость приема цветописы — основной особенности идиостилия Добычина, проявляющейся, разумеется, и в портрете. Не представляется здесь целесообразным подвергать анализу пласт цветовой лексики (см. ст. "Текстоформирующая функция цветовой лексики в рассказах Добычина"), поэтому допустимо ограничиться перечислением функций имен цвета в пределах портрета.

Первичная функция — изобразительная, проявляющаяся в описании цвета волос, одежды, кожного покрова и т. д., например: "белогрудая кассирша Коровина в голубом капоте", "бесцветные волосы". Следующая функция — ассоциативно-символическая: имена цвета, ассоциирующиеся с определенными реалиями, являются их оценочным средством, например, распространенное употребление прилагательного "красный" связано с апелляцией к "красным" персонажам и отрицательной оценкой "красной" постреволюционной действительности: "толстая красная Сулова" как представитель нового мира с "Красным Октябрем", "красными" Лениным, Троцким, Розой Люксембург — в противоположность "религиозным" "желтым" или "синим" персонажам. Наконец, центральная функция — формообразующая. С помощью цветообозначений происходит порождение текста, маркировка персонажей, фиксация сюжетных линий, связанных с ними, композиционная спаянность портрета с остальными коммуникативными типами, например, Зайцева с "белыми усиками", хозяйка "белой козы" сюжетно связана с "белобрысой девчонкой", общение с которой осуществляется на фоне белого пейзажа ("выкрутасами белились облака").

Внешняя ("нейтральная") позиция наблюдателя на самом деле, конечно, — только стилистический прием, отнюдь не исключающий субъективно-оценочное отношение к персонажам (без чего вообще немыслим художественный текст). Пристально не вглядываясь во внешность действующих лиц, Добычин всякий раз передает их настроение, эмоции, особенности характера, отражающиеся в пор-

трете. Поэтому — при отсутствии подробного описания комплекса признаков — важными становятся изображения эмоционально-психологической направленности, оформляемые с помощью "предикатов чувств", например: "взволнованный", "задумчивый", "любезный", "сияющий", "улыбаясь", "торжествуяще" и под. "Предикаты чувств", называя их, сами редко выступают средством оценки, которая в рассказах выражается, во-первых, немногочисленной лексикой с оценкой общего типа ("к лицу", "с грацией"); во-вторых, высокочастотными словами с суффиксами субъективной оценки, которая — особенно в прилагательных — чаще негативная (ср.: "добрый — добренький", "подлый — подленький"; на эту особенность обращали внимание Н. Д. Арутюнова и В. Н. Телия), напр.: "черненькая", "крепенькая", "коротенькая" презрительная Фишкина, "молоденькая", со "слабеньким голосом" лицемерная Вунш — персонажи отрицательные. Сюда же относятся номинации с увеличительными суффиксами ("мордастый", "здоровенный"), которые в количественном отношении уступают словам с уменьшительными суффиксами. (Заметим в скобках, что такое положение дел вполне закономерно: Добычин, предпочитая не-прямую характеристику прямой, эксплуатирует эстетический потенциал семантически диффузных уменьшительно-ласкательных суффиксов, которые, выражая слабую степень представленности признака, способны служить средством и позитивной, и негативной — на усмотрение читателя — оценки). В-третьих, оценка может быть связана с корневой семантической лексических единиц, напр.: "щуплый" (ср.: "тонкий", "стройный"), "долговязый" (ср.: "высокий"), "поджарая" (ср.: "сохранившая фигуру", "стройная", "подтянутая"); в-четвертых, — с использованием тропических средств. Последние у Добычина встречаются редко (в противоположность "орнаменталистам" — его стилистическим оппонентам), поэтому вряд ли эти средства могут быть предметом отдельного анализа: особенность портрета — в почти полном отсутствии таковых, а не в их типологическом своеобразии. Отметим только, что метонимий ("шагает рота, красная", "в истасканном белом фетре набекрень") и метафор ("свинные глазки" Коровиной — метафора в сочетании с "говорящей фамилией" подчеркивает скотское начало в персонаже; "волосяной окоп" и др.) меньше, чем сравнений — тропа, связанного с выражением временного подобия, что удобно для ситуативной разновидности портрета, широко представленной в рассказах цикла. В сравнениях вспомогательными субъектами обычно выступают представители животного мира: "гладкий, как паленый поросенок", "рубашка торчала, как заячий хвостик" и т. д., что является средством ассоциативно-образной оценки, восходящей к семантике квазистереотипов (ср.: "орел" — "петух").

Важнейшей особенностью добычинских портретов является соотнесенность с действием, "привязанность" к нему, что создает эф-

факт "попутности", дополнительной данной информации и усиливает статичность портрета, например: "откинув голову, она [Рива] выкатила груди"; "По улице, презрительно поглядывая, черненькая, крепенькая, в короткой чесунчовой юбке и голубой кофте с белыми полосками, шла Фишкина"; "с грацией вертела пион". Активность глаголов в портрете подтверждается использованием их в функции опосредованной номинации, осуществляемой в системе языка обычно семантикой имен, напр.: "подпоясался", ср.: "пояс".

Особенно часто встречаются при портретных вкраплениях глаголы несовершенного вида, более приспособленные для номинации события, а не действия, что связано с выражаемыми ими значениями незавершенности действия и его продолжительности во времени, например: "пришурившись, глядела", "белесым отражением мелькали", "скрючившись, сидела".

На фоне прагматической выдвинутости глаголов, грамматически подчиняющих конструкции с портретными описаниями, обращает на себя внимание отсутствие динамики портретов. Одна и та же деталь настойчиво повторяется, может варьироваться, но не претерпевает существенных изменений, напр.: Коровина — "круглоплетая", "плечистая"; "Усатый водовоз, кусая от фунта ситного, — гремя колесами", "Шел водовоз, <...> крутя усы" и др. Создается эффект "движения на месте": что-то формально происходит, но ничего основательным образом не меняется. Статичность портрета укрепляет данное ощущение.

Перечисленные особенности портретных описаний в рассказах Добычина являются закономерной составляющей его индивидуально-авторской системы. Портрет подчиняется идейно-эстетической целеустановке писателя, жанровым особенностям его творчества, а языковые средства создания портрета, реализованные в рассказах, отражают специфику творческого почерка мастера.

Аркадий Неминущий

ФОРМУЛА ВРЕМЕНИ В СБОРНИКЕ Л. ДОБЫЧИНА "ВСТРЕЧИ С ЛИЗ"

Художественное время в поэтике добычинской прозы — один из важнейших компонентов. Это, естественно, не могло пройти мимо внимания исследователей, причем в указанном плане художественный мир писателя видится принципиально атемпоральным, в каком-то смысле безысходным¹.

Представляется, однако, что временная сфера произведений Добычина более сложна и многомерна. В большей степени это проявляется тогда, когда анализу подвергается не отдельный текст и не весь корпус прозы писателя, а некое сверткостное единство, каким является, например, первый из сборников Добычина "Встречи с Лиз". Дело в том, что в данном случае вступает в силу так называемый "эффект сложения", включающий в себя способность к проявлению таких аспектов, которые остаются недоступными исследованию как при отдельном, "изолированном" прочтении произведения, так и, пусть в меньшей степени, при их "сплошном" изучении. Понятно также, что в книге малой прозы, тем или иным способом объединяя свои рассказы, автор получает дополнительную возможность обозначить специфику авторского мировидения, в том числе и во временном аспекте.

Общеизвестно, что главной характеристикой художественного времени является дихотомия: процессуальность — антипроцессуальность. Однако, не менее значительным представляется и еще одно его измерение, которое можно было бы определить как *со-стояние*, вбирающее в себя множество компонентов (в том числе и пространственных). В этом состоянии может проявиться не только "лицо" определенного отрезка времени, но и своего рода "формула" целой эпохи.

Имея все это в виду, обратимся к конкретному анализу дебют-

ной книги Л. Добычина, в которой, впрочем, он выступил как вполне сложившийся художник.

Девять рассказов, составляющих сборник, образуют сложнейшую систему временных (и пространственных) сцеплений, создающих целостный, объединенный авторской позицией мир.

Нетрудно заметить, что, условно говоря, "формула" времени разделяется здесь на две разномасштабные сферы: мир социума и мир природы. Ведущее место и наиболее разнообразные лики и их трансформации принадлежат первому. Именно мир социума содержит парадоксальные сочетания статики и динамики, бесконечных повторов механического воспроизведения почти всех форм активности, которое задано уже в открывающем книгу рассказе "Козлова": «Вечера Козлова просиживала на лежанке — штопала белье или читала приложения к "Ниве"» (128). "В воскресенье брали по корзине и отправлялись на базар" (128) и далее: «Козлова сидела на теплой лежанке и читала приложения к "Ниве"» (133). Примеры такого рода можно в изобилии обнаружить в каждом рассказе.

Не менее значимо для проявления сущности этого мира и то, по каким законам в нем существуют такие важные составляющие, как история и культура, компоненты, безусловно, важные для понимания именно временного аспекта жизни любого общества. На первый взгляд, и то и другое присутствует и даже занимает определенное место в сознании персонажей, населяющих книгу. Почти в каждом рассказе в разной связи герои предаются воспоминаниям о прошедших часах, днях, годах. Но память эта оказывается в конечном итоге на удивление избирательной.

Чаще всего память удерживает то, что, когда и при каких обстоятельствах ели и пили персонажи. Даже подлинно значительные исторические события непременно сочетаются с разного рода гастрономическими деталями: "Бородатые солдаты молча плетутся на войну. У дороги стоит барыня — сует солдатам мармелад. Последние три штучки отдает Ерыгину" (147). «На столе клеенка "Трехсотлетие": толстенные императорши, в медалях, с голыми плечами и с улыбками..." (147). "Помните, все тогда ахали — того бы съела, этого бы съела. А у меня была одна мечта: напиться хорошего кофе с куличиком" (132). История в этом мире присутствует и отсутствует одновременно, съживается, уменьшается до размеров и границ, адекватных масштабам бытия населяющих его людей, например, до изображения Зимнего и Адмиралтейства на чайных чашках, до лика голландской королевы Вильгельмины на кофейной мельнице или императорш в медалях на кухонной клеенке².

Нечто подобное по своей сути происходит в мире провинциального города и со сферой духовной, культурной. И опять-таки она, на первый взгляд, достаточно полна и разнообразна. От рассказа к рассказу нарастает количество упоминаний о богослужениях, ис-

полнении самой разнообразной музыки, называются имена писателей и литературных героев, воспроизводятся киносюжеты, обсуждаются работы живописцев.

Но дело, разумеется, не в количестве. По определению, прежде всего духовная, культура сплошь и рядом утрачивает главные качества, обращается в свою противоположность. Достаточно показательно в этом плане два условных "ряда" — литературный и музыкальный, которые проходят через весь сборник, обнаруживая вполне показательную эволюцию.

Уже в первом рассказе — "Козлова" — его героиня представлена как любительница чтения романов из литературных приложений к "Ниве". О качестве читаемого можно судить по воспроизводимому в оценке самой Козловой финалу одного из романов, прочитанного на теплой лежанке: "Александра Николаевна вышла за Петра Ивановича — стоя под венцом, они блистали красотой. А Алексей Егорыч приходил к ним каждый праздник и, сидя после сытного обеда в удобном кресле, от времени до времени испускал глубокий вздох" (133).

В рассказе "Савкина" упоминается уже классик — Гоголь, но только как некто "с черными усиками", изображенный на обложке тетради. Наконец, в последнем, завершающем книгу рассказе — "Конопатчикова" — возникает имя Пушкина, правда только в контексте скабрезной частушки:

Ветер воет, дождь идет,
Пушкин бабу в лес ведет.

Не менее семантичен и музыкальный ряд, открывающийся в первом рассказе сообщением о пении на клиросе, вмещающий в себя исполнение революционных песен и маршей, шлягеров минувших времен ("Трансваль, Трансваль...") и завершающийся цирковым канканом и пением "мадмазелей":

Чтоб на службу
Поступить,
Так в союзе
Надо быть.

Оговоримся, что обозначенная эволюция на самом деле таковой не является, если это и движение, то движение со знаком минус.

Мир культуры в рассказах сборника — это еще и цепочка крайне противоречивых, даже противоестественных в своем соединении элементов, но по глубинной своей сути, в контексте всей книги, вовсе не противоречащих друг другу.

Более ранний культурный слой определенного качества репродуцирует более свежий, но вполне с ним соотносимый. Причем "срастание" этих слоев во временном поле книги Добычина может быть как непосредственным, так и дистанцированным.

Так, скажем, упоминавшийся финал романа из журнального приложения вполне адекватен воспоминаниям одной из героинь об увиденной в кинематографе "роскошной драме из шести частей": «Клотильда отравилась, Жанна выбросилась из окна, а Шарль медленно отплывает на пароходе "Республика"» (128). Стоящие на комоде у "литератора"-дебютанта Ерыгина вазы и розовый рог изобилия в золотой руке отчасти вдохновляют пишущего на создание опуса под названием "Настя": "Белые бандиты заперли начдива Виноградова в сарай. Настя Голубцова, не теряя времени, сбегала за Красной Армией. Бандитов расстреляли. Начдив уехал, а Настя выкинула из избы иконы и записалась в РКП(б)" (144).

В свете сказанного не удивляют и псевдопарадоксы, которыми буквально "пропитан" художественный мир сборника, демонстрирующий лик времени, то самое состояние, в котором узнается эпоха. Одним из таких псевдопарадоксов открывается сборник, первый абзац первого рассказа, из которого, как из зерна, вырастают следующие: "Электричество горело в трех паникадилах. Сорок восемь советских служащих пели на клиросе" (127). Далее следует объявление от епископа: "... седьмого ноября во всех церквях <...> торжественная служба и благодарственный молебен" (133). Или: "Вздохнув, поднялась и прошла мимо Савкиной Марья Ивановна Бабкина, француженка..." (150). И наконец: "На горке, похожее на бронированный автомобиль, стояло низенькое, серое Успенье с плоским куполом" (154).

Бурная "духовная" жизнь героев оказывается на поверку нежизнью, подобием процесса, но не самим процессом. Кстати, тема смерти, но уже физической, занимает в сборнике далеко не последнее место. В пяти из девяти рассказов читатель узнает о чьей-либо кончине: "Встречи с Лиз" — утонула Лиз Курицына, "Савкина" — хоронят Олимпию Кукель, "Лидия" — утонул солдат, "Сиделка" — похороны самоубийцы Семкиной, "Конопатчикова" — снова похороны одного из персонажей.

Застылость, мертвенность бытия при внешних признаках жизни соседствует в мире книги Добычина с еще одной знаменательной особенностью. В рассказах сборника явно доминирует женское, а точнее даже бабье начало. Только два из девяти рассказов не несут в своем названии женского имени или фамилии ("Ерыгин" и "Лешка").

В системе персонажей также абсолютно преобладают женщины, их ментальность, что приводит иногда к достаточно неожиданным эффектам. Чего стоит, например, сообщение о переименовании козы из Жоржика в Лидию (в одноименном рассказе) или такая сцена: "Заиграл вальс. Притоптывая, кавалеры чинно танцевали с кавалерами. Расходясь, раскланивались и жали руки" (161). Мужчины в рассказах книги в большинстве случаев поразительно хрупки и женоподобны: "Павлушенька, с побледневшим лицом и мокрыми

волосами, вернулся с купанья. «...» пришел Коля Евреинов. Воротник его короткой белой с голубым рубашки был расстегнут, черные суконные штаны от колен расширились и внизу были как юбки" (150)³.

Многочисленные эротические мечтания героинь рассказов во многом по этой причине остаются невоплощенными, но все-таки некая бабья готовность приспособиться, отдаться в чью-то волю присутствует как константа. Причем, далеко не всегда это имеет прямой эротический смысл. Так совершенно откровенно собирается "приспособиться" халтурщик Ерыгин, создающий под сенью рога изобилия свои "бессмертные творения"; жаждет "чего-нибудь революционного" из библиотеки тов. Кукин; внимательно читая газетное объявление о торжественном молебне седьмого ноября, Сутыркина резюмирует: "Понимаете, какое теперь веяние?".

Во всем этом читается генерализующая мысль автора. Все или почти все изображаемое — это почва, слой, на который может водрузиться что угодно. Духовное небытие и физическая слабость, отсутствие мужского энергичного начала обрекают этот мир на насилие по отношению к нему. Этого насилия еще нет, оно как бы растворено в воздухе, но постоянная готовность к нему провоцирует, даже призывает это насилие.

И еще одно наблюдение. При всей дамской многочисленности и уже упомянутой постоянной "готовности" мир сборника паразитически малодетен, то есть лишен способности естественного саморазвития, а значит, и собственного будущего. Впрочем, намек на это будущее, но явно аномальное, присутствует: достаточно вспомнить дочь "мордатого товарища Генералова" по имени Красная Пресня.

Вторая часть "формулы времени", разворачивающаяся уже не в сфере социума, а в мире природы, какой она представлена в рассказах сборника, строится в чем-то сходно, но в большей степени отлично от параллельного ряда. Сходство очевидно в том плане, что природа предстает в той же не-отменяемой повторяемости, цикличности, которая наиболее полно отражена в открывающем книгу рассказе. Точка отсчета здесь — зима, как можно понять, канун Рождества или Рождество. Затем следует весна, лето, осень, и, наконец, в финале "Козловой" все возвращается на круги своя.

Но постоянно, от рассказа к рассказу, этот природный цикл начинает предстать во все более редуцированном и разомкнутом виде. Уже во втором рассказе упомянуты зима, весна и лето, в следующем — лето и начало осени, затем, в рассказе "Савкина" — лето, в "Лидии" — снова лето, праздник Успенья и т. д. Наконец, в заключающем произведении действие начинается зимой и завершается весной. Начавшийся зимой временной цикл в рамках всего сборника как бы не завершается, обнаруживает явную тенденцию к продолжению.

Авторский скепсис, даже сарказм, обращенный к "подвижной неподвижности" социума не отменяется, но в значительной степени корректируется пусть и достаточно слабой, но все-таки имеющейся надеждой на возможность движения, причем движения подлинного, уже не дурно цикличного, а предполагающего здоровую неуничтожимость мира природы. Впрочем, и здесь есть осложнения. В финале последнего рассказа на фоне весенней благодати идут поминки по только что схороненному покойнику.

Этот своеобразный внутренний календарь дополняется еще одним. Рассказы в книге, как можно заметить, расположены в строго хронологическом порядке. В связи с уже отмеченным ранее возникает мысль о том, что книга изначально создавалась не как сборник, а скорее как цикл, единству и логической развернутости которого способствует именно такая организация художественного времени.

Это же позволяет высказать предположение о том, что "Встречи с Лиз" стали для Л. И. Добычина своего рода "подходом", "студией" его будущего романа "Город Эн", представленного читателю через девять лет после публикации первой книги.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например, статью В. В. Эйдиновой "О стиле Леонида Добычина" // Первые Добычинские чтения. Даугавпилс. 1991. С. 58—79. Здесь дано достаточно емкое определение временной среды в художественном мире писателя: "подвижная неподвижность", "статичная динамика". Достаточно веским аргументом такого определения является наблюдение над морфологической системой прозы Добычина, в которой преобладают глаголы и глагольные образования, употребляемые в неопределенно-личных или безличных формах. Это ведет к воспроизведению процессов обобщения, случающегося всегда, постоянно, что резко снижает динамику.

² Возникает явная ассоциация с гоголевской Коробочкой и ее засиженными мухами портретами героев войны 1812 года.

³ Справедливости ради надо отметить, что имеются примеры и прямо противоположного свойства, но их количество почти не влияет на общую доминанту.

Вячеслав Сапогов

ИМЯ В ПОЭТИКЕ Л. ДОБЫЧИНА

("Встречи с Лиз")

Проза Добычина без придаточных предложений, это — "голая" проза, без единого украшения. Она напоминает школьное сочинение или толстовские рассказы из "Азбуки" (Мать сказала... отец сказал...), в которых великий писатель, следуя собственной рекомендации, учился писать у крестьянских детей. Приходят на ум и сейчас уже забытые интонации авторов дореволюционных "Задуманного слова" или "Женской жизни" ("Тоска ушла глубоко, глубоко. Но сердце еще болезненно ноет... Изучаю жизнь Наполеона. Я влюблена в него..." — А. М. Громова). Добычину важно, чтобы его проза не была похожа ни на стилизацию, ни на сказ (ср. скептическое отношение писателя к прозе Бабеля). Проза Добычина пронзительно естественна, как простое предложение из Букваря — Мама мыла раму, — и эту раму мама моет уже 100 лет.

Проза Добычина — проза модернизма. В ней каждая фраза по существу адекватна назывному предложению (Ночь. Улица. Фонарь. Аптека.), каждое событие или вещь не описывается, а называется. События в тексте складываются из предложений-кубиков с какой-то частью картинки. Следуя друг за другом (кажется, что в произвольной последовательности), фразы-кубики складываются то в "правильную" картинку: "Глина раскисла. У Фани Яковлевны засосало калошу...", то в жутковатый сюрреалистический пейзаж: «Золотой шарик на зеленом куполе клуба "Октябрь" блестел. Низ штанов облепили колючие травяные семена. Милиционер с зелеными и красными петлицами стоял у парикмахерской. Ему в глаза томно смотрела восковая дама" ("Ерыгин").

В такой прозе невозможны иносказания и подтекст. Она экзистенциальна. Из рассказов Добычина советский быт 20-х гг. выри-

совывается естественно абсурдным и обыденно ритуальным. В "мистике повседневности", глубоко прочувствованной вслед за Достоевским русскими символистами, где-то в глубине ее тревожно "проворачивается" глухая, слепая, нерасчлененная магия. Ср. отмеченную у Добычина Вик. Ерофеевым мифологему воды. В цикле "Встречи с Лиз" еще один навязчивый мифологический образ — луны, повторяющийся из рассказа в рассказ.

В добычинском мире, как в мифе, одно переходит в другое, возможны невероятные и странные сближения. На выставке показывают "Ленина из цветов" ("Козлова"), обратим внимание, не портрет из цветов, а "Ленина из цветов", тут же, в другом рассказе, упоминается статья "Не злоупотребляйте портретами вождей" ("Встречи с Лиз"); говорится о билете в сад Карла Маркса и Фридриха Энгельса и тут же называется книга "Сад пыток" — "чудесная вещь" ("Встречи с Лиз"); некто пьяница Ваня — "вылитая копия Дориана Грэя" ("Сорокина") и т. п.

В создании добычинского текста большую роль играет добычинский ономастикон. В графически сухой прозе писателя имена застревают, как мухи в паутине. Имен, фамилий, прозвищ, например, в цикле "Встречи с Лиз" непомерно много, из 9 рассказов цикла в 8 названиях встречаются имена и фамилии. Добычинские герои даже размышляют об именах, как бы пародируя тот большой интерес к философии имени и имяславию, который возник в начале XX века: "По заросшей ромашками улице медленно брели *епископ* в парусиновом халате и бархатной шапочке и Кукуиха с парчовой кофтой на руке:

— Клеопатра — русское имя?

— Да.

— А Виктория?"

("Ерыгин")

В добычинском ономастиконе есть своя упорядоченность. Чаще всего человек называется по фамилии (из 9 заголовков рассказов "Встречи с Лиз" 5 — фамилии персонажей). Персонажи просто зовутся по фамилиям: Козлова, Сулова ("Иногда приходила Сулова"), Сутыркина, Кукин, Ерыгин и т. д. Такая форма обращения и представления (только по фамилии) была принята до революции для сравнительно больших коллективов (например, гимназия). Фамилия, как простейший знак индивидуума, отделяет одного от другого. В советской России, представляющей собой как бы один большой коллектив, другого, более тонкого способа индивидуализации было не нужно. Иногда добавлялось столь же безличное слово "товарищ" ("товарищ Фигатнер"), впрочем, в 20-е гг. это обращение скорее обозначало партийных и советских функционеров.

Следующая ступень дифференциации — прибавление к имени названия профессии, которое обозначало скорее определенное поло-

жение в обществе: кассирша Коровина и кассир Едрёнкин, правозаступник Иванов, регистраторша Мильонщикова, женотделка Малкина. Реже герои называются в рассказах по именам, еще реже — по именам и фамилиям. Зато довольно часты парные (или даже тройные) представления персонажей (по типу Бобчинский и Добчинский), когда пара — как один. Начинается, разумеется, с революционных пар: школа Карла Либкнехта и Розы Люксембург, Ленин и Троцкий, а дальше: Демещенко, Гаращенко и Калегаева; Захаров и Вахрамеев (Захаров косматый, а Вахрамеев гладкий), богачки Фрумкина и Фрадкина, мисс Май и клобмэн Байбл, Фрида Белосток и Берта Виноград, Вдовкин и Березынькина. При этом очевидно фонетическое сближение фамилий.

Персонажи Добычина, представленные только именами или фамилиями, иначе никак не индивидуализированы. Оказывается возможной даже перемена женского имени на мужское и наоборот: героиню рассказа "Лидия" прежде звали Жоржиком. Они взаимозаменяемы и растворяются в море номинаций: лодка "Сун-Ят-Сен", клуб "Октябрь", сад "Красный Октябрь", стенгазета "Красный Луч", столовая "Нарпит" и столовая "Моссельпром". Тут же имена литературных героев: Джимми Хиггинс, Дориан Грэй, Тарзан, темы докладов: "Ильич и социализм", "Исторический материализм и раскрепощение женщины" и названия пасьянсов: "Дама", "В плену", "Всевидящее око", заголовки статей: "О пользе витаминов", "Теория относительности" и подписи к рисункам: "Нищета в Германии", "Пляска свах". Над всем царствуют призывающие и приказывающие лозунги: "Пролетарии всех стран, соединяйтесь!", "Да здравствуют вожди ленинградского пролетариата!", "Жизнь без труда — воровство, а без искусства — варварство!", "Физкультура — залог здоровья трудящихся!", "Долой домашние! Очаги!", "Туберкулез! Болезнь трудящихся!" Призывы, ставшие темами и заголовками доносов, и Павлушенька пишет корреспонденцию про Бабкину: "Наробраз, обрати внимание!" ("Савкина").

Если, по Флоренскому, имя — есть "личности того или иного типического склада", то имена героев Добычина — безличны, они даже не допускают никакой этимологизации. Они — как бирки или номера в концентрационном лагере. Человек может исчезнуть вместе со своим именем, и никто этого не заметит.

Разрушительная эпоха 20-х гг., когда писались рассказы Л. Добычина, уничтожила то, что было соткано в сложном духовном строительстве, в напряженных и трудных поисках русскими поэтами, философами и богословами рубежа веков — самосозерцающий и самопознающий логос. "Борьба за Логос" — так называлась книга глубокого и замечательно талантливого В. Эрна, в которой он провозглашал: "Логос — есть лозунг, зовущий философию от схоластики и отвлеченности вернуться к жизни и, не насилюя жизнь схема-

ми, наоборот, внимая ей, стать вдохновенной и чуткой истолковательницей ее Божественного смысла, ее скрытой радости, ее глубоких задач" (В. Эрн. Борьба за Логос. М., 1911).

В русской литературе начала века (А. Белый, А. Блок, Вяч. Иванов, О. Мандельштам и др.) проблема поэтического языка перестает быть только теоретической проблемой: язык становится одним из методов самопознания, поиски поэтов смыкаются с русской философской филологией, "философией имени" (С. Булгаков, П. Флоренский, В. Эрн, позднее — А. Лосев), а та, в свою очередь, вынуждена была принять участие в богословских прениях об "имяславии", начавшихся еще в конце XIX века спором между двумя крупнейшими духовными лицами — епископом Феофаном (Говоровым) и протоиереем Иоанном Кронштадтским (Сергиевым). Спор этот достиг своего апогея в 1912—13 гг., стал источником так называемой Афонской смуты, репрессий против афонских монахов, яростной полемики в среде высших церковных иерархов.

Формула имяславия выражена в словах, сказанных о Иоанне Кронштадтском: "Имя Божие есть Сам Бог". По учению имяславцев, Имя Божие — нетварно, божественно по своей природе. Оно неотделимо от существа Божия, но нетождественно ему. Имя Божие есть энергия Божия. Сам Бог присутствует в Имени Своем, хотя именем не объемлется: "В имени Божиим присутствует Сам Бог — всем Своим существом и всеми Своими бесконечными свойствами" (Схимонах Иларийон. На горах Кавказа. Киев, 1916. С. 16). Имя Божие в определенном смысле есть икона, так как икона создается не только и не столько иконописцем, но, в первую очередь, Самим Первообразом, который в иконе, как и в имени, присутствует своими Божественными энергиями.

Русские философы начала века усвоили и глубоко исследовали этот онтологизм в понимании языка и образа. Например, у С. Н. Булгакова: "Слово есть мир, ибо это он себя мыслит и говорит, однако мир не есть слово, точнее, не есть только слово, ибо имеет бытие еще и металогическое, бессловесное. Слово космично в своем естестве, ибо принадлежит не сознанию только, где оно вспыхивает, но бытию, и человек есть мировая арена, микрокосм, ибо в нем и через него звучит мир, потом слово антропокосмично, или, скажем точнее, антропологично" (С. Н. Булгаков. Философия имени. Париж. 1953. С. 23).

Высшая "антропологичность" слова заключена в имени собственном. А. Блок, например, ощущал разницу между "словом" и "именем", говоря о "веселом имени Пушкина". По Флоренскому, имя — мистический корень, которым человек связан с иными мирами. "Имя есть сама мистическая личность человека, его трансцендентальный субъект" (Богословский вестник. 1909. № 3. С. 416). По своему происхождению имя небесно и несет в себе благодать,

преобразующую ее носителя, в нем заложен путь человека и его судьба.

Работы П. А. Флоренского "Мысль и язык" и "Имена" входят в его большой труд, второй по значению после "Столпа и утверждения истины", — "У водоразделов мысли", написанный в начале 1920-х гг., т. е. в те же годы, когда писались рассказы Л. Добычина.

В папке с рукописью П. А. Флоренского "Имена" хранилась вырезка из газеты "Известия" от 8 января 1924 года со статьей "Комсомольское рождество": "Еще недавно рабочая молодежь на улицах и площадях сжигала изображения и куклы богов и святых всех стран и народов. Теперь, перейдя к более углубленным методам антирелигиозной пропаганды, она сжигает свое религиозное прошлое. И вот каким образом: например, в Иваново-Вознесенске на рождественских праздниках стали перекрещиваться: Степанова Нина — Нинель, Широкова Мария — Октябрина, Демидов Петр — Лев Троцкий, Марков Федор — Ким, Смолин Николай — Марат Тендро, Гусев Павел — Лев Красный, Клубышев Николай — Рим Пролетарский, Уваров Федор — Виль Радек, Челышев Иван — Лев Красный".

Неизвестно, читал ли эту заметку А. Платонов, но в "Чевенгуре" рассказывается, как уполномоченный волревкома Игнатий Мошонков, заслушав собственное заявление, постановил именовать себя впредь Федором Достоевским и предложил "всем гражданам пересмотреть свои прозвища — удовлетворяют ли они их, — имея в виду необходимость подобия новому имени. Федор Достоевский задумал эту кампанию в целях самосовершенствования граждан: кто прозвется Либкнехтом, тот пусть и живет подобно ему, иначе славное имя следует изъять обратно. Таким порядком по регистру переименование прошли двое граждан: Степан Чечер стал Христофором Колумбом, а колодезник — Петр Грудин — Францем Мерингом: по-уличному — Мерин".

Демидов Петр, переименовавший себя в Льва Троцкого, не знал, что тот переименовал себя из Бронштейна. Чуть ли не все русские революционеры носили псевдонимы, имели по несколько кличек, т. е. выступали в своей деятельности не под своим именем. Переименование — это вид самозванства, а из истории мы знаем, что самозванство часто является следствием борьбы за власть.

Истинное имя неистребимо, псевдоним-переименование изменяет человека. По С. Н. Булгакову, переименование не безопасно: оно может привести к перерождению человека, его духовной катастрофе, так как мистификатор должен бороться сам с собой. Замена имени может привести к смерти, так как смерть есть окончательное обособление имени от его носителя. Оторвавшееся от своего носителя имя уже не является реальностью "в своем нумерическом самотождестве" (П. Флоренский). Им можно обозначать теперь что

угодно: города, парки, кинотеатры, столовые и т. д. Отсюда эта "революционная" страсть к переименованию и присвоению имен тому, что не должно носить имени. Неодушевленные предметы и явления получают собственные имена, а люди отказываются от своих имен, заменяя их описательными характеристиками: Горький, Бедный, Голодный, Скиталец и т. п.

Сущность всякого собственного имени составляет мысль о лице, которому это имя принадлежит, потеряв имя или заменив его, человек отказывается от своего трансцендентального субъекта, от небесного происхождения имени, ибо "человеческое именование и имявоплощение существует по образу и подобию божественного боговоплощения и именованя" (С. Н. Булгаков. Указ. соч. С. 78).

Л. Добычин в своих рассказах показывает, как в бессмысленно ритуализированной действительности имена превращаются в термины — слова "тепличные, немощные и больные" (С. Булгаков). Тем более теперь теряют сначала смысл, а потом и существование такие категории, как "честь имени", "честь рода". Грядущий тоталитаризм силен единством, но единством одинаковых, обезличенных и безымянных единиц.

Эдуард Мекш

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РАССКАЗА Л. ДОБЫЧИНА "САД"

По определению М. Л. Гаспарова, художественный мир литературного произведения "есть список тех предметов и явлений действительности, которые упомянуты в произведении, каталог его образов"¹. Если применить этот тезис к рассказу Л. Добычина "Сад", то "каталог образов" его распадается на две группы: одна обозначает явления, связанные с послереволюционной реальностью (медсантруд, окрэспез, работпрос, отсекар, окрэмбеит и тому подобное), другая связана с вечными категориями, имеющими мифологический подтекст. Однако лексический контраст совершенно не определяет наличие жизненных оппозиций, наоборот, даже похороны уборщицы Таисии не нарушают пафосного послеоктябрьского мироощущения.

Место действия рассказа — обычное для произведений Добычина: это провинциальный город у реки, с обязательным культурным локусом — садом, украшением которого, естественно, является фонтан. В саду отдыхают делегатки окружного съезда союза медсантруд, "скачут" волейбольщики, поэтесса Липец с утра до вечера читает свои, опубликованные в газете, бессмертные стихи:

гудками встречен день. Трудящиеся

Конец трудового дня отмечен словами "Интернационала" и звуками колокольчика смотрителя сада:

«Съезд союза медсантруд закрылся и запел "Вставай". Цветы запахли. Громкоговоритель закричал "Алло". Темно стало, присматривать за посетителями стало трудно. Чау-Динши прошелся с колокольчиком. Он запел на замок калитку и пошел к Прокопчику" (195).

Образ сада у Добычина — многозначен и намеренно строится на культурно-исторических параллелях. Одна из них ассоциативно

связана с античными садами Ликея, в которых собирались ученые, поэты и художники. Другая — со страной вечного блаженства, гармонии и счастья. Добычинский сад — это пародия на Вертоград, но воспринимается он человеком, который совершенно не ощущает пародийности всего происходящего:

"Конартдив, резерв милиции и ассенобоз по очереди проскакали к речке: подымалась пыль и затемняла солнце. Тусклое, оно спускалось к кепке памятника. Сад был полон. Женщины стояли у фонтана и бродили вокруг клумб" (194).

Изображая провинциальный послереволюционный быт, Добычин кроме новых аббревиатур широко использует и образный язык провинциальной масскультуры, в частности, символику сонников. Так, например, известно, что видеть во сне сад означает жизненное благополучие, цветы — удачу, а воду — к счастью. Ну а в средневековой садовой символике фонтан является знаком "вечной жизни"². В целом же, как пишет в книге "Поэзия садов" Д. С. Лихачев, "цветочные сады символизируют жизнь человека"³. Маленький рассказ Добычина — это повествование о человеке русской провинции, чья жизнь определяется не столько новыми переменами (которые к тому же часто оказываются камуфляжем), сколько неистребимыми традициями, идущими из глубины веков.

Сад является устойчивой мифологемой в мировом искусстве. Обычно сады "ассоциировались с раем на земле — Эдемом и потому должны были заключать в себе все, что мог заключать в себе и сам Эдем"⁴. Рукотворный "Эдем" противопоставлялся "дикой" природе и границей между ними была ограда, которая в религиозной символике соотносилась "со спасением, с изолированностью от греха"⁵. У Добычина в саду блаженствуют и делегатки съезда медсантруд и Чернякова, уборщица окрэспез. "В красном галстуке, в кудряшках над морщинами, она сидела под акацией" (192—193). По выходе из сада ее "ждали неприятности. Ей объявили, что ее уволят, если она будет принимать гостей" (192). И эта тема "греха" Черняковой дважды еще отзовется в тексте: возвращаясь с похорон Таисии, Чернякова будет жаловаться профуполномоченному:

"— Товарищ профуполномоченный, — учтиво говорила она, — на меня доказывают, но подумайте, какая моя ставка: двадцать семь рублей" (193). И в конце рассказа, на пристани водной станции: "Кучер на меня доказывает, сукин сын, — пожаловалась Чернякова" (195). Однако, о "греховности" Черняковой можно догадаться по двум деталям, расположенным в начале и в конце фразы: "В к р а с н о м галстуке, в кудряшках над морщинами, она сидела под а к а ц и е й". Цвет акации не обозначен, но он присутствует в подтексте как цитата знаменитого романа "Белой акации гроздь душистые...". "Анализ связи белого и красного с половой символикой <...> заставляет рассматривать эти цвета как парную, или би-

нарную систему", — пишет английский этнограф В. Тэрнер⁶. В народном сознании белый цвет соотносится с девичьей чистотой, но в соннике цветы акации означают неверность. Красный же цвет "считался в народе обладающим особыми, как бы важнейшими свойствами. Он отражал символику любви, брака, брачной ночи"⁷. Это же содержание красного цвета отражается и в словесном диалоге в столовой: "Напротив Черняковой интересный кавалер любезничал с девицей. — Вы и сами лимонады, — наливая ей стаканчик, говорил он, — только красненькие. — Неужели я такая красненькая? — удивлялась она. — Ишь ты, — посмеялась Чернякова и, доев, утерла губы галстук и вышла, повторяя этот разговор" (194). Позже, наедине с собой, во время уборки в окреспес, " — Вы такие красненькие, — говорила она, делала приятную улыбку и смеялась" (194). А вечером, у зрителя водной станции, после фразы "Кучер на меня доказывает, сукин сын" Чернякова "заиграла на губах и завертелась, грохоча. Мужчины ей подтопывали. Галстук разлетался.

вы такие
красненький ... " (195).

Добычин не случайно обращает внимание читателя на существенную деталь туалета Черняковой — красный галстук. Это знак времени, и красным галстук Чернякова демонстрирует свою "сознательность", что, впрочем, не мешает ей использовать революционный символ в нужных случаях как бытовой предмет. И этот синтез официального и бытового достигает своего апогея (как символ неистребимой пошлости) в сцене пляски Черняковой: "Галстук разлетался.

вы такие
красненький —"

А незадолго до пляски все присутствующие на водной станции дружно отреагировали на слова Прокопчика: " — Прилетела культотдельша, — рассказал он, — требовала, чтобы все были в трусах. — Качали головами и смеялись" (195). В данном случае эпатажная оппозиция "в трусах" — "без трусов" в своей основе имеет ветхозаветное содержание: в раю "были оба наги, Адам и жена его, и не стыдились" (Быт., 2; 25), но, после грехопадения, "сшили смоковые листья, и сделали себе опоясания" (Быт., 3; 7). Таким образом, добычинскую оппозицию можно рассматривать как противопоставление "выдворение (изгнание) из рая" — "водворение в рай", где сама манера поведения персонажей резко меняется — "мое почтение", "с огромным удовольствием". В саду (раю) и фраза "это кучер доказал" произносится без добавления "сукин сын". В саду же чинно и благоприсойно: «Женщины стояли у фонтана и бродили вокруг клумб. Мужчины, развалясь, в рубашках из "туаль-дю-нор",

сидели". А волейбольщики, которые "скакали, отбивая головой мяч" (194—195), тоже выглядели прилично. Но как все меняется, попадая в другой ареал! В рассказе "Портрет" героиня, придя на берег реки, видит, как "физкультурники причалили, разделись и, благовоспитанные, кувыркались в трусиках. Потом посбрасывали их и бегали, гонясь друг за другом и скача друг другу через голову" (208). В. Ерофеев прав, говоря, что у Добычина вода "обнажает не только тела, но и души, она заманчива и опасна, она эротична и смертоносна"⁸. И как сигнал о *memento mori*, видимый и слышимый, но не осознаваемый добычинскими героями, сопровождают "реку вечности" похороны: "Пронзительно играя, похороны двигались, невидимые за рекой" ("Портрет", с. 208).

Но все, что говорит В. Ерофеев о воде, относится только к реке, но не к фонтану, создающему иллюзию гармонии между человеком и природой, ибо его в любой момент могут открыть ("— Можете пустить фонтан?" — просили делегатки — 191) и закрыть, а "вода журчала" в реке вечно. Сад — это псевдокосмос, и в слова китайца Чау-Динши " — А в будущем году еще прекраснее будет" (191) — верят только делегатки съезда медсантруд, а не писатель и, тем более, сегодняшний читатель.

Сад у Добычина — это зримое воплощение коммунистического рая, все посетители которого находятся в каком-то сомнамбулическом сне: "Улыбаясь, делегатки ходили вокруг клумб. Они смотрели на цветы, склоняя набок головы" (191). И, как положено в райской обители, в саду звучат песни ("Интернационал") и стихи: "Обмахнув скамейку, поэтесса Липец села и откинулась. В сегодняшней газете были напечатаны ее стихи:

гудками встречен день. Трудящиеся

— и она, под плеск фонтана, декламировала их" (192). И эти звучащие целый день стихи являются эстетическим обоснованием достигнутой гармонии. Очевидно, весь полемический накал добычинского рассказа и был направлен против лозунгово-пафосной литературы, подобной "Гимну коммунаров" (1922) Ф. Шкулева:

У нас у всех одна забота,
Одной мечтою мы горим:
Гнилые тундры и болота
Мы в сад цветущий превратим⁹.

и "Рассказу Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка" (1929) В. Маяковского:

По небу
тучи бегают,
дождями
сумрак сжат,

под старую
телегою
рабочие лежат.
И слышит
шепот гордый
вода
и под
и над:
"Через четыре
года
здесь
будет
город-сад!"¹⁰

По сути дела, весь рассказ Добычина опровергает пафосную концовку "Рассказа Хренова...":

Я знаю —
город
будет,
я знаю —
саду
цвеств,
когда
такие люди
в стране
в советской
есть!¹¹

Какие люди "в стране в советской есть" и показывает Добычин в своем рассказе: пошлость неистребима, а обыватель только камуфлируется согласно требованиям времени. И немалую роль в обмане играла литература (определенный грех лежит и на Маяковском¹²), особенно отличалась в этом плане пролетарская поэзия, взявшая на себя руководство всем литературным процессом 20-х годов.

"Бессмертная" строка поэтессы Липец "гудками встречен день. Трудящиеся" является не чем иным, как перефразировкой стихотворения "Гудки" старейшего пролетарского поэта Алексея Гастева (1882—1941). Вот этот текст:

Когда гудят утренние гудки на рабочих окраинах, это вовсе не призыв к неволе. Это песня будущего.

Мы когда-то работали в убогих мастерских и начинали работать по утрам в разное время.

А теперь утром, в восемь часов, кричат гудки для целого миллиона.

Теперь мы минута в минуту начинаем вместе.
Целый миллион берет молот в одно и то же мгновенье.
Первые наши удары гремят вместе.
О чем же поют гудки?
— Это утренний гимн единства!¹³

Алексею Гастеву было простительно писать подобные стихи в 1913 году. Да и в 1918 году, когда они были опубликованы в сборнике "Поэзия рабочего удара", они еще звучали, ибо романтическое мироощущение во многом определяло общую духовную атмосферу тех лет. Но последующие переиздания книги (последнее, 5-е, было в 1926 г.) выглядели анахронизмом, потому что уже четко оформилась тенденция несовпадения слов и дел и красивый камуфляж обволакивал всю страну. Не случайно у Добычина поэтесса нового времени носит фамилию Липец, которая является производной от слова "липа", что, как известно, обозначает все фальшивое.

Такой — фальшивой — и воспринимает послеоктябрьскую реальность в стране Добычин в своем рассказе "Сад".

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гаспаров М. "За то, что руки твои..." — стихотворение с отброшенным ключом // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллин, 1986. С. 74.

² Лихачев Д. Поэзия садов. Л., 1982. С. 42.

³ Там же. С. 18.

⁴ Там же. С. 21.

⁵ Там же. С. 45.

⁶ Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 91.

⁷ Маслова Г. Народная одежда в восточно-славянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX в. М., 1984. С. 41.

⁸ Ерофеев В. Настоящий писатель // Добычин Л. Город Эн. Рассказы. — М., 1989. С. 7.

⁹ Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. Л., 1959. С. 484.

¹⁰ Маяковский В. Избранные произведения. М.-Л., 1963. Т. 2. С. 375.

¹¹ Там же. С. 377.

¹² Энтузиазм,
разрастайся и длись
фабричным
сиянием радужным.
Сейчас
подымается социализм
живым,
настоящим,
правдошным,

— гордо писал Маяковский в "год великого перелома". Что это был за год, мы теперь хорошо знаем, но как мог "инженер человеческих душ" сочинять подобные стихи? За ответом отсылаю читателя к книге Юрия Карабчиевского "Воскресение Маяковского" (М., 1990).

¹³ Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. С. 149.

Эдуард Мекш

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ АРЕАЛ РАССКАЗА Л. ДОБЫЧИНА "ПОРТРЕТ"

В конце 20-х годов в советской России произошли события, которые отразились в содержании добычинского рассказа "Портрет".

Первое событие связано с гастролями в 1928 г. японского театра Кабуки, сценические постановки которого широко освещались прессой. Второе событие произошло 6 февраля 1929 г. В этот день в Москве состоялся суд над группой руководящих работников профсоюза строителей, которые образовали тайное общество "Кабуки". Целью общества была культивация "красивой жизни", "афинских ночей" с женщинами и вином. Судебный процесс широко освещали газеты. Эти реальные факты добычинский текст зафиксировал следующим образом: героиня рассказа, влюбленная девочка-подросток, после очередного разочарования в людях "уходила, спотыкаясь. — Набралась, — оглядывались на меня. Хихикнув, сотворгслужащие говорили шепотом: — Кабуки".

Следующие события конца 20-х годов были связаны с именем Есенина. В 1928 г. в ленинградском издательстве "Прибой" вышла в свет третьим изданием скандально популярная книга А. Мариенгофа "Роман без вранья", в которой изображалась послеоктябрьская жизнь Москвы. В издательстве "Атеист" была опубликована пресловутая книга Г. Покровского (Г. Медынского) "Есенин — есенинщина — религия", продолжающая травлю поэта, заданную сборником "Упаднические настроения среди молодежи. Есенинщина". Книга была издана Коммунистической академией в 1927 г. С 1929 г. официальные партийные и советские власти стали искусственно объединять поведение членов тайного общества "Кабуки" с "есенинщиной" и с богемными проявлениями в молодежной среде. Так началась очередная пропагандистская кампания, отвлекающая людей от злободневных вопросов внутренней жизни страны, ибо 1929 г. — страшный год для русской деревни, когда коллективизация сломала

не только традиционный быт людей, но и традиционную культуру, на которой выросли многие русские интеллигенты, в том числе Есенин и Добычин. Один из ударов пропагандистской атаки был направлен против праздников, как Рождество и Пасха. "Есенинщина", естественно, была тоже пристегнута к ним. Вот как изображает пасхальные дни Добычин: "Гуляли семьи. Маленькие дети спали на руках. Колокола звонили. Праздники, — расклеены были афиши, — дни есенинщины".

В целом же послеоктябрьский быт советских людей напоминал Добычину пародию на спектакли традиционного японского театра Кабуки, в которой высокое искусство подменялось маскарадной идеологизацией.

"Обоз с картошкой прибыл. „Наш ответ китайским генералам“, — пояснял плакат. Товарищ Шацкина остановилась, улыбаясь, и ее кухарка в синей кике, нагруженная корзинами, остановилась позади ее".

Вся эта сцена у Добычина строится по законам японского театра Кабуки, но в русском послереволюционно-провинциальном варианте (причем понятие "провинции" дается писателем не столько в административном значении, сколько в антропологическом, как пространство души человека). Добычин выделяет в своем изображении авансцену с "товарищем Шацкиной" и ее кухаркой в "эффектный" декоративный задник — картофельный обоз с плакатом, демонстрирующие политическое "сознание" жителей деревни, "добровольно" посылающих городу "обоз с картошкой". Вся сцена строится на контрасте "обоз с картошкой" и содержания плаката, "товарища Шацкиной" и ее кухарки "в синей кике". "Кухарка" здесь присутствует как скрытая цитата из известного лозунга Ленина, утверждавшего, что любая кухарка будет управлять государством. Лозунг этот был не больше чем политической игрой, и Добычин пародийно вскрывает это: "товарищ Шацкина" только на словах "товарищ", а в реальности рядом с ней кухарка, "нагруженная корзинами". Революция ничего не дала ей, она даже внешне не изменилась; писатель упоминает важную деталь туалета кухарки — "синюю кикку", т. е. кокошник, который был непременным атрибутом в одежде слуг. Таким образом, "кухарка" в сопоставлении с "товарищем Шацкиной" демонстрировала в рассказе Добычина мнимость построения революционной демократии. Всем содержанием "Портрета" Добычин подчеркивал неистребимость желания обывателя "жить красиво" при любой власти, а советская действительность содействовала этому и на государственном уровне, уничтожая истинную культуру и насаждая псевдокультуру, в которой было много лозунговой трескотни и очень мало истинной заботы о человеке.

Аркадий Неминуций

О ПОЭТИКЕ РАССКАЗА Л. ДОБЫЧИНА "ЛЕКПОМ"

Системное и глубокое изучение прозы Леонида Добычина, причем в самых различных аспектах, по сути дела только начинается. Предстоит исследовать как имманентную специфику добычинского художественного мира, так и его место в контексте русской литературы, причем наиболее рациональным представляется анализ отдельных произведений незаслуженно забытого писателя с последующими аргументированными обобщениями.

Разумеется, на этом пути придется "... вычленив стилевые закономерности, учесть варианты композиции, классифицировать словарь и синтаксис..."¹, без чего подлинно научный, литературоведческий подход невозможен. Опыт же субъективно-критической оценки, уничтожающей и уничижающей, уже знаком, что сыграло далеко не последнюю роль в отлучении Добычина от читателей.

Рассказ "Лекпом" входил в состав второго и последнего сборника добычинской прозы, названного автором "Портрет" (1931 г.). От других произведений, составивших книгу, названный рассказ отличается предельной лаконичностью, что позволяет рассмотреть особенности его поэтики более обстоятельно.

История, положенная в основу повествования, не представляет собой ничего примечательного: девушка-телеграфистка, живущая на железнодорожной станции, приглашает из города фельдшера, предпочитающего именовать себя "лекпом"². Приезд, встреча, разговор молодых людей, пробуждение хворающей матери составляют динамический срез повествования, который трудно определить как систему событий: слишком ординарно и даже ничтожно, на первый взгляд, все происходящее.

Быт, который в рамках художественного мира по сути дела равен бытию, занимает доминирующее место. Среди абсолютно пре-

обладающих в тексте конкретных существительных встречается лишь одно абстрактное "жизнь", но и оно употреблено в таком контексте, что несет на себе отпечаток вполне обозримых пределов.

Обращает на себя внимание не только преобладание, но и обезличенность, анонимность предметного мира. Неназванная железнодорожная станция, "лед", "снег", "трава", "комнатка", "самовар", "диван" лишены каких бы то ни было индивидуализирующих признаков, определяемые слова в речевой системе лишены, как правило, слов определяющих.

Столь же анонимны и персонажи рассказа. "Лекпом", "телеграфистка", "мать", "он", "она" — вот, пожалуй, и весь небогатый набор "ярлычков", отличающих действующих лиц друг от друга. Именно киноактрис Мери Пикфорд и Женни Юго становятся на этом фоне знаками далекого, экзотического, условного, а следовательно, нереального мира.

Вполне адекватны "элементарному" облику художественного мира и разворачивающиеся в нем процессы. Из 45 предложений, составляющих основу синтаксической системы рассказа, 32 — простые, более того, они тяготеют к некоей единой модели: "Лекпом — поклонился он"; "Ах, — удивилась она"; "Мать дышала за ширмой" и т. п.

Однако видимая примитивность и связанная с ней "уподобляемость" элементов художественного мира суть важная, но не единственная его ипостась. Есть и другая, существующая как в тексте, так и в подтексте, что рождает в повествовании напряжение, переходящее в драматизм.

Это проявляется уже на лексическом уровне, где можно вычленил взаимно противостоящие ряды. С одной стороны, это "ветер", "лед", "снег", с другой — "самовар", "чай", "огонь", рождающие смысловую оппозицию "тепло" — "холод". Она становится стержневой для всего рассказа. Телеграфистка встречает врача на обледенелом перроне, где холодный ветер сдувает брызги с маленького фонтанчика у станции, рябит лужи. Стремительно преодолев путь от станции до дому, молодые люди оказываются в тепле комнатки, где греет печка и пишит самовар. Тема "тепла" — "холода" возвращается и в финале рассказа с ознобом, охватившим девушку, и разговором, а вернее, монологом лекпома о простуде.

Как уже было отмечено, герои во многом уподоблены друг другу. Так, например, почти единообразны их портреты, где набор деталей существует как бы независимо друг от друга и от целого. Причем детали, даже самые мелкие, живут, как и многое в художественном мире рассказа, по закону анонимности, дополненному еще и принципом своеобразной автономии. "Он" — это "брови", "переносица", "волосок, не захваченный бритвой" и блестящий на губе. "Она" — "глаза", "зрачки", "зубы". Во многом сходны и те

формы внешней активности, которые проявляют герои: "Он оглянулся и повертел головой...", "Она встала и начала мыть посуду...". В таком механистическом сходстве персонажи действуют как единый, хорошо отлаженный автомат: "Взбежали по лестнице, в кухне сняли пальто и повесили их на дверь"; "Пили чай и тихонько говорили про город", "Перешли на диван и сидели в тени".

Но внешнее уподобление с самого начала несет в себе и весьма существенное расподобление, являющееся подлинным стержнем конфликта, "уведенного" автором в глубину подтекста.

При всем внешнем сходстве персонажей, а если точнее, при сходстве способов их изображения лекпом и телеграфистка во многом несходны. В этой связи необходимо сослаться на справедливое мнение В. Ерофеева о том, что «Добычин <...> довел до определенной чистоты (с точки зрения поэтики) идею "нейтрального письма", пытаясь найти ответ, исходя из результатов художественного анализа»³.

"Нейтральное письмо" в равной мере относится к каждому из двух главных героев, но результаты художественного анализа все же не совпадают.

Элементы авторской оценки, причем вполне определенно негативной оценки, присутствуют в потоке объективного повествования, связанного с лекпомом. Уже само наименование персонажа, на котором он сам настаивает, мгновенно поправляя "обмолвившуюся" телеграфистку, относит врачевателя к тому миру, где нормальное слово "фельдшер" заменено уродливо-"новоязовским" — "лекпом". Добычин выстраивает в рассказе цепочку деталей, которые ведут читателя к вполне определенному выводу.

Первый жест леккома, сошедшего с поезда, — вынутое из кармана зеркальце. Затем он хамски решительно берет под руку впервые встреченную, а значит, совершенно незнакомую ему девушку. Самолюбование и полная отторженность от всего, что есть вовне, переданы и серией глаголов, также несущих в себе переданное повествователем негативное авторское отношение: "Женни Юго брюнетка, — заливался лекпом и сам же заслушивался".

Наконец, следует абзац, где неприязнь к персонажу достигает, пожалуй, своего апофеоза: "Цикламен цвел в горшке. Лекпом нюхал. Под окном шла дорога, валялась солома. За плетнем лежал снег, и из снега торчала ботва" (11). Кажущаяся, а на самом деле явно выстроенная, "неотобранность" уравнивает леккома с горшком, плетнем, соломой, а в сфере динамической один за другим следуют глаголы, выражающие смысловое и стилистическое перемещение от нейтрального "нюхал" к грубо-просторечным "валялась" и "торчала".

И наконец, слово, отметившее последний всплеск активности самовлюбленного фата — "замурлыкал". Бездуховность почти на грани животного существования является в герое, что очевидно, следствием его густопсовой провинциальности. Но не менее важно,

что провинциальность как бы умножена законами того нового социума, знаком которого выступает словечко "лекпом". В соединении этих двух начал персонаж обретает, пожалуй, свое главное качество — полную эмоциональную и нравственную глухоту.

Мир, а точнее, мирок телеграфистки, да и она сама, — тоже порождение российской провинции, с вполне узнаваемыми чертами: цветком в горшке, самоваром, нотами на столике. Но все же это явление несколько иного порядка.

Начать нужно хотя бы с того, что сама профессия девушки требовала как минимум гимназического образования, а то и неоконченного высшего. Непроизвольная, чисто эмоциональная реакция телеграфистки на бесцеремонный жест "кавалера" может свидетельствовать если не об утонченности, то по крайней мере об элементарной воспитанности жительницы захолустной станции, что сразу же и выгодно отличает ее от леккома.

Воссоздавая облик героини столь же лаконичными средствами, как и ее визави, автор тем не менее позволяет уловить и более существенные отличия.

В героине есть то, что напрочь отсутствует во вполне определенном и самоисчерпывающемся на глазах читателя антигерое. Телеграфистка — это пусть маленькая, но загадка, тайна. Ее существование порождает ряд вопросов, по отношению к лектому явно излишних; как она попала на эту забытую Богом станцию, почему живет здесь, а не в городе, что стало причиной ее одиночества? Явно не случайно и такое противопоставление: лекпом чувствует себя в новом для него месте вполне уютно и уверенно, он с удовольствием смотрит на пылающий в печи огонь, с апломбом дает советы. Находящаяся дома девушка предпочитает сидеть в тени, "поджав ноги и съжившись". Определенно значимо и неожиданно поэтично указание повествователя на то, что "глаза ее были полузакрыты и темны...".

Неожиданно охвативший девушку озноб воспринимается как внешнее проявление смутных, но вообще-то понятных чувств — это безмолвный вопль одинокого, затерянного в глухом уголке мира человека, ответа на который нет и быть не может.

По сути дела, рассказ Добычина становится повествованием о несостоявшемся событии. Излечить причину лихорадки могут не пошлые рецепты, а то чудо тонкости, деликатности, сострадания, которого у леккома нет и в помине. В измерениях "лекпомовского мира" чудо заменяет "киношка" с Мери Пикфорд.

Сказанное наводит на еще одну важную мысль. Отыскивая среди русских писателей наиболее вероятных предшественников Добычина, исследователи неоднократно упоминали имя А. П. Чехова. Правда, эти соображения не подтверждены пока сколько-нибудь развернутым сопоставительным анализом⁴. Думается, что рассмот-

ренный здесь добычинский рассказ один из тех, которые позволяют говорить о связи Добычина с чеховским опытом в более определенном плане. "Объективная" манера повествования, мнимое отсутствие авторской оценки, краткость, скрытый драматизм и даже трагизм повседневного бытия, подтекст — вот только некоторые черты поэтики, сближающие "Лекпом" и малую чеховскую прозу. Станции, вокзалы, телеграфисты, сердцееды местного значения, вполне довольные собой, являются неизменными атрибутами панорамы русской провинциальной жизни, воссозданной Чеховым. Наконец, проблема тотального и, в силу этого, трагического взаимонепонимания людей — важнейший мотив зрелой прозы Чехова, как, впрочем, и излюбленный его сюжетный ход — рассказ о несостоявшемся событии. Разумеется, существуют и принципиальные отличия, но их убедительное выявление возможно только с привлечением более обширного материала для сравнения, что может стать предметом самостоятельного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Агеев А. Скепсис и надежда Леонида Добычина // Новый мир. 1990. № 7. С. 240.

² Деталь необычайно важная, но заслуживающая отдельного разговора.

³ Ерофеев В. Настоящий писатель // Добычин Л. Город Эн. Рассказы. М., 1989. С. 11.

⁴ Ерофеев В. Указ. соч. С. 11; Агеев А. Указ. соч. С. 241.

Дубравка Угрешич

О "ГОРОДЕ ЭН" ЛЕОНИДА ДОБЫЧИНА*

Наша эпоха была влюблена в Гоголя, в его живое, дышащее, играющее слово. Артистический дух Гоголя жил в повестях А. Толстого, в сказах М. Булгакова, М. Зощенко, И. Бабеля, в режиссуре Мейерхольда и Терентьева, в кинорежиссуре Эйзенштейна и Довженко, в графике Альтмана, в живописи Тышлера и Шагала, в поэзии Нарбута и Заболоцкого, в музыке раннего Шостаковича. На экранах шла "*Шинель*", поставленная Козинцевым и Траубергом, в театре Мейерхольда и ленинградского Дома печати — "*Ревизор*", и все ощущали Николая Васильевича как живого своего современника. О Гоголе говорили яркие листы уличных афиш, обложки литературных исследований, тихий голос Б. М. Эйхенбаума на семинаре по прозе, а театраловец и историк литературы А. Гвоздев рассказывал после лекции о гениальных репетициях у Мейерхольда, где, невидимый и вездесущий, присутствовал Гоголь.

Г. Гор

Тогда же гоголевской лихорадкой болел и Леонид Добычин (1896—1936), советский писатель, сегодня почти неизвестный. Добычин принадлежал к кругу ленинградских писателей, которые, не без влияния Ю. Тынянова и В. Каверина, "бредили Гоголем". А сегодня именно В. Каверин, как и Г. Гор, в своих мемуарных запи-

* Работа над этой книгой была уже полностью закончена, когда, благодаря любезности голландской переводчицы Л. Добычина Хелене Саэлман, в нашем распоряжении оказалась статья Дубравки Угрешич. После того как швейцарская славистка Терез-Мадлен Гальперина-Ролье, буквально несколькими днями позже, доставила нам ксерокс статьи Д. Угрешич, выяснилось, что мы публикуем *перевод с хорватского* (по-видимому, выполненный Хелене Саэлман). Напечатанная в 1981 году, статья Д. Угрешич является первой в ряду исследований нового времени, воскрешающих писателя Добычина и его книги. К сожалению, она осталась неизвестной большинству последующих авторов, которые поэтому вынуждены были сами проделать тот же путь, что и Дубравка Угрешич, и прийти к весьма схожим, а подчас и тождественным выводам. Впрочем, это относится и к некоторым другим зарубежным и отечественным публикациям. (Сост.)

сках настойчиво упоминает Леонида Добычина, пытаюсь спасти этого писателя от полного забвения. В советских же литературных энциклопедиях мы не найдем этого имени.

Рассказы Л. Добычина появляются прежде всего в серапиновском альманахе "*Ковш*" и в журнале "*Русский современник*". После первого сборника рассказов "*Встречи с Лиз*" (1927) выходит второй, дополненный сборник под заглавием "*Портрет*" (1931), а затем и роман "*Город Эн*" (1935).

Роман Добычина "*Город Эн*" в первом порыве поисков образца и источников влияния по основной тематике (детство) мы бы поставили в один ряд с "*Котиком Летаевым*" А. Белого и "*Шумом времени*" О. Мандельштама, по типу же повествования, без сомнения, — вместе с повестями Ю. Олеши ("Человеческий материал", "Я смотрю в прошлое" и др.), а по аутсайдерству мы отнесли бы автора романа ко всем тем, кого критика уже тогда осуждала как "попутчиков" революции, т. е. прежде всего к ленинградским писателям К.Вагинову и В. Каверину. "И Добычин, и Вагинов, — пишет Г. Гор, — жили и писали на периферии эпохи, слишком сложные и камерные, чтобы воодушевлять студентов и молодых рабочих. Они были писателями для писателей". По этому последнему признаку Добычин вписывается в ленинградский авангардистский резерват конца двадцатых годов, в котором творили "писатели для писателей" и где основополагающий принцип авангардной литературы — принцип переоценки — входит в свою завершающую, самую артистичную фазу. Эту фазу лучше всего, может быть, характеризует творчество ленинградской группы *Обэриу*. Д. Хармс строит свои тексты в иронической схватке с прежней литературной системой: в них он демифологизирует мифы русской реалистической литературы от Пушкина до Достоевского, разрушает поэтическую систему реализма, начиная от пародийных референций на отдельные литературные произведения ("*Старуха*"). К. Вагинов пародирует сам процесс создания литературного произведения; романы его полны иронических референций не только на тогдашнюю литературную жизнь Ленинграда, но они строятся также на противопоставлении разнообразных метатекстовых сегментов. Реализацию того же доминантного принципа находим также в текстах А. Введенского, а Олейников, близкий к *обэриутам*, пародирует всё и всех — вплоть до самих *обэриутов*!

В атмосфере литературного "резервата", в который были включены не только писатели, такие режиссёры как И. Терентьев, художники Малевич и Филонов, но и литературоведы (Тынянов, Эйхенбаум, Шкловский, позднее Бахтин), создается литература, отстаивающая свое право на "литературность". "Культура прозы в Ленинграде в те годы была чрезвычайно высокой. Здесь работали Тынянов, Федин, Лавренев, Зошенко, Тихонов, Каверин, Слоним-

ский, М.Козаков, Форш, Чапыгин, Шишков, Вагинов, Добычин, Лебеденко, Н. Чуковский, Соболев, Василий Андреев, Житков, Леонид Борисов, Берзин, Лаврухин, Венус, Вагнер, Четвериков"... (Гор).

Роман Добычина "*Город Эн*" характеризует именно эта "культура прозы". И все-таки, забытый роман Л. Добычина (как и рассказы) для сегодняшнего читателя (как и для тогдашнего) не имеет привлекательности вновь открытых текстов Д. Хармса, а стоит в стороне от главных авангардных течений и является, по-своему, произведением исключительным.

Основной конститутивный фактор романа — рассказчик. Это *анонимный* мальчик (только в 23 главе мы узнаем, что ему исполнилось 14 лет!), в стиле детских дневниковых записей и школьных упражнений описывающий события в также *анонимном* городе Эн в период с 1902 (приблизительно) до 1910 года.

В тексте, простом и немногословном (стилистика под записи детского дневника), одно за другим описываются события *наблюдаемые* (!) — и почти нет *переживаемых*, как это, например, у Мандельштама, поскольку и рассказчик другого типа, а этот существенный событийный уровень — *устранен*. Собственно говоря, и факты из мира, окружающего его, — рассказчик помнит лишь настолько, насколько в состоянии запомнить, он фиксирует то, что хочет или может фиксировать, записывает фрагменты всего, что попадает в его фокус. Результат — гротескный каталог предметов, фраз, названий книг, отзвуков исторических, политических, общественных перемен — редуцированная, урезанная действительность, "опись" которой, скорее, а не описание дает несовершеннолетний рассказчик. Для повествования-перечисления характерно отсутствие какой бы то ни было качественной или тематической иерархии. Чередования событий строятся в хронологическом порядке, но и здесь рассказчик представляет нам минимальные координаты: время измеряется от Рождества до Пасхи, летнего отдыха, осени, известий о начале русско-японской войны и ее конце, о столетии со дня рождения Гоголя, а последняя временная координата — известие о смерти Толстого.

Как из кажущейся *путаницы* можно реконструировать время событий, определить место событий, последовательность общественных, политических перемен, так из той же *путаницы* можно вычислить два тематических и семантических ряда, два основных, как нам кажется, принципа, которые мы условно обозначим *как на картинке* и *как в книге* (это, собственно, два наиболее часто встречающихся в тексте сравнения).

"А. Л. научила нас, как рассматривать живопись через кулак", — говорит в одном месте в романе "*Город Эн*" рассказчик. Действительность мальчик воспринимает и представляет себе как

чередование картин, а каждая картина редуцируется рассмотриванием "через кулак". Прием *как на картинке* не только принцип построения текста, но и способ узнавания и способ обозначения действительности у мальчика. Рассказчик в своем перечислении "впечатлений" и "понятий" виденное сравнивает с уже виденным. Это увиденное всегда в рамке (первая рамка — сам город Эн). В тексте чередуются понятия: *открытка, картинка, панорама, картонаж, витрина, окно, живая фотография* и т. д.

Описаний пейзажа, например, в тексте почти нет. Если они и появляются, то пейзаж всегда будет узнан, идентифицирован, всегда по уже виденному на открытке: "Утро было солнечное, с маленькими облачками, как на той открытке с зайчиком, который нам неожиданно прислала мадамзель Горшкова". По картинкам рассказчик идентифицирует и лица, так, например, "дама из Витебска", своеобразный лейтмотив, будет играть в каталоге мальчика лишь роль лица-открытки.

Открытка — первый видимый образ действительности; все увиденное позднее сравнивается с открыткой. Открытка — первое известие о событии, как, например, известие о смерти Толстого. Смерть Л. Толстого, помещенная в рамки дешевой открытки, приравнивается ко всем прочим известиям, которые мальчик получает из окружающего мира. При полном отсутствии оценочной системы и выбора на одном и том же уровне оказываются и смерть Л. Толстого, и дама из Витебска.

Второй тип рамки для узнавания и распределения действительности — картинка. Рассказчик у Добычина встречаемых им людей всегда сравнивает с уже виденным на картинах: «... она была похожа на одну картинку с надписью "Все в прошлом"» или: «Явился Пшиборовский, фельдшер. С волосами дыбом и широкими усами, он напоминал картинку "Ницше"»; и еще: "У него был белый бант с зелеными горошками и прическа дыбом, как у Ницше и у Пшиборовского". В последнем примере мы ясно видим, что рассказчик не только сравнивает живых людей с картинками, но и связывает вновь увиденное лицо с первым образцом. Поскольку роман Добычина "*Город Эн*" есть в то же время и роман о конкретном времени, картинки не только форма восприятия действительности со стороны рассказчика, но и свидетельство о времени. Напомним заодно, что фотография в конце XIX века превращается, собственно говоря, в России в массовое, народное искусство, в огромных количествах расходятся фотооткрытки, фотографии и фоторепродукции, и все это происходит именно в то время, которое "описывает" рассказчик в романе Добычина.

Третий способ рецепции (редукции) и идентификации окружающей действительности есть *окно и витрина*: "Уже Л. Кусман выставляла у себя в окне пасхальные открытки"; и снова: "В окне

Л. Кусман появились патриотические открытые письма". Одинаково включаются в каталог мальчика папиросы "Казбек", спички "Закс", карамель "Мерси", пепельница с надписью "Дрейфус читает журнал", вывески на магазинах, газеты или обложки книг: «Она называлась "Юн ви". Переплет ее был обернут газетой, в которой напечатано было, что вот, наконец-то, и в Турции нет уже абсолютизма и можно сказать, что теперь все державы Европы — конституционные».

Тематический и семантический уровень романа Добычина, который мы условно назвали *как на картинке*, включает также понятия, относящиеся к кино, которое после первой демонстрации фильма в конце XIX века в России вскоре приобретает огромное значение. Когда Борис Пильняк в "*Голом годе*" упоминает фильмы Веры Холодной, эта деталь имеет двойное назначение: она символ времени (1919 год) и характеризующая "наклейка" Оленьки Кунц. В романе Л. Добычина мы почти можем проследить развитие киноискусства в России с начала века. Рассказчик фиксирует появление "панорамы", а несколько позднее и "живой фотографии" со всеми ее тогдашними жанрами. Г. Гор заметил, что проза Л. Добычина напоминает живопись французского пуантилиста Ж. Сера. Технику нанизывания фраз у Добычина можно некоторым образом сравнить с пуантилизмом или со всей системой приемов, характерной для авангарда (выражение "монтажный пуантилизм" употребил Эйзенштейн): техникой нанизывания картин (панорама, кино), наблюдением мира "через кулак" и др.

Говоря о рассказах, Г. Гор определяет "героев" Добычина как автоматы, "чьи фразы — клише, штампующие безликий мир обывательского существования" (Гор). Рассказчик в романе Добычина и окружающих его людей воспринимает как ходячие фразы, которые он записывает, передает и повторяет, не проявляя никакого отношения к высказанному: "Маман за обедом молчала. Приятно задумавшись, она иногда улыбалась. — Дни стали заметно длинее, — сказала она"; "— Все-таки, — говорила она по дороге, — день стал заметно длинней".

Нанизывание фрагментов действительности, контаминация мотивов, относящихся к самым различным понятийным кругам, постоянное сталкивание так называемых "важных" и "неважных" событий, переданных одним и тем же тоном, без какой-либо оценки — дает в результате гротеск. В отрывке, где описывается, как у мальчика умирает отец, это "важное" событие мальчик регистрирует вскользь, как и каждый другой факт, попадающий в его фокус. Последовательно, как он делает это с людьми, сравнивая их с картинками, с пейзажем, сравниваемым с открытками, он пересказывает события, перенимая комментарии и интонации взрослых. Одинако-

во последовательно (идет ли речь о гротескной смерти мадам Штраус, Ольги Кусковой или шоколадной овце на витрине булочной) мальчик передает языковые штампы, мнения и комментарии взрослых и в том случае, если речь идет о переломных политических и общественных событиях. О русско-японской войне, революционных волнениях мы узнаем лишь в той мере, в какой они попадают в фокус зрения рассказчика, причем само событие уже прошло сквозь фильтр мещанской, провинциальной, в религиозном, социальном и национальном плане разнородной среды. Модель мира в романе Добычина есть гротескный каталог фактов, взятых из самых разных в плане оценочном и понятийном кругов, помещенных в один ряд, рассказанных тем же равнодушным тоном. Слово "митинг" появляется рядом со словом "апельсин", отзвуки революции (1905—1907) вместе с сообщением о том, что в Соединенных Штатах изобрели говорящую машину, социальные и национальные проблемы вместе с новостями из "*Дамского мира*": "что влиять на эмоции гостя мы можем через цвет абажура". Можно не упоминать, что гротескный каталог Добычина, где опущены фабула, образы, оценочная система, вызвал раздраженную реакцию тогдашней критики. "Содержание, которое должно было лежать в основе сатиры, — в полном загоне. Неприятный, надуманный стиль расцветает на благодатной для этого почве — натуралистической, безразлично поданной семейной хронике рассказчика. ... Вывод ясен: "*Город Эн*" — вещь сугубо формалистичная, бездумная и никчемная. Формализм тут законно сочетается с натурализмом" (Поволоцкая, 8—9).

В последней части романа Добычина "*Город Эн*" — тематический и семантический уровень, обозначенный нами условно "*как на картинке*", завершается обнажением приема. Рассказчик Добычина случайно надевает очки и узнает, что до сих пор он все видел — искаженно! Прием нового видения входит в систему приемов авангарда. Он знаком нам по "*Зависти*" Ю. Олеси как наблюдение сквозь "обратную сторону бинокля", по программному тексту С. Третьякова "*Сквозь непротертые очки*", затем, по-своему, конечно, как точка зрения из "*Голого года*" Б. Пильняка — и шире, разумеется, как прием остранения. Этим неожиданным надеванием "настоящих" очков и сознанием, что он все видел в искаженном свете, Добычин обнажает прием повествования, устраняет рассказчика, упраздняет роман. Инфантильный анонимный рассказчик Добычина не есть, следовательно, характер, он даже не символ, а только точка зрения, ракурс, кривое зеркало, через которое наблюдают "активные процессы". Добавим еще и то, что в последнем отрывке романа, несмотря на надевание "настоящих очков", — описание увиденного нисколько не меняется, в чем и заключается новый, иронический оборот.

Второй тематический и семантический уровень романа Л. Добычина "Город Эн" мы обозначили условно выражением *как в книге* ("Как в романе, — облизнувшись и посоловев, сравнила она"). Рассказчик в романе Добычина в качестве образца, на который он постоянно ссылается, избирает "Мертвые души" Гоголя. Этот образец выполняет несколько функций: рассказчик идентифицируется с романом Гоголя, и в этом плане можно наблюдать постепенное взросление. Сначала мальчик расстанется с любимой книжкой, а потом наденет "настоящие" очки. Второй план значения вырастает из сравнения гоголевской провинциальной России и добычинской провинции, между которыми сто лет. Третий же план включает диалог, параллель или оппозицию между моделями романа реалистического и романа авангардного.

Мы уже подчеркнули, что для романа Добычина характерно отсутствие оценочной иерархии. Единственный образец, имеющий качественную характеристику, — роман Гоголя "Мертвые души". Таким образом, герои (хотя мальчик отождествляется то с Маниловым, то с Чичиковым) и ситуация из гоголевского романа — единственный оценочный ориентир в мире, распавшемся на картины, фразы, отзвуки, события. Однако на этом уровне налицо постепенный распад идеальной модели, отступление от нее и окончательная ее деиерархизация. Этот постепенный отказ от образца идеала (без его замены другим) идет вплоть до сублитературы, т. е. до Ната Пинкертона. Следовательно, сквозь ракурс рассказчика Добычина разрушается литературно историческая иерархия, мальчик постепенно отходит от "идеальной" модели "Мертвых душ": и как от образца самоутверждения, и как от литературно исторического образца. В конце концов вместе оказываются и "Мертвые души", и Достоевский (в котором "много смешного!"), "не особо интересный" Тургенев, Киплинг, Диккенс, "Дамский мир" и — Нат Пинкертоном. Одна из последних (из многих) литературно-исторических референций — статья К. Чуковского "Нат Пинкертоном и современная литература". Книжонки о Нате Пинкертоном в то время (время действия в романе Добычина) выходят огромными тиражами. Занятно, что популярность Ната Пинкертоном не уменьшается и через двадцать пять лет, когда выходит роман Л. Добычина. Разница в том, что Нат Пинкертоном становится уже героем не только бульварной литературы, но и "нелегальной" литературы, приобретая таким образом и подрывную функцию по отношению к литературе, все более идеологизирующейся. Вспоминая его, Л. Добычин, вероятно, имел в виду и новый изменившийся контекст восприятия.

К. Чуковский в упомянутой статье указывает на непосредственную связь кино и бульварной литературы, причем на тот момент развития (кино), когда "живая картина" усваивает те же принципы по-

строения сюжета. Определение Чуковского "визуальная беллетристика", объясняющее эту взаимосвязь, объединяет и эксплицирует определенным образом и два тематических и семантических уровня в романе Добычина, которые мы обозначили фразами *как на картинке* и *как в книге*. Референция на статью Чуковского не случайна в романе Добычина.

Так уровень *как на картинке* устраняется в тот момент, когда рассказчик понимает, что он всё видел в искаженном свете (не включен оценочный аспект), а уровень *как в книге* (кстати говоря, роман Добычина является занимательным "литературным" Bildungsroman) — путем постепенного отказа от заданной вначале идеальной модели.

Одним из основных "обэриутских" (авангардных) принципов является "столкновение словесных смыслов". Этот принцип характеризует, конечно, иначе, чем у *обэриутов*, и роман Добычина. "*Мертвые души*" Гоголя нужны Добычину как образец, с которым он постоянно сравнивает. Это "столкновение" дает истинный уровень значения. Если рассматривать роман Добычина как "семейную хронику", результат будет обратный; если же считать "*Город Эн*" своеобразной "исторической хроникой" — то в результате будет пародия последней, т. к. проходя через зауженный фокус рассказчика, все переломные события сводятся к тому, подешевеет или нет рис. Нанизывая одно на другое понятия, являющиеся лишь обозначением определенных тематических кругов, таких, как история, семья, общественные перемены; образы-фразы, являющиеся лишь символами определенных социальных, национальных, религиозно неоднородных групп; нанизывая неопределенные временные координаты, лишь неясно указывающие конкретную хронологию, — Добычин строит абсурдную и гротескную модель мира. А в отличие от Гоголя, которого авангардисты любили (Булгаков особенно), — Добычин использует только два "крепких" элемента: его, Гоголя, и своего инфантильного рассказчика.

Как мы уже отметили вначале, роман Добычина "*Город Эн*" произведение исключительное (таковы же, впрочем, и его короткие рассказы из сборников "*Встречи с Лиз*" и "*Портрет*"). Хотя роман и "сделан" в соответствии с основными принципами авангардной прозы, подобной модели в русской авангардной прозе мы не найдем. Запоздалое и необычайное появление Добычина в 1935 году, к сожалению, сталкивается с такой системой восприятия, в которой он мог быть лишь осужден за "формалистическое пустословие" и сразу — забыт.

Загреб

Литература

Гор Г. Геометрический лес. Л., 1975.

Добычин Л. Город Эн. М., 1935.

Каверин В. В старом доме. // Звезда. 1927. № 11. С. 191—193.

Поволоцкая Е. Формалистическое пустословие. // Литературное обозрение. 1936. № 5. С. 8—9.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Письма Л. Добычина к М. Л. и И. И. Слонимским (1928—1930)

Публикация Владимира Бахтина

Живя в Брянске (1918—1934), Добычин остро переживал свое одиночество, культурную изоляцию. Именно этим объясняется его интенсивная переписка со многими литераторами — К. и Н. Чуковскими, Е. Шварцем, Е. Тагер и др. Особенно тесно сблизился Добычин с М. Л. Слонимским и его женой Идой Исааковной. И. И. занималась в студии Н. Гумилева, дружила с известными писателями, сама целиком была погружена в литературную жизнь. С ней Добычин охотно беседовал, приезжая в Ленинград, сопровождал ее в Филармонию, в театр.

В семейном архиве Слонимских сохранились рукописи Добычина и его письма (публикации их см.: "Звезда", 1989, № 9, 1993, № 10, Первые и вторые Добычинские чтения). Выражаем искреннюю признательность И. И. Слонимской, бескорыстно предоставившей в наше распоряжение и печатаемые в этой книге письма.

Письма Добычина содержат подчас единственные свидетельства о его работе, о замыслах, о внешних обстоятельствах жизни. Они блестяще написаны, остроумны и читаются как подлинно художественные произведения.

1928 год

1.

21 ноября

Дорогой Михаил Леонидович. Экспертиза была вполне права¹. "Было, было", — писала она, — "а видно, что ничего не было". Поэтому с моей стороны было очень мило, что я поскорее отправил все это к свиньям.

"Среднего проспекта"² я так и не добился. Где-то я читал, что Вы платите в нем дань моде на жуликов. Что это за мода? Если бы я знал, то принял бы и себе к руководству.

Мне представляется, что в Петербурге должно быть скучно (Вам). Приходит Зошенко и говорит, что "мы опять сдали позиции", как мне один раз довелось слышать³. И прочее.

А мне очень наскучило ни с кем не разговаривать. "Не могу молчать", как выразился наш с Вами кумир Лев Николаевич. — Простите.

Ваш Л. Добычин.

На конверте рукой И. И. Слонимской написано: "Они с Зощенкой не нашли контакта при встрече у нас. Д. весь набылчился и подавал какие-то ... (многоточие в оригинале — В. Б.) реплики. З. старался завязать разговор — ничего не вышло. И. С. 73".

1929 год

2.

8 марта

Дорогой Михаил Леонидович.

Вот что я еще узнал про Вас: что Вы были секретарем у Гржебина¹, что Вы писали "Литературные салоны" и что Вы переводили с сокращениями "1793 год".

К осени я должен буду опять ехать в Ленинград: Брянск упраздняется, и я не знаю, дотянет ли до 1 октября. До своего приезда я пошлю "рукопись" — еще не знаю когда².

Кланяюсь Вам, Вашей жене и Всем.

Ваш Л. Добычин.

3.

1 апреля

Дорогой Михаил Леонидович. На это письмо я Вас попрошу ответить. Брянск ликвидируется между 1 июля и 1 октября. Может быть, — 1 июля, может быть, — 1 октября. Стоит ли мне ехать в Ленинград, то есть могу ли я там быть допущенным к какому-нибудь Пирогу *неканцелярскому* — с моей известностью Молоденького Сочинителя, *единственное упоминание* о котором можно видеть в интервью тов. Федина¹ дан ль естранже?²

Л. Добычин.

4.

13 апреля

Дорогой Михаил Леонидович. Очень благодарю Вас за ответ. Я, конечно, не сумею сочинять остроты, но делать что-нибудь более простенькое смогу. В общем, насколько я не ошибаюсь, приехать возможно. Если да, то и хорошо. Более подробно говорить, я думаю, еще не стоит, потому что вся эта история еще впереди и не имеет точных сроков.

Рукопись я вышлю обязательно отсюда. Она, по-видимому, будет ничего себе.

Почему Вы всегда пишете о Презираемых писателях? Я это от-

ношу на счет иронии, похвалы которой радовали меня при чтении рецензий о "Лавровых"¹.

Кстати, Вы мне не ответили о жуликах. Я все же решил не отставать, и в составленном мною сочинении будет о них.

Кланяюсь.

Ваш Л. Добычин.

5.

4 мая

Дорогой Михаил Леонидович.

Позвольте поздравить Вас с религиозным праздником пасхи¹.

В начале октября я буду иметь честь приветствовать Вас устно. Это выяснилось.

В пику религии, мы не празднуем сегодня и послезавтра и прибавляем эти дни к декретным отпускам. А Вы что делаете?

Кланяюсь.

Ваш Л. Добычин.

6.

20 июня

Дорогой Михаил Леонидович.

Сочинение свое я стараюсь сочинить наилучшим образом, так что вдруг до Вашего выбытия оно не поспеет: что прикажете делать тогда — отправлять его в Ваше отсутствие или отложить и привезти с собой в чемодане?

Мне немножко страшно с Вами встретиться: вдруг Вы завели за это время Усы и Бороду.

Я пишу это письмо под аккомпанемент рассказов в соседней комнате мадамоу, прибывшею из Ленинграда, об Ужасах оного (нет бельевой мануфактуры и прочее).

Про Институт истории искусств Вы действительно писали, но так как из Института этого ничего не вытекает, то я и присовокуплял это сведение к запасу других безразличных (бог — в трех лицах, земля вертится и прочее).

Кланяюсь Вашей жене. Существуют ли еще шахматы?

Ваш Л. Добычин.

Насколько, между прочим, велики Ужасы и есть ли оные?

7.

17 ноября

Дорогой Михаил Леонидович. Я не знаю, как изобразить эту улицу. Может быть, *Москвы* написать прописью.

Идея этой улицы та, что она была просто Московская, но ее переименовали по случаю революции. Никакие объяснения в текст не умещаются, и я решил оставить так.

Я попрошу Вас приписать под заглавием "Посвящение": "Г. Л. Рыскуову"¹. Я не люблю фамилиенбадов² и долго колебался на этот счет, но по разным причинам должен это посвящение сделать.

Спасибо за то, что Вы меня похвалили. Теперь я больше не думаю об этом рассказе (потому что он самый выверенный из всего, что я делал, а мне его до Вас чрезвычайно неприятным образом ругали), и у меня голова свободна.

Я ничего не могу иметь против человека, которого никогда не видал (это я про Каверина), и никогда никому не сказал бы о нем ничего сомнительного. Я не считаю, что у меня (мяса) что-нибудь произошло с ним — мясом. Столкновение было только между бумажками. Я старая канцелярская крыса и привык к тому, что на "бумагу" должен быть сделан ответ.

Давайте отдадим это в альманах с новаторами: выгоды Вы мне уже изобразили, а в "Звезду" какого бы то ни было рода мне все равно навряд ли попасть.

Только, пожалуйста, отдайте Ваш экземпляр, потому что каверинский — неокончательный, и в нем есть плохие места.

Что значит "ИПП"?

Спасибо еще раз за Ваше письмо. Мне от него гораздо лучше сделалось, чем до сих пор было.

Л. Добычин.

1930 год

8.

25 июня

Дорогая Ида Исаковна. На Ваш запрос сообщаю, что из известных Вам лиц хорошо отношусь к нижеследующим:

1. Коле,¹
2. Шварцу,

3. Тагери,
4. Эрлиху.

Не затрудняйте, пожалуйста, Михаила Леонидовича ответом на мой вопрос о заглавии, так как я уже послал Внутрь гостиного двора² свое окончательное заглавие.

С Веней Кавериным я галантен совершенно достаточно, так что будто то его обижаю — это Ваши придирки³.

Пишу Вам сегодня короче обыкновенного, потому что Катал

Бельё, стало поздно, и тороплюсь, чтобы не пропустить купальный сеанс.

Кланяюсь. Л. Добычин.

9.

6 июля

Дорогой Михаил Леонидович. Начинается в 1918 году, а кончается сегодня. Я тогда одно лето был УЧИТЕЛЕМ на "курсах для переекзаменовочников", изобретенных "культуркомиссией ст. Брянск р.-о. ж.д.". Один переекзаменовочник назывался "Сенька Борщинский", и ему было 14 лет. После этого я его один раз встретил в поезде. Он тогда был милиционером. Никаких вольностей, все было как по маслу. Трах-тарарах, вдруг сегодня я столкнулся с ним на лестнице.

С. Б. (*восклицает*): — Ну, как?

Я: Ничего (*пробую пройти*).

С. Б.: Ты, говорят, взял новую профессию (*НА ТЫ, как выразилась персонажица в "Сельской идиллии"*!).

Я: (*изумляясь*): Это что ж такое?

С. Б.: Сочиняешь, говорят.

Я: А (*пробую пройти*)!

С. Б.: Я твой один стишок читал в журнальчике.

Я: Скажите (*пробую и проч.*).

С. Б.: Хорошо ты пишешь. Только трудно. Еле хватило терпения дочитать.

Я: Ну ладно (*делаю обходное движение и прохожу*). До свиданья.

С. Б.: Мое почтение.

Хек фабула доцет¹, что печатанье рассказиков развязывает бывших переекзаменовочников и бывших милиционеров.

— "К кому вы хорошо относитесь?" — как говорит Ида Исаковна.

Поза-позавчера я наслаждался американскою комедией "Шумные соседи". Кроме того, я наслаждался на этой неделе чтением Колиной книжки для детей двух возрастов (среднего и старшего) "Навстречу Гибели". Он очень мило пишет, хотя Вы к нему и придираетесь. Кроме того, на этой же неделе мне посчастливилось насчет конфет (в том числе — с изображением коровы). И, наоборот, не везет с погодой.

Я научился ловить шапку, брошенную вверх. Если мы еще встретимся, то покажу Вам.

Цукерманша² вечером ведет работу на воздухе: приносит в сад Карла Маркса несколько отборных книг, завернутых в красную мануфактуру, и, раскинув мануфактуру по столу, раскладывает на

ней книги: желающие могут почитать под фонарем, пока другие смотрят "Дину Дзадзу" и пленяют дам. В залог берется профсоюзный билет.

Одна старуха сообщала, что Иностранные Державы требуют, чтобы их допустили на 16 съезд, а если не допустят, то они съезда ни за что не разрешат³.

"Гостеатр" переименован в "Рабочий театр".

Кланяюсь.

Ваш Л. Добычин.

10.

31 августа

1) Дорогой Михаил Леонидович. Случилось вот что: я сочинил рассказец "Матерьял"¹, и половина уже написана. Не позже двух недель будет готово. Страшно и ужасно хочется, чтобы он вошел в Книжку. Его место третье от конца (между "Пожалуйста" и "Сад"), длина 600—700 слов (около 1/8 листа). Можно ли его еще впечь туда? Если да, то очень прошу предупредить издательство и известить меня.

2) Ежедневно я съедаю больше 50 груш.

3) От этого я в высшей степени помолодел:

а) баба на реке спросила (У МЕНЯ): Мальчик, где тут брод?

б) три купальщицы кричали (МНЕ): Молодой человек, вы откуда?

4) Матерьял (см. п. 1) не в смысле "мануфактура", а в смысле "материал для чистки аппарата".

5) Завтра я поеду в лес (куда я нанялся), чтобы узнать, с которого числа начнется там мое функционированье.

Кланяюсь. Приступлено ли к потреблению грибов, замаринованных Идой Исаковной?

Ваш Л. Добычин.

11.

8 сентября

Дорогой Михаил Леонидович. Я сочинил рассказик и посылаю его Вам в двух штуках, как требуется для издательства писателей.

Если возможно, то, пожалуйста, не откажите устроить, чтобы его включили в книжку — между "Пожалуйста" и "Садом" или между "Садом" и "Портретом" — мне все равно, и будет как Вы скажете.

Не попадая в книжку, он никуда не попадет, и его надо туда обязательно вернуть.

Так как я прошу Вас говорить с Алянским¹, то заодно, пожалуйста, скажите ему, что если может, то пусть вышлет полтора рубля. В лес я не нанялся, потому что, при трате времени в двенадцать часов в день, там, оказалось, платят полтора рубля, и из них еще нужно платить за поезд. Поэтому я подкарауливаю какую-нибудь ОТРЪШАНСЬ².

Что касается Высокой точки зрения, то, пожалуйста, напишите, каков этот рассказ с высокой точки, потому что сам я по обыкновению сразу ничего не могу сообразить.

Третье, что прошу сказать Алянскому, — это, чтобы обязательно прислал корректуру.

Придумал четвертое: я видел замечательную обложку: "Пушкин" — черными, "Письма" — красными. Если бы мне такую сделали, то — ах, после этого можно бы хоть и помирать!

Только "Л. Добычин", а не "Леонид", как некоторые мерзавцы неизвестно на каком основании практикуют.

Кланяюсь.

Ваш Л. Добычин³.

ПРИМЕЧАНИЯ

1.

¹ Будучи достаточно высокого мнения о своем творчестве в целом, Добычин на разных этапах создания каждой вещи по-разному относился к ней. В письмах он постоянно просит оценить посылаемое произведение — с точки зрения художественного качества и возможности опубликования.

² "Средний проспект" — роман М. Слонимского (отд. изд. 1928).

³ Ревниво-ироническое отношение Добычина к Зошенко прорывается и в других его письмах, известно об этом и из воспоминаний современников.

2.

¹ Гржебин Зиновий Исаевич (1869—1929) — организатор крупного частного издательства (1919—1923), общее руководство которым осуществляли М. Горький, А. Бенауа, С. Ольденбург; сотрудничали в нем А. Блок, Е. Замятин, В. Десницкий, К. Чуковский и др.

² В этом письме и в письмах 4, 6 и 7 речь идет о рассказе "Портрет".

3.

¹ В одну из своих зарубежных поездок К. Федин, говоря о современной советской литературе, хорошо отзывался и о Добычине. Об этом Добычину написал М. Слонимский.

² Дан ль етранже (*фр.*) — за границей.

4.

¹ "Лавровы" — роман М. Слонимского (отд. изд. 1927).

5.

¹ В своих письмах Добычин выразительно пользуется прописными буквами ("...буду и я Писать Роман"). Вместе с тем, все слова, относящиеся к религии, он пишет с маленькой буквы (бог, богородица, пасха).

7.

¹ Г. Л. Рыскуков — неустановленное лицо. В сборнике "Портрет", где опубликован этот рассказ, посвящение отсутствует.

² Фамилиенбад (*нем.*) — семейная баня.

8.

¹ Коля, Тагерия, Эрлих — см. примечания 4, 5, 6 к статье "Судьба писателя Л. Добычина".

² Внутри Гостиного Двора помещалось Издательство писателей в Ленинграде (ИПЛ — в предыдущем письме Добычин, по-видимому, ошибочно пишет: "ИПП").

³ Ироническое отношение Добычина к В. Каверину проскальзывает и в других его письмах.

9.

¹ Хек фабула доцет (*лат.*) — мораль сей басни такова.

² Цукерманша — библиотекарь Е. Цукерман, с которой Добычин работал в Губпрофсовете, одна из немногих, с кем он поддерживал дружеские отношения в Брянске; часто упоминается в его письмах.

³ 16-й съезд партии проходил с 26 июня по 13 июля 1930 года.

10.

¹ Рассказ "Матерьял" в сборник "Портрет" (1931) не вошел. В 1933 году Добычин составил третий сборник рассказов под названием "Матерьял" и послал рукопись М. Слонимскому на сохранение, зная, что опубликовать ее невозможно. "Матерьял" впервые напечатан в журнале "Звезда" (1989, № 9).

В этом письме обращают на себя внимание слова Добычина о темпах своей работы: на написание 600—700 слов ему требуется не менее месяца. 8 сентября (см. письмо 11) рассказ был отправлен Слонимскому.

11.

¹ Алянский Самуил Миронович (1891—1974) — издатель. В 1929—1932 стоял во главе Издательства писателей в Ленинграде.

² Отрьшансь (*фр.*) — другой случай.

³ В письме рисунок обложки: сверху слово "Пушкин", ниже — "Письма".

КОММЕНТАРИИ

I

Марина Чуковская. *Одиночество.* Печатается по журн. "Огонек", 1987, № 12, март. Характер и ход собрания, на котором прорабатывали Добычина, описаны точно. Основным докладчиком был Е. С. Добин, редактор еженедельника "Ленинградский литератор"; в прениях особенно резко выступил Н. Я. Берковский. Впоследствии оба переживали свои тогдашние набег на писателей. Что касается речи А. Н. Толстого, то, думается, М. Н. оценивает ее не совсем верно. (См. в настоящем сборнике текст этой речи и статью "Судьба писателя Л. Добычина").

Вениамин Каверин. *Добычин.* Печатается по журн. "Звезда", 1992, № 4. В примечании к публикации сказано: "Статья о Добычине написана в 1988 г. как предисловие к книге Добычина, изданной в ФРГ; на русском языке не публиковалась". Имеется в виду кн.: Dobyschin Leonid. Die Stadt N. Übersetzung von Gabriele Leupold. Frankfurt/M, 1989.

Алексей Толстой. Речь на общем собрании ленинградских писателей 5 апреля 1936 года. Публикация В. Бахтина. Неправленная стенограмма, машинопись. Сохранилась в архиве В. Я. Кирпотина (ЦГАЛИ. Ф. 2196. Оп. 3. № 380. Ошибочно указано: «Статья о романе Добычина "Город Эн"» и датировано 1930 годом). Печатается впервые. Явные ошибки стенографистки исправлены без оговорок.

Последние дни Леонида Добычина. Публикация А. В. Блюма. Предисловие и комментарии А. Ф. Белоусова. Печатается впервые. Крайне интересные документы, достаточно объективно передающие и обстановку собрания, и реакцию на него писателей. Опасения за жизнь морально раздавленного Добычина в эти же дни высказывали и другие, даже не очень близкие к нему люди (см., например, письмо Е. Полонской к М. Шкапской, публикуемое в статье "Судьба пи-

сателя Л. Добычина"). Что же касается версии об отъезде Добычина в Лугу, то она имела хождение в литературных кругах. В январе 1994 года И. И. Слонимская сказала автору этих строк: "Да, я вспомнила, разговоры про Лугу были. Но все дело в том, что до Луги он не доехал..." Косвенно это подтверждают и документы НКВД: найти приезжего человека в небольшом тогда поселке для чекистов не составило бы никакого труда.

II

Илья Серман. Лишний. Печатается по кн.: Добычин Л. Избранная проза в 2-х томах / Сост. Григорий Поляк. Нью-Йорк: изд-во "Серебряный век", 1984, т. 1.

Владимир Бахтин. Судьба писателя Л. Добычина. Печатается с небольшими изменениями по журн. "Звезда", 1989, № 9.

Виктор Ерофеев. О Кукине и мировой гармонии. Печатается по журн. "Лит. обозрение", 1988, № 3. (Перепечатано в качестве предисловия к немецкому изданию: Leonid Dobytschin. Teetrinken: Erzählungen / Aus dem Russischen von Alfred Frank. Leipzig: Reclam-Verlag, 1992). Слухи о том, что было найдено тело Добычина, ни на чем не основаны. См. публикацию А. Блюма "Последние дни Леонида Добычина". Судя по его письмам, Добычин был хорошим пловцом. Сомнительно, чтобы он избрал такую кончину.

Татьяна Никольская. Возвращение таланта. Печатается по журн. "Родник", 1988, № 8.

Михаил Золотосов. Книга "Л. Добычин": романтический финал. Печатается по кн.: Вторые Добычинские чтения. Даугавпилс: Даугавпилсский пед. ун-т, 1994 (в дальнейшем — ДЧ-2).

Федор Федоров. Добычин и кинематограф. Печатается по кн.: ДЧ-2.

Ирина Белобровцева. Историчность прозы Л. Добычина и способности ее создания. Печатается по кн.: ДЧ-2.

Ирина Мазилкина. Порядок хаоса в прозе Л. Добычина. Печатается по кн.: ДЧ-2

Алексей Жилко, духовный наставник 1-й Даугавпилсской старообрядческой общины. Проводник атеизма. Печатается по газ.

"Лабдиен!", 1992, 10 дек. Спецвыпуск: Вторые Добычинские чтения. Субботнее приложение к газ. "Латгалес Лайкс" (Даугавпилс).

Иосиф Трофимов. Леонид Добычин и Бруно Шульц. Печатается по кн.: ДЧ-2.

Виола Эйдинова. О стиле Леонида Добычина. Печатается по кн.: Первые Добычинские чтения. Даугавпилс: Даугавпилсский пед. ин-т, 1991 (в дальнейшем — ДЧ-1).

Виола Эйдинова. Слово Леонида Добычина. (Антидиалогическая тенденция в прозе 20-х годов). Печатается по кн.: ДЧ-2.

Элизабет Маркштейн. Синтаксис абсурда. К прозе Леонида Добычина. Печатается по изданию: Pontes Slavici: Festschrift fur Stanislaus Hafner zum 70. Geburtstag. Graz, 1986. В сноске 2 дается ссылка на статью Дубравки Угрешич «О "Городе Эн" Леонида Добычина», опубликованную в шестом номере хорватского журнала "Dometi" ("Достижения") за 1981 год. К сожалению, журнал этот в нашу страну не поступает.

Сергей Кормилов. Метризованная проза Л. Добычина на фоне традиции русской метризованной прозы первой трети XX века. Печатается по кн.: ДЧ-2.

Юрий Орлицкий. Метр в прозе Леонида Добычина. Печатается по кн.: ДЧ-2.

III

Владимир Бахтин. К истории работы Л. Добычина над романом "Город Эн" (По письмам к М. Л. и И. И. Слонимским). Печатается по кн.: ДЧ-2.

Владимир Бахтин. Без просвета, или Послесловие к травле. Печатается по кн.: ДЧ-1.

Роман Тименчик. О городе Эн, его изобразителе и о несбывшемся пророчестве. Печатается по журн. "Родник", 1988, № 8.

Сергей Шиндин. О повести Л. Добычина "Город Эн". Печатается по кн.: Михаил Кузмин и русская культура XX века: тезисы и материалы конференции 15—17 мая 1990 г. Л., 1990.

Иосиф Трофимов. Кризис духовности (Религиозное сознание как объект исследования в романе Л. Добычина "Город Эн"). Печатается по кн.: ДЧ-1.

Александр Белоусов. Художественная топонимия российской провинции: к интерпретации романа "Город Эн". Печатается по кн.: ДЧ-1.

Александр Белоусов. Достоевский и его герои в "Городе Эн". Печатается по кн.: ДЧ-2.

Людмила Спроге. "Город Эн" Л. Добычина и "обмурашенный" город в творчестве Ф. Сологуба 1926 г.: урбанический аспект. Печатается по кн.: ДЧ-2.

Александра Петрова. Из заметок о "Городе Эн": цитирование и историко-культурный подтекст. Печатается по кн.: ДЧ-2.

Михаил Бодров, Тайга Бодрова. Книга в книге Леонида Добычина "Город Эн". Печатается по кн.: ДЧ-1.

Михаил Бодров, Тайга Бодрова. В школе "Города Эн" Леонида Добычина. Печатается впервые. Сокращенный вариант этой статьи ("Читатель в школе "Города Эн") опубликован в газ. "Динабург", 1992, 10 дек.

Михаил Бодров. Очки Леонида Добычина. Печатается по газ. "Лабдиен!", 1992, 10 дек. Спецвыпуск: Вторые Добычинские чтения. Субботнее приложение к газ. "Латгалес Лайкс" (Даугавпилс).

Ольга Абанкина. Внутренняя индивидуальная модель мира в романе Л. Добычина "Город Эн". Печатается по кн.: ДЧ-2.

IV

Виола Эйдинова. Ю. Тынянов и Л. Добычин (К проблеме функциональной общности русской прозы рубежа 20 — 30-х годов). Печатается по кн.: Шестые Тыняновские чтения. Рига—Москва, 1992.

Марина Новикова. Текстформирующая функция цветовой лексики в рассказах Добычина. Печатается по кн.: ДЧ-1.

Марина Новикова. Портрет в рассказах Л. Добычина. Печатается по кн.: ДЧ-2.

Аркадий Неминуций. Формула времени в сборнике Л. Добычина "Встречи с Лиз". Печатается по кн.: ДЧ-2.

Вячеслав Сапогов. Имя в поэтике Л. Добычина ("Встречи с Лиз"). Печатается по кн.: ДЧ-1.

Эдуард Мекш. Художественный мир рассказа Л. Добычина "Сад". Печатается по кн.: ДЧ-1.

Эдуард Мекш. Историко-культурный ареал рассказа Л. Добычина "Портрет". Печатается по спецвыпуску "III Добычинские чтения", 1994, 10—13 дек. Приложение к газ. "Латгалес Лайкс" (Даугавпилс).

Аркадий Неминуций. О поэтике рассказа Л. Добычина "Лекпом". Печатается по кн.: ДЧ-1.

Дубравка Угрешич. О "Городе Эн" Леонида Добычина. Печатается по журналу "Dometi", 1981, № 6.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Письма Л. Добычина к М. Л. и И. И. Слонимским (1928—1930)

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	5
--------------------------	---

I

Марина Чуковская. Одиночество	7
Вениамин Каверин. Добычин	16
Алексей Толстой. Речь на общем собрании ленинградских писателей 5 апреля 1936 года. Публикация В. С. Бахтина	20
Последние дни Леонида Добычина. Публикация А. В. Блюма. <i>Предисловие и комментарии А. Ф. Белоусова</i>	25

II

Илья Серман. Лишний	33
Владимир Бахтин. Судьба писателя Л. Добычина	37
Виктор Ерофеев. О Кукине и мировой гармонии	51
Татьяна Никольская. Возвращение таланта	57
Михаил Золотоносов. Книга "Л. Добычин": романтический финал	61
Федор Федоров. Добычин и кинематограф	69
Ирина Белобровцева. Историчность прозы Л. Добычина и способы ее создания	77
Ирина Мазилкина. Порядок хаоса в прозе Л. Добычина	83
Алексей Жилко, <i>духовный наставник 1-й Даугавпилсской старобрядческой общины. Проводник атеизма</i>	89
Иосиф Трофимов. Леонид Добычин и Бруно Шульц	93
Виола Эйдинова. О стиле Леонида Добычина	101
Виола Эйдинова. Слово Леонида Добычина (Антидиалогическая тенденция в прозе 20-х годов)	117
Элизабет Маркштейн. Синтаксис абсурда. О прозе Леонида Добычина. <i>Перевел с немецкого Михаил Лобанов</i>	130
Сергей Кормилов. Метризованная проза Л. Добычина на фоне традиции русской метризованной прозы первой трети XX века	142
Юрий Орлицкий. Метр в прозе Леонида Добычина	155

III

Владимир Бахтин. К истории работы Л. Добычина над романом "Город Эн" (<i>По письмам к М. Л. и И. И. Слонимским</i>)	161
Владимир Бахтин. Без просвета, или Послесловие к травле	172
Роман Тименчик. О городе Эн, его изобразителе и о несбывшемся пророчестве	184
Сергей Шиндин. О повести Л. Добычина "Город Эн"	187
Иосиф Трофимов. Кризис духовности (Религиозное сознание как объект исследования в романе Л. Добычина "Город Эн")	192
Александр Белоусов. Художественная топонимия российской провинции: к интерпретации романа "Город Эн"	198
Александр Белоусов. Достоевский и его герои в "Городе Эн"	205
Людмила Спроге. "Город Эн" Л. Добычина и "обмращенный" город в творчестве Ф. Сологуба 1926 г.: урбанический аспект	208

Александра Петрова. Из заметок о "Городе Эн": цитирование и историко-культурный подтекст	213
Михаил Бодров, Тайга Бодрова. Книга в книге Леонида Добычина "Город Эн"	217
Михаил Бодров, Тайга Бодрова. В школе "Города "Эн" Леонида Добычина	225
Михаил Бодров. Очки Леонида Добычина	230
Ольга Абанкина. Внутренняя индивидуальная модель мира в романе Л. Добычина "Город Эн"	235

IV

Виола Эйдинова. Ю. Тынянов и Л. Добычин (К проблеме функциональной общности русской прозы рубежа 20-х—30-х годов)	241
Марина Новикова. Текстформирующая функция цветовой лексики в рассказах Добычина	243
Марина Новикова. Портрет в рассказах Л. Добычина	249
Аркадий Неминуший. Формула времени в сборнике Л. Добычина "Встречи с Лиз"	255
Вячеслав Сапогов. Имя в поэтике Л. Добычина ("Встречи с Лиз")	261
Эдуард Мекш. Художественный мир рассказа Л. Добычина "Сад"	267
Эдуард Мекш. Историко-культурный ареал рассказа Л. Добычина "Портрет"	273
Аркадий Неминуший. О поэтике рассказа Л. Добычина "Лекпом"	275
Дубравка Угрешич. О "Городе Эн" Леонида Добычина	280

ПРИЛОЖЕНИЕ

Письма Л. Добычина к М. Л. и И. И. Слонимским (1928—1930). <i>Публикация Владимира Бахтина</i>	289
КОММЕНТАРИИ	297

Писатель ЛЕОНИД ДОБЫЧИН

Воспоминания. Статьи. Письма

Составитель В. С. Бахтин

Издательская лицензия ЛР № 062572

Подписано к печати 25.12.95. Формат 60×90 1/16

Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 19,0. Уч. изд. л. 18,5

Тираж 1000 экз. Заказ № 3003.

**Санкт-Петербургская типография № 1 РАН
199034, Санкт-Петербург, 9-я линия, 12**

