

ОНИ УНЕСЛИ С СОБОЙ **РОССИЮ**

РЕНЭ ГЕРРА

РЕНЭ ГЕРРА



ОНИ УНЕСЛИ
С СОБОЙ
РОССИЮ

РУСИСТИКА



В МИРЕ
ФРАНЦИЯ

Ренэ Герра

Они унесли с собой Россию...

*Русские эмигранты — писатели и художники
во Франции (1920 — 1970)*

Издание второе, исправленное и дополненное



Русско-Балтийский информационный центр
«БЛИЦ»
Санкт-Петербург
2004

Серия «Русистика в мире»

Федеральная программа книгоиздания России

Гер37 Ренэ Герра

Они унесли с собой Россию... Русские эмигранты — писатели и художники во Франции (1920 — 1970). — СПб.: Издательство «Русско-Балтийский информационный центр “БЛИЦ”», 2004. — 416 с.

Книга Ренэ Герра, французского слависта, профессора и коллекционера, посвящена тем, кто поневоле оказался вдалеке от Родины. Эти писатели, поэты, художники создали лучшие свои произведения тогда, когда они творили за пределами России. Теперь же благодаря такому удивительному человеку, как Ренэ Герра, возвращаются имена и произведения, которые по достоинству оценены любителями российской словесности. Книга богато иллюстрирована.

Автор выражает искреннюю и глубокую благодарность за помощь в подготовке к печати второго издания этой книги И. Обуховой, Н. Поповой, Н. Моравинцевой, Т. Поленовой, И. Палабугиной, Р. Мусиной, Г. Рождественскому и особую благодарность А. Ваксбергу за предисловие.

Для оформления обложки использованы картины:
Ю. Анненков «Латинский квартал», Париж, 1925 г.,
М. Андреенко «Монпарнас», Париж, 1954 г.

ISBN 5-86789-149-6

© Ренэ Герра, 2004

© Издательство «Русско-Балтийский информационный центр “БЛИЦ”», 2004

© Перевод А. Ю. Беспятых, А. Е. Лукиной

© Составление серии «Русистика в мире» —
Издательство «Русско-Балтийский информационный центр “БЛИЦ”».

*В книге использованы материалы из частного собрания Ренэ Герра.
Все права защищены. Воспроизведение материалов или их частей
в любом виде и форме без письменного согласия автора
и издательства запрещено.*



Портрет Ренэ Герра работы Ю. Анненкова
Париж, 1970 г.

Наследник русской культуры в зарубежье

Еще совсем недавно имя Ренэ Герра знал в России разве что чрезвычайно узкий круг литераторов и художников, зато оно было хорошо известно «широкому» лубянскому кругу: «злбный антисоветчик» и собиратель «тенденциозной информации о жизни и настроениях советских писателей» (так КГБ в своей докладной, адресованной в ЦК, обзвал его за интервью с Юрием Трифоновым, — кассеты были конфискованы таможней и теперь объявлены пропавшими) долгие годы был на прицеле спецслужб. О том, каким собирателем на самом деле является Ренэ Герра, тогда никто не знал, даже всеведущие чекисты, поскольку их это абсолютно не интересовало: было ли дело до русской культуры, тем более до русской культуры в изгнании, славным борцам за идейную чистоту?! Им было дело совсем до другого: закрыть границы Советского Союза для таких, как Ренэ Герра. И это дело они исполнили: добрых два десятилетия, и даже больше, он был «невъездным». Зато прилежные зарубежные «слависты», покорно соблюдавшие кремлевско-лубянские правила поведения, свободно катались в обе стороны, пропагандируя на Западе соцреализм и с отвращением отвергая презренное, как они выражались, эмигрантское отребье. Теперь им остается завистливо взирать на своего коллегу, который их по всем статьям «обскакал». Не потому «обскакал», что был более ловок и проницателен, а потому, что понимал истинную цену тому духовному богатству, от которого те пренебрежительно отвернулись, и не ставил карьерные интересы выше своих убеждений.

Сегодня Ренэ Герра, кавалер Ордена Искусств и Слоvesности, коллекционер и ученый, обладатель уникального собрания картин, рукописей, документов, отражающих трагическую и вдохновенную историю Русского зарубежья, известен в России ничуть не меньше, чем во Франции. И даже, может быть, больше, что естественно и прекрасно. О нем написано у нас множество статей, опубликованы его многочисленные интервью, собранная им коллекция медленно, но верно становится достоянием и наших

сограждан, проявляющих огромный интерес к тому, от чего они были отторгнуты «народной» властью на протяжении многих десятилетий.

Моему знакомству с Ренэ Герра не так уж много лет, но мне кажется, и, по-моему, не без оснований, что я его знаю давным-давно.

Свыше тридцати лет назад, памятным парижским маем шестьдесят восьмого, когда в Латинском квартале возводились баррикады бунтующими студентами и рвались гранаты со слезоточивым газом, аристократический 16-й округ Парижа наслаждался, как обычно, покоем и тишиной. Сквозь раскрытые окна старинного особняка, недалеко от метро «Ранелат», доносилось лишь щебетание птиц. Здесь за огромным столом, рассчитанным десятка на два гостей, Борис Зайцев угощал меня чаем с медовыми пряниками и жадно расспрашивал о Москвѣ. Запомнились его слова, не привлечшие тогда моего внимания: «Тут мне один французский студент помогает... Ренэ... Может быть, более русский, чем все русские. Познакомиться не хотите?»

Мы ленивы и нелюбопытны — это общеизвестно: я не захотел. И зря... Даже годы спустя, когда наша печать с завидным упорством поносила «махрового антисоветчика и реакционера» Ренэ Герра, — даже тогда я не опознал в нем «более русского, чем все русские», о котором говорил Борис Зайцев. Лишь много позже, побывав в парижском пригороде Исси-ле-Мулино, в его доме-музее, слегка прикоснувшись к его поистине беспримерной коллекции, я соотнес того студента Ренэ с моим нынешним собеседником, чрезмерным в проявлении сильных чувств и поэтому обреченным иметь верных друзей и не менее верных врагов.

О коллекции Ренэ Герра знают нынче все, кому истинно дорога русская культура. И все равно: сколько бы о ней ни писали, сколько бы людей (а таких, по счастью, немало!) ни видели ее своими глазами, — трудно поверить в существование коллекции, обладание даже малой частью которой счел бы для себя честью иной всемирно известный музей. Побывав на устроенной не так давно все в том же парижском пригороде выставке портретов из коллекции Герра, великий наш музыкант Геннадий Рождественский, сам известный собиратель предметов искусства и их тончайший ценитель, сказал: «Я потрясен, другого слова подобрать не могу. Даже мне три четверти экспонатов были вообще неизвестны. Казалось, мы уже хорошо знаем, какой высоты достигло в изгнании искусство русских эмигрантов. Но многое все еще нам неизвестно. Эта коллекция просто не имеет цены».

Вольно развешанные от пола до потолка во всех комнатах дома Герра, в передней, на лестницах, живописные полотна и рисунки представ-

ляют, притом отнюдь не единичными экземплярами, чуть не весь блистательный Серебряный век России: Коровин, Кустодиев, Малявин, Билибин, Добужинский, Кончаловский, Гончарова, Ларионов, Бенуа, Сомов, Бакст, Серебрякова, Григорьев, Судейкин, Чехонин, Александр Яковлев, Юрий Анненков — голова идет кругом, когда видишь все это не в качестве экспонатов с музейными номерами, а в особнячке тихого парижского пригорода, в интерьере обычных жилых помещений. Достаточно лишь взглянуть в глаза Евгению Замятину, который смотрит с известного, многократно воспроизводившегося в печати портрета работы Бориса Кустодиева, — он висит у Ренэ на лестнице между первым и вторым этажами, — чтобы почувствовать, как замирает сердце...

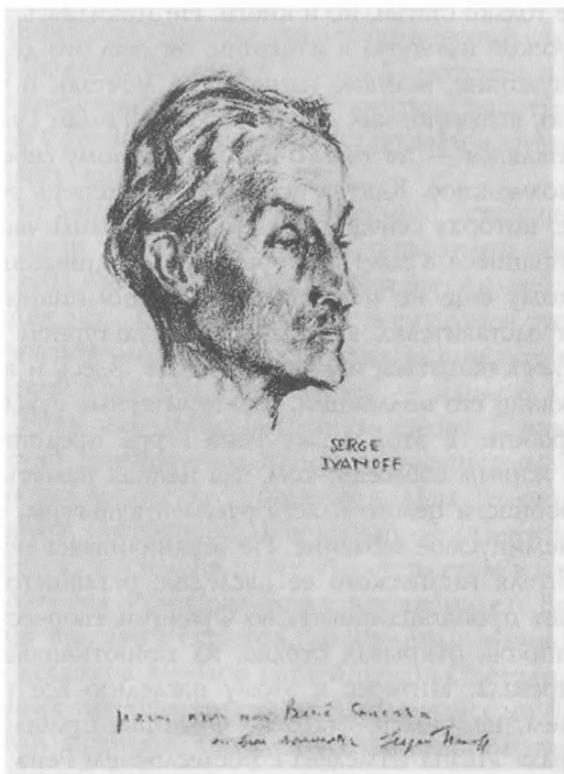
Но ведь и это лишь малая часть коллекции! Есть еще великолепные живописцы из гордого племени эмигрантов, у нас почти неизвестные: Сергей Шаршун, Михаил Андреев, Дмитрий Бушен, Андрей Ланской, Александр Зиновьев, Лев Зак... Есть почти сорок тысяч томов русского книжного раритета — в значительной своей части с надписями авторов и дарителей: «Наследнику Русской Культуры в Зарубежье» — написал Сергей Лифарь на подаренном Ренэ парижском издании писем Пушкина. Есть несметное количество драгоценных папок с рукописями, письмами, автографами Пушкина и Гоголя, Тургенева и Льва Толстого, Горького и Бунина, Северянина, Пастернака, Цветаевой — далее «без остановок», включая, разумеется, все имена русской литературы в изгнании (только автографов Алексея Ремизова более четырехсот). Есть гигантская коллекция старых русских открыток, по которым можно восстановить прежний облик десятков городов нашей страны, детали повседневной жизни, лица наших предшественников, моду навсегда ушедших эпох.

Чистокровный француз, выходец из интеллигентной семьи с Лазурного берега, юный Ренэ стал брать уроки русского языка у одной из живших там эмигранток и с тех пор навсегда влюбился во все, что связано с Россией. Темой своей кандидатской диссертации он выбрал творчество Бориса Зайцева, чем весьма удивил университетскую профессию. Эти специалисты по русской литературе даже не знали о существовании такого писателя, который жил рядом с ними! Ведь его не было в советских институтских программах, и советское литературоведение не посвятило ему ни одной строки. Да что там Зайцев!.. Один почтенный славист, профессор-литературовед (правда, не французский, а германский) недавно спросил меня: «Что это у вас так носятся с Буниным? Какая-то эротика для гимназистов!» Вступать в спор не захотелось...

Работа над диссертацией привела Ренэ в дом Зайцева, сделала его добровольным помощником писателя и познакомила с теми, кто составлял тогда еще достаточно обширный круг русской зарубежной культуры из числа эмигрантов «первой и второй волны». О встречах и русских литературных вечерах, которые он устраивал в своем доме, будут написаны, я в этом уверен, не только статьи, но и книги. Не дожидаясь, пока раскатают-ся историки русской культуры в изгнании, он стал это делать сам.

Живя на чужбине, великие изгнанники мечтали о том, чтобы вернуться в Россию, которую, как образно сказал Роман Гуль, они унесли с собой. Герра поклялся — не только им, но и самому себе, — что сделает для этого все возможное. Клятва исполнена — теперь это для всех очевидно. В книге, которая сейчас перед вами, собраны частично опубликованные и оставшиеся в газетно-журнальных подшивках, а в значительной части никому еще не известные его воспоминания и рассказы о выдающихся представителях эмигрантской культурной элиты, о тех, с кем ему привелось общаться и кому помогать. Здесь и некоторые документы из сокровищ его коллекции, и авторитетные суждения о его подвижнической работе. В этой книге Ренэ Герра предстает талантливым литератором и живым собеседником, чья цепкая память сохранила драгоценные подробности целого пласта русской культуры, обреченной, казалось бы, на неминуемое забвение. Не ограничиваясь ролью лишь собирателя и хранителя гигантского ее наследия, оставшегося за границей, Ренэ продолжает пропагандировать во Франции творчество русских писателей-изгнанников, открывая стране, их приютившей, то, о чем она даже не подозревала. Интерес к этому наследию все растет и растет. Целым событием, например, стало во Франции прошлогоднее издание «Солнца мертвых» Ивана Шмелева с послесловием Ренэ: открытие, произведшее впечатление сенсационной археологической находки!.. Еще раньше такое же впечатление произвело издание на французском языке (после десятилетий замалчивания) «Голубой звезды» Бориса Зайцева — опять-таки с предисловием Герра.

Ренессанс искусства и литературы Русского зарубежья нужен, прежде всего, новому поколению. Нужен не только на их родине, но и далеко за ее пределами, ибо истинные таланты принадлежат всему человечеству. Сами изгнанники ни в каком официальном признании уже не нуждаются. За них говорят и будут говорить их работы. И еще — такие энтузиасты, такие страстные послы русской культуры, как Ренэ Герра.



Портрет Бориса Зайцева работы С. Иванова
Париж, 1960-е гг.

I

**Скитания
русской души**

Трагедия, оказавшаяся удачей¹

Соблазн коммунизма существовал и существует по многим разным причинам. Прежде всего, это всегда было удобно. Удобно противопоставлять. Возьмите любой учебник русской истории для французских школьников — там сказано, что в России был ужасный деспотизм, кровавый царь и т. д. Но пришел Ленин, и вот он-то был другой. Даже в институтском учебнике, в разделе о Сибири, ни слова не говорится о том, что там были лагеря. Пишут: люди быстро умирали, климат менялся.. До сих пор многие и говорят, и думают, что коммунизму или социализму просто не повезло в России. Потому что русским — жителям этой страны — нельзя доверять. Это они все испортили. Такая позиция и впрямь была удобна и даже выгодна: сколько университетов занимались советской экономикой!

Однако существовала и другая причина — и здесь, в России, это всегда очень хорошо знали. Причина в том, что советская власть умела обласкать. Я все это понял позже, когда сам стал приезжать сюда. И вот, кого ни спрошу, все здесь общались с одним и тем же кругом — с нашими ярыми коммунистами. Они жили в России, их кормили, возили в приятные командировки. Естественно, они и говорили о том, как хорошо здесь живет! Возвратившись домой, они были убеждены, что делают доброе дело, когда рассказывают о «таком» Советском Союзе. Это было удобно для многих. В общем, в те годы — я имею в виду годы «застоя» — во Франции был заговор молчания. Нельзя было критиковать Советский Союз. Я уж не говорю о сталинских временах, о тех годах, когда меня еще не было на свете. Поэтому я всегда подчеркиваю, что я живу не в свободной, а в относительно свободной стране.

Скажу сильнее: в России в начале девяностых годов было больше свободы слова и печати, чем во Франции. Сейчас ситуация немножко изменилась. Я это не только чувствую, у меня есть доказательства. Хотя, если говорить не об интеллигенции, а о народе, то надо заметить, что население хорошо относилось к эмигрантам. Люди всегда друг к другу хорошо относятся, но те слависты, которые хотя бы профессионально должны были интересоваться судьбой историков, писателей, журналистов, оказавшихся в эмиграции, вовсе ими не интересовались. Потому что для них это была, скажем, другая идеология. Бесперспективная.

Конечно, во всем этом или, во всяком случае, во многом виноват Советский Союз. В те годы я немало видел и понимал. Я сам разъезжал по Советскому Союзу, нелегально, но в пределах разумного — я смелый, но не сумасшедший. Так вот, возвращаясь домой, я молчал, потому что мне никто бы не поверил, хотя молчать не в моем характере. Но существовала черта, которую нельзя было переступить.

Когда в России началась перестройка и, в определенном смысле, произошёл идеологический крах, во Франции мгновенно всколыхнулась неприязнь к эмигрантам, потому что эмигранты — это все-таки другой мир, куда менее удобный и комфортный, но до этого его просто старались не замечать. Вот простой пример. В конце шестидесятых и в начале семидесятых годов в Париже еще были живы-здоровы Борис Зайцев, Юрий Анненков, Ирина Одоевцева, художник Сергей Шаршун, — почему же никто из французских славистов ни разу не пригласил ни одного из них? В то время как охотно приглашали первого попавшегося советского чиновника от литературы? Значит, они просто не хотели, чтобы французские студенты знали об этой литературе, она была «запрещена», запрещена в кавычках, условно. В том смысле, что «не надо» заниматься эмигрантской литературой. Она была запрещена славистами. Теми, которые считали, что не следует раздражать советских коллег. Отсюда понятно, что я был для них — для этих славистов — какой-то красной, прошу прощения, белой тряпкой.

Они уже тогда знали, что я общаюсь с эмигрантами, бываю на вечерах, — еще существовал Союз русских писателей и журналистов-эмигрантов, куда эти французские слависты приезжали мутить воду, как комсомольцы. Я помню вечер памяти Ремизова, когда эти молодчики мешали, издевались, хихикали, шумели, — я свидетель.

Конечно, нельзя обобщать. Были и исключения, были люди, которые к той эмиграции относились с любопытством и даже вниманием. Один из них — Мишель Окутюрье. Он осмеливался, он был независимым, он принимал приглашения, он выступал, — хотя тогда он был всего лишь доцентом, его положение было довольно шаткое. Я говорю как историк, беспристрастно — Мишель Окутюрье не мой друг, но я его уважаю.

А другие просто игнорировали. Когда наследник архива Шмелева предложил его французским славистам, они сказали: нет, не надо, выбросьте все это. Сколько архивов погибло! Даже архив Вейдле вдова продала в Америку за копейки. Часть отдала, часть продала. Я наблюдал за этим процессом в течение десятилетий. И это горько.

И вот представьте, в конце восьмидесятых годов Академия наук решила заняться культурным наследием русской эмиграции. Для многих из «наших» это был шок. Вот почему я — сам по себе. Я свое дело сделал. И продолжаю делать. Не думайте, что я не доволен судьбой. Мне очень повезло. Я баловень судьбы, хоть и заплатил за многое. В России я заплатил высылкой, здесь меня мордовали, в прямом и переносном смысле; во Франции меня отстраняли, не давали ходу, принимали против меня всякие меры, но все-таки я, вопреки всему, сделал какую-то скромную карьеру. А потом я победил. Прежде всего, потому, что в течение четверти века был на стороне побежденных. История показала, что я прав, и это, конечно, очень приятно. Я так скажу: начиная с конца восьмидесятых годов я немало злорадствовал. Потому что я — темпераментный человек, я из Ниццы, с юга. Но, конечно, это всегда приятно, когда твой творческий, жизненный путь чем-то увенчан. Так что, как ни парадоксально это звучит, я был глубоко убежден в правильности своего выбора, я знал, тридцать лет тому назад уже знал, что рано или поздно эта страна, люди, которые говорят на русском языке, как принято теперь говорить, — русскоязычная публика, рано или поздно с наслаждением, с умилением, с восторгом откроют этот пласт русской культуры. Ведь Серебряный век волею судеб заканчивался во Франции. Эмигрировали и писатели, и художники, и все, может быть, за редким исключением, смогли работать.

Серебряный век, который главным образом связан с Петербургом, вовсе не умер, а продолжался до конца тридцатых годов. Потому что эмигранты сделали правильный выбор. Да, безусловно, любая эмиграция — трагедия, но для них она оказалась удачей. Здесь, в Советской России, они не смогли бы создать ничего подобного. По многим причинам. Своим творческим наследием они доказали свою правоту, правильность своего выбора. Хотя особого выбора у них, в общем, и не было. Их все-таки изгнали. Но теперь мы видим их реванш. Правда, посмертный. Они ведь были убеждены, что рано или поздно — и это была их мечта — они будут признаны здесь, в этой стране, в этой культуре, потому что они являются неотъемлемой частью российской культуры. Независимо от политики, от всего того, что происходит сегодня. Культура — это то, что останется.

*Санкт-Петербург,
май 1999 г.*

¹ Впервые опубликовано: Всемирное слово. 2000. № 13.

Борис Зайцев, или Скитания русской души¹

Странна и парадоксально жестока судьба Бориса Константиновича Зайцева, последнего великого представителя русской эмигрантской литературы Серебряного века. Прошло уже десять лет, как он скончался в Париже (1972), накануне своей 91-й годовщины. Однако не продолжилось ли его изгнание и после смерти, поскольку его творчество, бывшее вне времени и политики, и по сей день недоступно читателям в Советском Союзе.

Вдали от России, которую он любил всей душой, одинокий патриарх русской литературы, с коим мне посчастливилось быть знакомым, мог в том году, когда появилось его последнее произведение «Река времен», позволить себе тот победный возглас, который сформулировал Сен-Жон Перс: «О, старость, вот и я!» Взгляд Бориса Зайцева охватывал несколько эпох. Более полувека он творил в России и во Франции и остался верен самому себе, то есть России, несмотря на изгнание, которое продлилось почти пятьдесят лет.

Его творчество можно разделить на три основных периода, три больших этапа, начиная с двух важных переломных моментов в жизни писателя — революции и изгнания. Первый период, который продлился с 1901 по 1917 г., далее второй — с 1917 по 1922-й, год его отъезда в добровольную эмиграцию, и, наконец, период с 1922 по 1964 г., когда он написал «Реку времен» — так называемый эпилог его длинной творческой жизни и служения русской литературе.

Его литературный дебют возвращает нас к самому началу XX в. Если Короленко и Чехов вместе с критиком Н. К. Михайловским были первыми, поддержавшими «молодого Зайцева», то именно Леонид Андреев помог своему протеже, опубликовав 28 июня 1901 г. в московской газете «Курьер», где вел литературную страницу, его небольшой рассказ «В дороге», написанный в «новой тогда манере»².

После появления первого литературного очерка были напечатаны и другие рассказы Зайцева: «Земля», «На вокзале», «Север», «Волки», «Мгла», «Черные ветры», «Тихие зори»... Это были короткие рассказы в импрессионистическом стиле, иногда с небольшими отблесками натурализма. «Мне было около двадцати лет. Писать хотелось, внутреннее давление росло. Но я знал, что не могу писать так, как тогда писали в толстых

журналах “повести и рассказы”. Долго довольно ходил вокруг да около, и наконец “это пришло”»³.

Зайцев нашел ту литературную форму, которая лучше всего соответствовала импрессионизму. Его рассказ «В дороге» был только чередованием впечатлений, уловленных на ходу, как будто в соприкосновении кисти с листом бумаги: «У этого вагонного окна я и почувствовал ритм, склад и объем того, что напишу по-новому. Нечто без конца-начала — о грохоте поезда, тумане, звездах, лугах, никак не “повесть” для журнала “Русская мысль” — попытка бегом слов выразить впечатление ночи, поезда, одиночества»⁴.

Таким образом Зайцев иллюстрировал и защищал свою импрессионистическую манеру письма. Фактически с этого первого рассказа слова у него соотносятся не с реальностью, а с состоянием души. Прежде всего он пытается поделиться со своим читателем теми ощущениями, которые он испытывает при виде того или иного явления.

Несколькими годами ранее Бунин дебютировал лирическими бессюжетными рассказами («Тишина», «Надежда», «На берегу моря»). Также у Ремизова в 1902 г. в той же газете «Курьер» появился импрессионистический рассказ «Северная ночь», который немного напоминал манеру письма Кнута Гамсуна.

Освободившись от реалистического стиля, господствовавшего в русской классической литературе до конца XIX в., Зайцев с первых своих рассказов понимал, что делает что-то новое. В девяностые годы в литературной и артистической жизни наблюдался застой, ей угрожал «провинциализм». Отталкивающее, до тошноты знакомое впечатление испытывал тот, кто случайно пролистывал толстые и «почтенные» литературные журналы («Русское богатство», «Вестник Европы», «Русская мысль») уходящего XIX в.

Начиная с конца XIX в. под влиянием французского символизма и скандинавской литературы (Ибсен, Кнут Гамсун) зарождалась новая эстетика, как реакция на позитивизм и материализм эпохи. На пороге нового века в России происходила оживленная и плодovitая литературная и артистическая жизнь. Рождались издательства, литературные журналы, альманахи; молодые писатели и поэты вступали в литературу. Контрастируя с интеллектуальной и социальной серостью последнего десятилетия XIX в., начало XX в. более решительно проходило под знаком обновления: «Разумеется, новое уже носилось в воздухе. И собственная душа была уже душой XX, а не XIX века...»⁵ — читаем мы в биографическом очерке «О себе» Бориса Зайцева, в котором говорится о духовной жажде, порыве души, выступающей против социальных и

моральных предубеждений литературы уходящего века. Он утверждает: «Я начал с импрессионизма. Именно тогда, когда впервые ощутил новый для себя тип писания: бессюжетный рассказ-поэму, с тех пор, считаю, и стал писателем»⁶.

В 1902 г. рассказ «Волки» окончательно склоняет его полностью посвятить себя литературе, которая привлекала его с семнадцати лет. Этот же рассказ, опубликованный в альманахе литературного кружка «Среда», позволяет ему стать завсегдатаем собраний этого общества, где он был принят такими признанными писателями, как Андреев, Бунин, Вересаев, Куприн, Чириков, Серафимович, и введен в самые знаменитые литературные круги Москвы и Санкт-Петербурга. В своей книге «Записки писателя» Телешов так отзывается о первом появлении Зайцева, тогда студента, на одном из вечеров, которые устраивал литературный кружок «Среда»: «Однажды Андреев привез к нам новичка.. — Юноша талантливый, — говорил про него Андреев, — напечатал в “Курьере” хотя всего два рассказа, но ясно, что из него выйдет толк. Юноша всем понравился. И рассказ его “Волки” тоже понравился, и с того вечера он стал посетителем “Сред”»⁷.

Представленный Андрееву, в то время молодому модному писателю, главе течения так называемой «новой литературы», Зайцев на собраниях, которые проходили каждую среду то у Телешова, то у Андреева или у художественного критика Сергея Глаголя, знакомится с известными литераторами, такими как Короленко, Чехов, Горький, Куприн, которые, будучи проездом в Москве, посещали эти собрания. На встречах говорили о литературе, и каждый из участников, чаще всего Андреев, читал свои произведения.

Впредь Зайцев будет публиковать свои рассказы нового жанра в самых известных литературных журналах того времени: «Правда», «Новый путь», «Вопросы жизни», «Золотое руно», «Современная жизнь», «Перевал», «Журнал для всех», «Современный мир», «Факель»... Начиная с 1907 г. он печатается в основном в литературном альманахе «Шиповник», редактором которого поначалу был.

Борис Зайцев очень рано заявил о себе как об одном из наиболее видных прозаиков молодого поколения. Его первый сборник, состоящий из девяти коротких импрессионистических рассказов, вышел в 1906 г. в Санкт-Петербурге и вызвал живой интерес у читательской публики, а также привлек внимание критики. Критики единодушно признали, что его произведениям присущи новый стиль и очень своеобразная манера письма. Два последующих переиздания этого сборника свидетельствуют о большом успехе среди читателей. Второй сборник из семи рассказов и

повестей, изданный в 1909 г., только подтвердил талант и закрепил успех автора, который становится одним из любимых писателей.

Карьера и художественная эволюция Зайцева должны были гармонично развиваться.

В некотором отношении его стиль похож на пуантилизм постимпрессионистов. Он рождается от чувствительных мазков кисти, от серии рядом расположенных точек, как у художников-импрессионистов. Из этой манеры, которая никогда не становилась литературным приемом, его проза извлекает несравнимую образную силу. Что поражает прежде всего у Зайцева, так это его паратаксис с короткими предложениями и одновременно лирический характер фразы, откуда можно сделать вывод, что лирический автор более склонен к мечтаниям, чем к дискурсивным размышлениям. Его анализ всегда последователен, а видение мгновенно. Немногочисленны сравнения, слова удачно подобраны. Сравнения кратки, новы, непредвиденны и точны.

Борис Зайцев создает из слов живопись, рождая красочную прозу, вызывающую зрительные образы. С юности он из разрозненных впечатлений искусно создает маленькие картинки, что позволило назвать его «акварелистом».

Изучая произведения первого периода, можно провести параллель между литературой и живописью; впрочем, интерес, который автор в юности питал к известному художнику-импрессионисту Исааку Левитану, это оправдывает. Он сам признался позже, что во время посещения Третьяковской галереи он был поражен этой новой формой искусства, которая полностью отвечала тому, что он чувствовал тогда перед созерцанием природы, и точно соответствовала его манере постижения мира.

Эта новая форма искусства, безусловно, требовала мастерства профессионального импрессиониста в том смысле, в каком оно представлялось в статье Льва Толстого о Чехове. Толстой определял чеховское мастерство как импрессионистическое искусство. На самом деле, в творчестве Зайцева намного больше импрессионизма, чем у Чехова. Подлинной иллюстрацией такого импрессионистического стиля является сборник рассказов 1906 г., который вышел целиком из первого очерка «В дороге».

В поэтической лексике этих первых рассказов конкретно-чувственные представления преобладают над абстрактными понятиями. Слова теряют свой логический смысл и становятся намеками, прекращая выполнять коммуникативную функцию. Они вызывают у читателя особые состояния души благодаря соответствующей обстановке. Зайцев, определяя задачи импрессионистического искусства, считал, что оно, в

отличие от реалистического искусства, не пытается правдиво воспроизвести предмет или ситуацию с натуры, а, скорее, дает общее впечатление об этом с помощью нескольких особенно ярких деталей. Поэтому небольшой рассказ занимает такое важное место в его творчестве. Также следует отметить, что более крупные его произведения, когда речь идет о повести или даже романе, воспринимаются как последовательные однородные рассказы, состоящие из различных эпизодов и картин, часто плохо сочетающихся друг с другом в системе произведения. Взятые по отдельности, они могли бы стать удачными короткими рассказами (см.: повесть «Спокойствие» и особенно роман «Дальний край»).

Импрессионистический рассказ, каким мы его находим в самой типичной и, может, самой превосходной форме у Бориса Зайцева, — это короткий рассказ без начала и конца, где действие, когда оно есть, начато в одной точке и брошено в другой. Однако эта точка хотя и является концом рассказа, но не указывает, тем не менее, на конец действия. Довольно часто трудно говорить о центральном персонаже как о герое, ведь герой «не имеет истории».

Следуя этому принципу, поэт-импрессионист запечатлевает мгновения настоящего, которому он целиком отдается. Ощущения поэта передаются настоящим временем. Это повествование в настоящем времени мы обнаруживаем уже у Чехова. Но Борис Зайцев создал свой собственный импрессионистический стиль. Мир является ему как поток ощущений, в котором растворяется мир форм; основная линия, построение рассказа постепенно исчезают ради более великого богатства нюансов и красок. Эпитеты выполняют основную роль в создании атмосферы, психологического климата, который, захватив поэта, должен захватить и читателя. С этой целью эпитет делается более разнообразным, отсюда и употребление прилагательных с определенными суффиксами на -атый: синеватый, голубоватый. Или, например, составные эпитеты: серо-голубой, нежно-голубой, бледно-голубой, светло-желтый, светотень. Такие эпитеты характерны для первой зайцевской манеры.

Импрессионизму присущ некоторый синкретизм ощущений; так, у Зайцева можно найти красочные звуки и цвета, которые гармонируют со звуками⁸. Преображая внешний мир в поток разрозненных ощущений, импрессионизм дробит предметы, обладающие определенными свойствами, так что свойства эти порою появляются без предмета, которому они принадлежат. Зачастую предмет точно не указан; это область неопределенности, размытости; нередко встречаются в тексте и безличные предложения.

Этот импрессионизм не исключает и некоторого символизма. Зайцев, читая французских символистов, чувствовал в них что-то родное; подобно символистам и писателям того времени, он практиковал немедленную запись и мог бы так же, как и поэт Малларме, сказать, что нет надобности описывать предмет целиком, достаточно внушить читателю только образ. Зайцев занимал промежуточное положение между реалистами, которые собрались вокруг Горького и издательства «Знание», и символистами с их журналами «Весы» и «Золотое руно». Когда символисты во главе с Брюсовым и Блоком нападали на Бунина, Зайцев принимал сторону последнего, и наоборот. В результате его стали называть «поэтом примирения»⁹.

Нежный лиризм, беспредметные мечтания его первых рассказов, настоящие поэмы в прозе стоят на распутье между символизмом и реализмом.

Он сумел извлечь урок из символизма. У него сумерки, заря, переходные моменты дня, когда контуры вещей расплывчаты, неразрывно связаны с печалью, грустью (см.: «Тихие зори»). Тьма, разбушевавшаяся стихия — вот фон, на котором выделяется многоглавая толпа с бесформенными силуэтами и непредсказуемыми движениями (см.: «Черные ветры», «Завтра»). Ночь — это время, когда проявляются кровожадные, звериные инстинкты человека (см.: «Мгла»). День, свет, солнце — это жизнь и триумф любви (см.: «Миф» и «Молодые»). Одним словом, природа колеблется в унисон с душевным волнением.

Творчество Бориса Зайцева свидетельствует о мистическом преображении, испытанном русскими символистами под влиянием поэта-философа В. Соловьева. В автобиографическом очерке «О себе» Зайцев пишет об этом так: «Соловьевым зачитывался я в русской деревне, в имении моего отца короткими летними ночами. И случилось, косари на утренней заре шли на покос, а я тушил лампу над “Чтениями о Богочеловечестве”. Соловьев первый пробивал пантеистическое одеяние моей юности и давал толчок к вере»¹⁰.

При чтении первых рассказов Зайцева становится ясно, что их автор обладал космическим видением мира. В рассказе «В дороге» герой (не кто иной, как сам автор) испытывает чувство, что он — всего лишь ничтожная частица Мироздания. Ему кажется, что все его существо сливается с туманом, который затопляет окрестную деревню. А в рассказе «Тихие зори» рассказчик задает себе вопрос, не маленький ли Гаврик и его нянька «в той зелени, и то зеленое не в них ли»? Зайцев оживляет природу, говоря о «глубоком лице земли»¹¹. Это пантеистическое видение молодого Зайцева, возможно, находит свое наиболее законченное

выражение в рассказе «Сестра», где он сравнивает поля с огромным храмом. Согласно критику Горнфельду, можно говорить о космическом лиризме Зайцева.

Зайцев испытывает особенную любовь к звездам, для него это больше, чем простое эстетическое увлечение мерцающими светилами голубоватой бесконечности. Очень скоро он увидит в них выражение возвышенной женственности (см.: «Полковник Розов» и «Жемчужина»). Мерцание звезд сквозь хрупкие ветви берез кажется похожим на духовную росу жаждущей души автора.

Луна, свет которой омывает снежные просторы русской земли, является ему как жрица ночи. Эта ночь, застилающая все густым покровом тени, заставляет замолчать нестройные звуки дня, окружающие поэта, и позволяет ему слушать гимн Вселенной — светящуюся песнь звезд. Зайцев слушает ее сосредоточенно, эта небесная музыка приносит ему познание себя, Бога и мира в уникальном опыте духа. Люди рождаются, живут и умирают, а ночь остается (см.: «Сестра»). Это не темная ночь: она бесконечно прекрасна в холодном свете луны и звезд.

Важными темами в поэтическом творчестве Зайцева являются те, которые воспевают лирики всех времен: постоянные чувства человека перед природой, любовью и смертью.

У Зайцева жизнь всегда побеждает, и если она одерживает победу, то только благодаря любви. Стало быть, тема любви играет первостепенную роль в зайцевском мире. Одно из своих произведений поэт так и называет — «Любовь». Это лирическая вариация в четырех картинах на одну и ту же тему — героиня признается своему мужу, что поборола страх перед смертью благодаря любви.

Предмет творчества Зайцева — каждая человеческая душа и ее самые тайные движения. Без сомнения, в этом случае мы можем говорить о гуманизме Зайцева. В его творчестве наблюдается тенденция, даже склонность к философствованию, он заставляет своих героев искать смысл жизни. То, что интересует Зайцева и его героев, — не конкретный поверхностный облик вещей, а их сущность, связь с основными проблемами бытия. Мучительный вопрос о смысле жизни и все проблемы, связанные с поиском ответа, отражаются достаточно сложно в психологии зайцевских персонажей (см.: «Сестра»). Зайцев, хотя тогда и были в моде пессимистичные и мрачные герои, остается убежденным защитником жизни, проявления которой он воспевал. Его герои полагают, что человеку не дано загасить искорку жизни, блистающую в них. Но, с другой стороны, они не кажутся созданными для мира сего. «В них слаб пульс жизни», — отмечала критик Е. Колтоновская¹².

Герои Зайцева, склонные к медитации и тихому созерцанию окружающей Вселенной, нередко задаются вопросом о жизни и смерти. В рассказах «Сестра», «Гость» поэт ставит метафизические вопросы. За мировоззрением, поначалу чисто пантеистическим, он, кажется, приближается к христианскому взгляду, который он примет позднее в отношении проблем бытия и становления.

Герою рассказа «Гость» Николаю Гавриловичу, постоянно погруженному в медитацию, после прочтения французской книги о философе Филоне удается в конечном счете найти успокаивающий ответ на мучительные вопросы, волнующие его. Если все смертно: и он, и города, и леса, и поля, которые его окружают, то «смерть есть дочь Бога».

В рассказе «Сестра» поэт верит в вечность; конечно, это еще не вера христианина в бессмертие души, однако Зайцев принимает смерть со смирением и даже некоторым стоицизмом: «зная свой час, прими его с улыбкой — невидимая восковая свеча на дне сердца»¹³. Поэт в каком-то смысле создает свое кредо, определяет этим поведение, а также творит свою философию смерти. Тишина бесконечных пространств для Зайцева — только отражение вечной тишины и покоя, которые ожидают каждого человека после смерти, когда он входит в царство света. Единственным утешением перед лицом смерти является любовь, ради которой стоит прожить жизнь (см.: «Сестра», «Любовь»).

Все эти герои Зайцева — русские и живут в особую эпоху истории России. Не имеют ли они предрасположенности к меланхолии и навязчивой идее смерти перед лицом бесконечности, Бога, перед концом цивилизации, гибель которой они предчувствовали? Нет, герои Зайцева у себя дома, в безграничной стране, о которой Рильке говорил, что ее граница — это Бог. Они присутствуют при сером рассвете новой эпохи и смутно ощущают давление народных масс. Этим они похожи на героев столь различных писателей, как Чехов (см.: «Дядя Ваня» и «Вишневый сад») и Горький (см.: «Дети солнца»). Они испытывают экзистенциальную тревогу перед народом, от которого они отрезаны.

Тема России занимает значительное место в дореволюционном творчестве Б. Зайцева. Как и А. Блок, он сердцем принял Россию. Россия вездесуща в его ранних произведениях. Хотя она и не главный источник его вдохновения, но она формирует фон его поэтической вселенной. Она придает некий национальный колорит его первым рассказам, где все русское: река, солнце, пространство, вплоть до самих ангелов (см.: «Тихие зори», «Спокойствие», «Миф»). Из русской природы он берет некоторые характерные элементы: широкие горизонты, уже воспетые Некрасовым; огромные леса, березу — высший символ русской земли.

Он понимает русскую природу и представляет ее скорее как поэт, нежели как писатель-реалист. В пейзаже городов и деревень России выделяются как символы купола православных церквей. Ощущение глубокой гармонии между природой и этими колокольнями передается читателю (см.: «Миф»). Природа, служащая чаще всего рамкой к рассказам Зайцева, — это природа Центральной России, которую он понимает и любит с самого раннего детства. Он поочередно воспекает густые леса Брянской области, воды Оки, на берегах которой провел свое детство (см.: «Полковник Розов»), полевые работы, чередующиеся вспашкой и уборкой урожая, откуда исходят особенные запахи. Говоря о своей родине, великий поэт-лирик находит слова редкой красоты и выразительной мощи, достойные самых великих певцов русской земли (см.: «Аграфена»).

Россия для Зайцева, как и для Блока, — это лирическая сущность, сущность в каком-то смысле идеальная, ее он будет непрестанно противопоставлять Европе. Это очевидно, поскольку творчество Зайцева, будущего эмигранта, исконно русское по сути.

На фоне русской деревни перед нами предстает традиционный пейзаж: посреди полей, за изгородью берез стоит помещичья усадьба (см.: «Миф», «Деревня»). Ее обитатели Алексей Петрович («Тихие зори»), Крымов («Деревня»), Николай Гаврилович («Гость»), Константин Андреич («Спокойствие») — все они потомки праздных помещиков эпохи крепостного права. Их объединяет некая чеховская безучастность и мечтательность. Это внуки «лишних людей» Тургенева, последние представители русского дворянства ХХ в., чувствующие, как «почва ускользает у них из-под ног». Это уже изгнанники, потенциальные странники. Естественно, возникает вопрос: во что превратятся эти помещики типа Константина Андреича после грядущих волнений?.. Будущие чужаки далеких краев.

Любовь к России, какой бы большой и страстной она ни была, не ослепляет Зайцева и не прячет от него печальную социальную действительность провинциальных городов. Не скрывая от нас грязь улиц и облупившихся домов, Зайцев не приукрашивает реальность русских деревень с грунтовыми дорогами, ставшими непроезжими от ненастий. Он не идеализирует «избушечную Россию» (русские избы), не закрывает глаза на внутреннее убранство мужицких изб, на скудный мир этих горемык, которых изображает, не испытывая никакого презрения к их невежеству (см.: «Спокойствие»).

Следовательно, не будет ли для нас удивительно то, что этот мечтатель, этот тонкий просвещенный человек ощутил среди такой нищеты и

уродства насущную потребность уехать в края, более благосклонные к его утонченному искусству. Его притягивает Италия, земля, избранная образованными европейцами, прославленная Гете в знаменитой песне Миньоны «Знаешь ли ты край?..».

После Гоголя, Жуковского, Тютчева, Тургенева Зайцев, как и многие его современники (Мережковский, Блок, Брюсов, Кузмин, Белый и Муратов), должен был поехать в Италию за светом Аполлона Фебуса и тайнами Аполлона Мусаета. В 1904 г. Зайцев осуществил свое первое путешествие в Италию и потом до конца своей жизни боготворил эту страну, став изысканным любителем всего итальянского. Если для одних Италия была чем-то грандиозным, безвозвратно ушедшим (см.: «Итальянские стихи» А. Блока), для других — сказочным бесконечным карнавалом (см.: стихотворения Кузмина) или — огромным бесценным музеем (см.: «Образы Италии» П. Муратова), то для Зайцева Италия была всем сразу. «Замечательным вдохновителем оказалась также Италия... на всю жизнь вошла она в меня: природой, искусством, обликом народа, голубым своим ликом. Я ее принял как чистое откровение красоты»¹⁴.

Возможно, Зайцев обязан именно Италии, как это подсказывает нам М. Гофман, этой легкой и полупрозрачной атмосфере, пронизывающей все его рассказы. Начиная с первой «встречи» художника со страной солнца ни одно из его произведений не будет лишено характерного фона: пейзажей, залитых светом этого «земного рая». Среди областей Италии, которые подарили вдохновение, можно назвать Лигурию, Венецию, Тоскану, Флоренцию, Рим. До 1914 г. Зайцев побывает в Италии еще четыре раза и проникнется ее цветовой гаммой и светом. На самом деле, он на всю жизнь останется привязанным к этой земле, с которой у него было много общего. Этот флорентийский свет, прозрачность и чистота которого не исключают, однако, некоторой интенсивности, словно духовная сущность отражается, как нам кажется, на многих страницах произведений Бориса Зайцева, создавая тем самым поэтическую и неземную атмосферу. Кроме того, Италия, вторая родина Зайцева, занимает в его творчестве особое место, а путевые заметки, на которые она его вдохновила, считаются лучшими в истории русской литературы.

Зайцев-новеллист очень рано сумел после Чехова, Куприна и Бунина проявить в этом жанре свою гениальность. А. Блок¹⁵, А. Белый¹⁶, В. Брюсов¹⁷, А. Куприн¹⁸, И. Бунин¹⁹, Л. Андреев²⁰, К. Чуковский²¹ приветствовали талант молодого писателя и признали оригинальность его стиля, лиризм его ранних рассказов — настоящих поэм в прозе. Беглый обзор критики дает нам представление о том интересе, который проявили к его творчеству представители различных литературных и политических

течений того времени. Две статьи, посвященные Зайцеву, в 1909 г. подводят итог раннему периоду его творчества. Если для критика литературного журнала «Русская мысль» Е. Колтоновской Зайцев — это «поэт для немногих»²², то для критика М. Морозова — он последний представитель психологии и идеологии русского помещичьего дворянства XX в., замечательный поэт и, главным образом, «мистик прежних времен»²³. Эти же суждения мы находим в двух энциклопедиях, изданных одна до революции, другая в 1930 г.

В Новом энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона в 1914 г. из-под пера Е. Колтоновской вышла большая статья, которая в некоторой степени подводит итог творчеству Зайцева, «одного из наиболее даровитых и своеобразных писателей, выступивших в первые годы XX века», «типичного представителя новейшей, так называемой молодой литературы»²⁴.

Другой ярлык, «мистического писателя»²⁵, последнего отголоска старой Руси, дворянских усадеб и изб, преследовал его во всех статьях, которые появились после его отъезда из Советской России в 1922 г.

Таким образом, в Литературной энциклопедии, изданной Коммунистической академией Института литературы, искусства и языка в 1930 г., очень подробная статья М. Морозова резюмировала всю прошлую и будущую советскую критику; Борис Зайцев теперь был ни больше ни меньше, а эмигрировавший писатель со «старосветским мистицизмом»²⁶.

С 1912 по 1918 г. мастерство и стиль Зайцева почти не обновлялись. Он сам осознает, что «литературно находился в то время в тупике»²⁷.

Однако некоторая эволюция формы, несомненно, произошла: поэт наконец укрощает импрессионизм и лиризм, временами безудержный: «Когда сейчас перелистываешь написанное до революции и следишь за своим изменением во времени, то картина получается такая: возбужденность первых годов понемногу стихает. Стремись несколько расширяться, ввести в круг писания своего не только природу, стихию, но и человека — первые попытки психологии (но всегда с перевесом поэзии). Отходит полная бессюжетность»²⁸.

Иванов-Разумник в июле 1913 г. в «Заветах» отметил, что он видит в первом романе Зайцева «Дальний край» только «резюме» прошлых произведений. Однако этот роман ознаменовывает важный этап в духовной эволюции писателя. Там он находит христианское решение проблемы смысла жизни. Один из его героев, революционер Степан, организатор покушения, раскаивается в содеянном, и на него находит просветление, когда он читает Библию. На страницах романа мы вновь обнаруживаем пейзажи Центральной России, и в особенности Москвы. Русская дей-

ствительность, она тоже часто выходит на первый план. «Генеральная репетиция» революции, которая уже была отражена в двух рассказах («Завтра» и «Черные ветры»), находится в центре романа, действие которого разворачивается до и после 1905 г. Многие критики упрекнули Зайцева в том, что он выбрал революцию в качестве фона своего романа. Наконец, в этой книге мы обнаруживаем несколько великолепных страниц об Италии: «...в первом романе “Дальний край” (напишет Зайцев в июне 1943 г.), полном молодой восторженности, некоторого прекраснодушия наивного — Италия вносит в него свой прозрачный звук. Критик назвал бы “Дальний край” романом “лирическим и поэтическим”, (а не психологическим)»²⁹.

В годы Первой мировой войны Борис Зайцев написал два сборника рассказов: «Земная печаль» и «Голубая звезда». Первое название передает тихую грусть писателя, которая обостряется из года в год, а также, по его собственному признанию, роднит его с такими писателями, как Тургенев и Чехов.

В последнем рассказе «Земная печаль», давшем название всему сборнику, Зайцев снова рисует перед читателем жизнь помещиков. Он пишет лебединую песнь эпохе землевладельцев. Он говорит о толпе чудаков, именуемых русскими помещиками, «породой», которая если еще и не перевелась, то находится на пути исчезновения. В конечном счете их судьба еще не ясна. Их летопись еще не написана, но не принадлежат ли они уже прошлому или даже легенде? Борис Зайцев отождествляет себя с представителями минувшей эпохи и выступает в роли пророка, предсказывая катастрофу, которая поглотит не только его обреченные и беззащитные персонажи, но и всю русскую интеллигенцию.

Критик Кранихфельд назвал творчество Зайцева «миром призраков»³⁰. Зайцевская философия не призывает именно к пассивности, но его герои выглядят бессильными и неспособными противостоять ходу истории. Со стороны поэта — это скорее благоразумное смирение, нежели надменное равнодушие. Его герои одиноки, часто обречены, однако пассивны и безропотны, они живут вне времени, в стороне от окружающей действительности и жизни вообще. Эти существа, которые молчаливо страдают, так как осознают, что Бог обрек их на страдания по неизвестным причинам, привлекают чистотой и искренностью. Действительно, они не созданы для того, чтобы бороться; они бездеятельны и влачат жалкое существование. Персонажи Зайцева готовы бросить все ради тихого уголка на земле, где смогут найти убежище от бурь, где они надеются вести спокойную, тихую жизнь в стороне от общества и хода времени. Любимые герои Зайцева имеют тайное родство: все они принадлежат к огромному

сообществу путников, странствующих по направлению к «дальнему краю». Название одного из его рассказов 1916 г. — «Бездомный» — говорит само за себя. Герой рассказа Виктор Михайлович — типичный портрет русского помещика-изгнанника.

Зайцев вкратце излагает нам биографию главного персонажа, будущего «бездомного». Интендант в войсках во время русско-японской войны, он должен был уплатить из своего кармана несколько тысяч рублей. Зайцевский герой лишен всякой практичности. Заинтересовавшись сельским хозяйством и от случая к случаю принимая участие в земских собраниях, он понял, что ему опостылела такая жизнь, и решил бросить все и уехать в Париж. Его случай относится не только к литературе, но и к социологии. Сколько русских помещиков вместо того, чтобы остаться на своих землях, уехали в Париж или на Лазурный берег, например, та же самая Любовь Андреевна из «Вишневого сада». Прожив бесполезную жизнь, Виктор Михайлович умирает.

Все эти персонажи типично русские герои. И как только они попадают за границу, они начинают тосковать по родине, ностальгируют по русской деревне. Излюбленные герои Зайцева — это люди, порвавшие с обществом. Это вечные скитальцы, даже если они не покидают имения, чтобы отправиться в путь, как, например, Ковалев — герой рассказа «Осенний свет».

Другой рассказ 1916 г. называется «Путники». О каких же путниках идет речь? Всегда об одних и тех же: богатых землевладельцах, которые занимают ответственные должности в новых сельских структурах, однако они не созданы для того, чтобы вести дела, управлять. Это противоречит их апатичной природе. Они стремятся к чему-то другому, более возвышенному.

Во время войны Зайцев претворяет в жизнь проект, задуманный по возвращении из Италии, — перевести в прозе «Ад» Данте. Позднее он нам поведаст, что идею этого перевода ему подсказал писатель и критик П. Муратов³¹. В действительности этот замысел зародился в нем, разумеется, после знакомства с творчеством знаменитого флорентийца. Конечно, дальновидный совет Муратова, бесспорно, сыграл свою роль. Трагические события 1914–1918 гг. способствовали тому, что Зайцев лихорадочно принялся за работу, во время которой обрел успокоение. Он испытывал горечь, наблюдая, как разрывают на части Европу. Это и помогло ему найти ответ своим собственным тревогам. В течение многих лет он будет работать над переводом. Он начнет его накануне Первой мировой войны, а закончит во время революции. Окончательно он завершит свой труд много позднее в Париже, в изгнании, когда Франция,

страна, где он нашел пристанище, будет в оккупации. Всего лишь дважды в своей жизни, в Притыкине в России и в Париже во Франции, в мрачные дни Гражданской войны и двух мировых войн, Зайцев обрел «утешение и поддержку» вместе с Данте³².

Данте, «этот покровитель изгнанников» (Мережковский), был действительно тот «спутник»³³, в котором Зайцев так нуждался в тот момент. Данте был первым итальянским поэтом, а также поэтом Беатриче. Будучи влюбленным в Италию, так же как и в Вегу, Голубую звезду, Зайцев не мог не чувствовать влечения к Данте.

Самым совершенным произведением дореволюционного периода творчества Зайцева является «Голубая звезда». Эта повесть, где мастерство и стиль писателя достигают необычайных высот, была одной из любимых книг К. Паустовского. В своей третьей книге воспоминаний «Повесть о жизни» он написал: «Чтобы немного прийти в себя, я перечитывал прозрачные, прогретые немеркнувшим светом любимые книги: “Вешние воды” Тургенева, “Голубую звезду” Бориса Зайцева, “Тристана и Изольду”, “Манон Леско”. Книги эти действительно сияли в сумраке смутных киевских вечеров, как нетленные звезды»³⁴.

Однако в очередной раз обратимся к автобиографическому очерку Зайцева: «В 1918 году, в самом начале революции, появилась повесть, которую я считаю самой полной и выразительной из первой половины моего пути, — “Голубая звезда”. Она прозрачнее и духовней “Земной печали”. Вместе с тем это завершение целой полосы, в некотором смысле прощание с прежним...»³⁵.

Друг звезд Христофоров, чье имя, возможно, символично, поэтическая суть которого тянется больше к небу и светилам, чем к земным реалиям, появляется как идеальный герой поэта. Не поэтическое ли это завершение Зайцевым его галереи портретов «чудаков», которых мы встречаем на протяжении всего его творчества: Константин Андреич («Спокойствие»), Александр («Изгнание»), Виктор Михайлович («Бездомный»), Ахмаков и Казмин («Путники»)?

Звезды являются одной из составляющих космической поэзии Зайцева. Они воочию присутствуют во многих его рассказах и повестях, так же как луна или солнце. Подобно Тютчеву, Зайцев внимательно наблюдает за этими спутницами ночи. По его мнению, у каждого человека есть своя звезда, даже если он об этом не знает. Таков сыровар Орешка или полковник Розов.

Поэт знает свою звезду, которую он открыл, созерцая небо, и выбрал среди множества других, что ходят ночью по небесным просторам. Но в

повести «Голубая звезда» Вега имеет совсем другое поэтическое изменение. Если для Зайцева природа и звезды всегда таили в себе частичку женственности, расплесканной по Вселенной, то эта звезда в его глазах — это образ женщины, вознесенной до божества. Она — символ вечной женственности. Поэт преклоняется перед этой звездой, которая принадлежит ему, потому что он ощущает непреодолимое влечение к ней:

Вечная женственность
Тянет нас к ней³⁶.

Это поклонение — только одна сторона, быть может, самая важная и своеобразная, мистического и поэтического видения Вселенной Зайцевым³⁷.

У Христофорова, в котором есть что-то детское, наивное и чистое, чем он напоминает князя Мышкина, любовь к звездам берет верх над любовью «человеческой, слишком человеческой». Женщина привлекает его только тогда, когда он находит в ней отражение сияния голубой звезды. Он никоим образом не стремится сделать себе карьеру, найти место в повседневной жизни. Для своих близких Христофоров остается каким-то странным. Начиная с Печорина «лишние люди» выглядели в глазах современников чудаками.

Наконец, через высказывания Христофорова Зайцев передал свою концепцию христианства, которую он представляет как «аристократическую религию». Также он разъясняет свое понимание человеческой свободы. Истинно свободен лишь тот, кто беден: *Sancta povertade* (святая бедность). «Моя партия, — провозглашает Христофоров, — аристократических нищих»³⁸.

Как же повлияли революция и ее последствия на литературное творчество Зайцева? «Странным образом революция, которую я всегда остро ненавидел, на писании моем отозвалась неплохо... если бы сквозь революцию я не прошел, то, изжив раннюю свою манеру, возможно, погрузился бы еще сильнее в тургеневско-чеховскую стихию. Тут угрожало бы “повторение пройденного”»³⁹. Революция дала Зайцеву второе дыхание.

Любопытно наблюдать, как реагирует на революцию поэт, друг Италии, переводчик «Ада» Данте, гуманист, который превозносит вечную женственность, чуждую по своему складу проблемам социальной жизни. Зайцева волнует больше личная жизнь каждого, чем судьба народа в целом.

Творчество Зайцева послереволюционного периода направилось по двум линиям, довольно разным. «Лирический отзыв на современность, проникнутый мистицизмом и острой напряженностью (“Улица Святого Николая”), — и полный отход от современности: новеллы “Рафаэль”, “Карл V”, “Дон Жуан”, “Души чистилища”. Ни в них, ни в одновременно писавшейся “Италии” нет ни деревенской России, ни помещичьей жизни, ни русских довоенных людей, тургеневских внуков и детей Чехова. Да и вообще *русского* почти нет»⁴⁰, — подчеркивает автор в своей автобиографии.

Как объяснить подобную реакцию со стороны исконно русского писателя? Он сам отвечает на этот вопрос, что помогает лучше понять причины отказа от окружающей действительности, бегства поэта-гуманиста от ужаса обыденности: «В самый разгар террора, крови, автор уходит, отходит от окружающего — сознательно это не делалось, это просто некоторая *évasion* (бегство — *фр.*), вызванная таким реализмом вокруг, от которого надо было куда-то спастись»⁴¹.

Это бегство Зайцев осуществит в своих воспоминаниях об Италии, где наслаждался красотой и поэзией в течение шести путешествий в эту прекрасную страну с 1904 по 1912 г.⁴²

Италия, вместе с Рафаэлем, Данте, музеями Флоренции и Ватикана, становится последним пристанищем писателя. Как и Блок, он видит в революции разгул разбушевавшейся стихии; в русском народе просыпается скиф⁴³.

Россия — это всего лишь варварская страна скифов: уже в одном из своих первых рассказов он опасался этой первобытной силы, притаившейся в каждом русском человеке. Написав очерки об итальянских городах с чарующими названиями: Венеция, Флоренция, Рим, Ассизи, Генуя, Виареджо, — он болезненно ощутил разрыв между двумя эпохами. Работая над очерками, каждый из которых представлял собой художественное творение, смысл жизни, он осознал, в каком неоплатном долгу находится перед Италией, своей второй родиной.

«Улица Святого Николая», сборник из пяти новелл, написанных в промежутке с 1918 по 1921 г., — лирический ответ поэта России того времени. Этот небольшой сборник включает рассказ с тем же названием. «Улица Святого Николая» — воспоминание о Москве, символом которой является Арбат, где писатель провел один из счастливых периодов своей жизни. Этот рассказ, лирическую поэму, посвященную Москве до, во время и после революции, мы смело можем считать шедевром литературы. Безупречность стиля, сила и необычайный характер образов, ритм фразы, настоящее лирическое кодовство, — одним словом, совершен-

ство, не имеющее себе равных. Рассказ символично именуется в честь святого, именем которого названы три церкви, что возвышались в то время на Арбате. Снова предстает перед Зайцевым эта улица как призрак в различные вехи истории Москвы. Предчувствие, высказанное по этому в его рассказе «Земная печаль», стало реальностью.

Здесь мы впервые встречаем основную идею Зайцева. Все, что произошло (революция, падение Русской империи, гибель прежнего общества и интеллигенции), — это искупление грехов, накопленных многими поколениями. Обращаясь к Арбату, символу прежнего общества и его молодости, он обращается к тем, кто веселился и богател в атмосфере беспечности и полной безответственности и кто должен теперь заплатить.

Сквозь эти материальные и моральные беды звучит единственный ясный звук — звон колоколов «трех святых Никол», контрастирующий своей торжественностью и спокойствием с окружающей атмосферой. Церковь появляется как последнее светлое и мирное убежище, куда могут прийти грешные души, чтобы обрести успокоение. Все здесь равны перед Богом, как в страдании, так и в любви. Не написаны ли такие слова в Евангелии от Святого Матфея (11—28): «Приидите ко Мне вси труждающиеся и обремененные, и Аз упокою Вы»⁴⁴ Святой Николай выступает в роли защитника тех, кто беззащитен. Он охраняет и благословляет Арбат в суматохе жизни.

Для Зайцева исход и избавление заключаются в религиозном принципе, единственное, что он возносит выше крови, грязи и вездесущего страха. От такой реальности автор уходит в уединение и так называет второй рассказ из книги «Улица Святого Николая». Последнюю точку он поставит в стихотворении Петрарки: «Дай любви — вынести. Дай веры — ждатель»⁴⁵.

Так же как когда-то во время войны он переводил «Ад» Данте, стараясь убежать от суровой действительности, теперь он погрузился в чтение Петрарки. Испытывая постоянное желание убежать, он активно участвует в Studio Italiano, самодеятельной академии гуманитарных знаний, ассоциации, выступающей за процветание латинской культуры, основанной П. Муратовым.

Революция и ее последствия нанесли удар людям, которые были дороги писателю.

Зайцев только в религии мог найти убежище и утешение. «Страдание открывает перед нами двери мира, к которому мы тянулись уже давно»⁴⁶.

Революция, помимо того богатства ощущений, которые она принесла писателю, определила также всю его духовную эволюцию. Уже был

пройден длинный путь, начиная с пантеизма первых лет. Для Зайцева, чувствующего гармонию «Мироздания» в космическом видении русской природы, гармония находилась теперь исключительно в Евангелии. Церковная служба стала для него отныне самым гармоничным явлением. Так Зайцев снова удивительным образом обнаружил идею, которую поэт Малларме взял из католической литургии, услышанной во время мессы: превосходное произведение, симфонический спектакль, духовное и космическое представление, разыгрывающееся перед всем миром.

Это возвращение в Церковь интеллигента постчеховского поколения — не единичное явление и само по себе примечательно. «Хаосу», крови и безобразию поэт противопоставляет гармонию и свет Евангелия, Церкви. «Как же человеку не тянуться к свету?»⁴⁷ В рассказе «Душа», написанном в Притыкине в 1921 г., мы видим пример этого христианского видения мира, принятия Божественной воли. Возможно, самое важное последствие этих трагических событий открыло Зайцеву всемогущество Бога и главенство небесного над земным. Перед абсурдом обыденности Зайцев не испытывает ни отчаяния, ни слепого возмущения: для него понимать — это значит прощать, а прощать — любить. А могло ли быть по-другому для писателя, который говорит: Единственное несоизмеримо великое, живое, святое и могущественное — это мир Бога, Властителя жизни? Для Зайцева существует только один всеобъемлющий проводник — это свет, Евангелие, и только в нем люди, как и некоторые из его будущих героев, обретут опору и помощь, которые не позволят им потеряться в этом безграничном мире, слишком огромном для них.

Весь этот период представляет собой процесс осознания писателем волнующих его вопросов, которые он себе задает. Прежде всего, почему случилась революция?

Основная идея, выраженная в книге «Улица Святого Николая», заключается в том, что те, кто страдает и умирает сегодня, раньше вели легкую и беззаботную жизнь. Они платят за свои ошибки, а также за ошибки прошлых поколений. Теперь Зайцев возобновляет свой самоанализ: «Барин я или не барин? Странник, нищий или господин, которому целуют руку?»

За этими вопросами следует его основное кредо: он доходит до того, что открыто заявляет, что не хочет ни дома, ни сада ради того, чтобы «плыть в дымке сентябрьской». Наконец, он произносит основную фразу: «Я путник»⁴⁸.

Таким образом, писатель соединился и частично слился со своими героями. Наступил поворотный момент, откуда не возвращаются,

где человек соединяется с творчеством. Борис Зайцев был вынужден пережить личную драму своих героев и сделать выбор между смертью и изгнанием.

В июне 1922 г., не имея более возможности свободно писать, Зайцев покидает Россию, ничуть не подозревая, что не сможет больше вернуться на родину.

Отныне он становится «странником», скитающимся по дорогам изгнания.

После Бунина, А. Толстого, Белого, Куприна, Шмелева, Мережковского, Гиппиус, Бальмонта, Ремизова, Ходасевича, В. Иванова он также слышал, в свою очередь, голос, который Ахматова отказалась услышать в 1917 г. Прочитал ли он эти стихи «будущей внутренней эмигрантки», которые разом определили ее и его судьбу?

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда...»⁴⁹

Все, что можно сказать об этом, это то, что Зайцев был одним из последних, кто уехал, и что для него выбор не ограничивался лишь этими строками. Но по странному совпадению Ахматова должна была написать еще одно стихотворение, запечатлевшее ледяное сострадание к тем, кто не захотел остаться, чтобы разделить страдания русского народа. В том же году Зайцев решил покинуть оскверненную Россию, которая лишилась даже своего имени:

Но вечно жалок мне изгнанник,
Как заключенный, как больной,
Темна твоя дорога, странник,
Полынью пахнет хлеб чужой⁵⁰.

В действительности Зайцев был только узником своего творчества. Для того чтобы соблюсти внутреннюю логику, он принял решение уехать. Безусловно, как человека его можно было жалеть, но как писателя — нет, потому что он превратил тернистый путь изгнания в королевский путь.

Его первым этапом на пути изгнания был Берлин, настоящая сортировочная станция русской литературы, где своенравная судьба играла «бывшими», тоскующими по прошлому строю, и даже предателями своего народа, своей родины.

Для Зайцева «эмигрантство было не только драмой, но и школой смирения»⁵¹. Он, который перевел на русский язык «Искушение Святого Антония» и «Простое сердце» Г. Флобера, «Ватека» У. Бэкфорда, страдал, будучи непризнанным французской публикой. Только три его произведения были переведены на французский язык и имели относительный успех. Но он знал, что в Советской России у него не было возможности печататься и он, разумеется, разделил бы печальную судьбу Мандельштама, Пильняка, Бабеля и многих других...

По его мнению, эмиграция для писателя — это одновременно и крест, и спасение. Крест, потому что она приговаривает писателя к положению парии, изгнанника, отрезанного от своей родины, делает его гражданином второго сорта; спасение, так как она предоставляет ему свободу писать, работать и не зависеть ни от кого и ни от какой цензуры.

Его первый роман, созданный в эмиграции, как будто подводит итог. «Золотой узор» — это, на самом деле, резюме тем и идей, которые были изложены и развиты в его произведениях до отъезда из России.

В автобиографии, написанной в 1943 г., мы читаем о сюжете этого романа: «В нем довольно ясна религиозно-философская подоплека — некий суд и над революцией, и над тем складом жизни, теми людьми, кто от нее пострадал. Это одновременно и осуждение, и покаяние — признание вины»⁵². С одной стороны, мы обнаруживаем здесь искупление прошлых ошибок, которое само по себе уже определяло главную идею рассказа «Улица Святого Николая», а с другой — обращение к Церкви, внутри которой автор, как и его герой, находит убежище и поддержку.

Что поражает при чтении произведений Зайцева, написанных в эмиграции, так это его многочисленные попытки вновь обрести Россию сквозь ее разнообразные лики.

Сначала это было возвращение к источникам русской духовности в произведении «Преподобный Сергей Радонежский». Приступая к этому повествованию, Зайцев преследовал двойную цель. Он хотел привести пример эмигрировавшим соотечественникам из жизни самого великого Святого Святой Руси, пытаясь провести параллель между эпохой, когда жил Сергей, и временем Советской России, когда православная религия подверглась гонениям. Он признается, что тема эта никак не явилась бы и не завладела бы им в дореволюционное время.

В том же, 1925 г. он написал «Сердце Авраамия», поначалу названное «Богородица — умиление сердце». Это произведение, история духовного превращения Авраамия, крестьянина Ростовской земли, было

написано в том же душевном состоянии. Наконец, в 1925 г. он также описал жизнь «Алексея Божия человека», на которое его вдохновила житийная литература. В произведении мы обнаруживаем интерес писателя к тем людям, которые, презирая земные блага, бросают все, чтобы стремиться к духовности.

Три произведения, написанные во второй половине двадцатых годов, занимают отдельное место в творчестве Зайцева парижского периода. «Странное путешествие», «Авдотья смерть» и «Анна» составляют то, что мы называем зарубежным «советским циклом»; в нем появляется один из ликов России — «трагической и революционной».

В 1951 г., по случаю юбилея творчества Зайцева, эти три новеллы были объединены в одну книгу, что свидетельствует о том, что для автора они представляли собой одно целое. Действительно, это были плоды постреволюционных лет, которые писатель провел в Советской России вплоть до своего отъезда в 1922 г.

«Странное путешествие» — это ужасная картина России 1918–1920-х гг. Зайцев воссоздает атмосферу тех лет, чтобы подготовить читателя к драме, которая вот-вот разыграется. На фоне измученной и мрачной России мы в последний раз видим Христофорова, героя рассказа «Голубая звезда», это поэтическое существо, друга звезд. Уже прошло шесть лет, а он остался таким же мечтателем с голубыми глазами. Став учителем в одном из городов на берегах реки Оки, куда он был заброшен после долгих странствий, он остается преданным Голубой звезде, Веге, звезде любви. Анахронический персонаж, он умрет и завершит свой путь в этом рассказе. Его силуэт едва вырисовывается на трагическом фоне России того времени. Он не из тех, кто может бороться и биться с жестокой реальностью Советской России. Для него «странное путешествие» заканчивается. Перед отъездом в Москву он будет убит, пытаясь закрыть своим телом Ваню, молодого юношу, который, возможно, станет его последователем. С Христофоровым исчезает последний представитель поколения «лишних людей».

В рассказе «Анна», написанном в 1928 г. и единодушно названном критиками одним из шедевров, мы знакомимся с последним представителем класса помещиков, Аркадием Ивановичем. Он сумел, несмотря на революцию, сохранить все свое достоинство и остаться баринном. Как Ковалев из рассказа «Осенний свет», Казмин и Ахмаков (см.: «Путники»), он признал, что много нагрешил и должен искупить теперь все свои ошибки.

Вслед за Марком Шагалом Борис Зайцев мог бы сказать, что ему всегда казалось: вдали от его родины он был более близок к ней. В автобио-

графическом очерке писатель признается: «Вообще годы оторванности от России оказались годами особенно тесной с ней связи в писании. За ничтожными исключениями все написанное здесь мною выросло из России, лишь Россией и дышит»⁵³.

Зайцев постоянно испытывает потребность «путешествовать» по своей «внутренней» России. Во всех его произведениях, написанных в изгнании, читатель угадывает обращение автора к «России отсутствующей», которая всегда незримо присутствует.

Во время всей творческой жизни во Франции писатель поднимал и раскрывал две основные темы — Россия и православная вера, чтобы создать свое христианское видение России. Этот поиск прежней России, умершей, но вечной, будет вестись в различных направлениях. Зайцев не ограничится личными воспоминаниями или произведениями, на которые его вдохновили последние годы, проведенные в России, ставшей уже недавно советской. Он обретет Россию, ее вневременной и одновременно вечный характер, воскрешая в памяти и заставляя вновь жить образ Святого Сергия, а также совершив два паломничества — одно на Афон, а другое на Валаам.

Что его прежде всего привлекло на Святой Горе, так это уголок русской земли, частица нетронутой Святой Руси, которую бережно сохранило время. Рассказывая о своем пребывании на Афоне, он проводит параллель между двумя эпохами — татарского ига, которое отрезало это горнее место русского православия от Родины-матери, и настоящего времени, где снова Афон и монастырь Святого Пантелеймона увековечивают русскую монашескую традицию. Для русского православного писателя это пребывание на острове было похоже на «глоток свежего воздуха», дующего из России, из его детства, ушедшего навсегда.

Несколькими годами позднее, в 1935 г., теперь уже не на юг, а на север отправляется Зайцев на поиски России и ее вечного образа — в знаменитый монастырь на Валааме, основанный в XIV в. на острове озера Ладога. Революция пощадила Валаам, пока временно, но он отрезан от России, как и русский монастырь на Афоне. Что удивляет писателя-эмигранта, так это характер «поразительно русский» всего, что его окружает там. Дыхание России, такой близкой, живо ощущается автором. Изгнанник не может не удержаться на последних страницах своей книги, посвященной Валааму, и с грустью не спросить себя, увидит ли он «все это» снова на родной земле или это его единственная возможность перед «последним путешествием» увидеть свою родину с уголка чужой земли...

С 1929 по 1931 г. Зайцев, находясь в постоянном поиске утраченной России, погрузился в изучение жизни Тургенева. Что могли принести писателю-эмигранту жизнь и творчество этого великого певца русской земли? На самом деле этот выбор объясняется многими причинами: прежде всего, Зайцев снова обрел с помощью Тургенева часть своего детства, которое он провел в Орле, где он в ранней юности с восторгом прочел «Первую любовь». Создание книги о Тургеневе позволило воскресить в воображении природу Центральной России, которая была ему очень близка и которую он так любил. Этот край, где Северная Россия соприкасается с Южной, эти губернские города Калуга, Тула, Орел — были для него все равно что «русская Тоскана».

Зайцев чувствовал так много общего с Тургеневым, в котором видел человека, неотступно преследуемого вечной женственностью в течение всей жизни, и барина, который, каким бы западником он ни был, был тем не менее русским *скитальцем*⁵⁴. Кроме того, Зайцев чувствовал, что одна из последних поэм Тургенева имеет и к нему отношение: «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, — ты один мне поддержка и опора, о, великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! Не будь тебя — как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома?»⁵⁵ Таким образом, последняя просьба Тургенева к русским писателям, чтобы они хранили невредимым и прекрасным русский язык, была услышана Зайцевым, который нашел в себе силы продолжить великую традицию русской литературы. По Зайцеву, русской книге принадлежит благородная миссия сказать грядущим поколениям, каков был подлинный образ России. С этой точки зрения Гоголь и Жуковский представляются писателю-изгнаннику заступниками и борцами за вечную Россию.

Это общение с великими русскими писателями, в котором Зайцев испытывал насущную потребность, находясь в эмиграции, нас не удивляет. В своем дневнике «Дни»⁵⁶ с каким рвением Зайцев говорит, что он читает и перечитывает русских классиков. На страницах от 4 февраля 1942 г. он знакомит нас со своим прочтением Жуковского, рассуждает о путешествии, говоря, что цель его путешествия — это всегда Россия, Россия, которая была Россией святых, вспоминая Святого Сергия, и которая отныне становится все более и более Россией великих писателей.

В этом рассуждении о прочтении Жуковского Зайцев поверяет, что, читая стихотворения Жуковского, он мысленно представляет жизнь этого поэта «смирения» и «согласия». Он объединяет в одной мысли Жуковского и Гоголя, его современника и друга, которые неожиданно скончались в один и тот же год (1852). Зайцев любит их обоих: они для него —

настоящая Россия, от которой не осталось ничего, кроме праха, но которая постоянно возрождается благодаря творчеству ее поэтов, голоса которых доходят до нас сквозь ужас и мрак настоящего времени. Нет ничего удивительного в том, что несколькими годами позже Зайцев, всегда следуя своему желанию обрести Россию в лице самых великих писателей, начинает работать над биографией Жуковского, этого образцового русского поэта, к которому он был так духовно близок. Согласно Зайцеву, Жуковский наиболее гармонично откликнулся на призыв, пронзающий русскую литературу со времен Гоголя: «Наипаче ищите царствие Божие»⁵⁷.

Наконец, после того как он увлекся Тургеневым, самым видным представителем золотого века, и пошел по стопам Жуковского на пути к святости, Зайцев должен был воссоздать жизнь Чехова, которого он в молодости знал и последние произведения которого, как ему казалось, отражали свет высшего мира⁵⁸. Его понимание Чехова и желание найти в творчестве автора «Архиерея» духовное измерение являются чисто «зайцевскими» и освещают нам личные интересы Зайцева-биографа.

Религиозная и христианская окраска, характеризующая творчество Зайцева «зарубежного» периода, обнаруживается в его романтических произведениях, в частности в одном из романов об обыденной жизни русских эмигрантов в Париже «Дом в Пасси», который он начинает писать в 1931 г.

Этот замкнутый мир русской эмиграции в Париже Зайцев знал как нельзя лучше. Эти люди, живущие изо дня в день чем-то непостоянным, преходящим, временным, вероятно, были близки его духовному миру. Встречались уже такие герои в его произведениях до изгнания, эти «внутренние» эмигранты, странники на этой просторной земле, скитальцы, которые чувствовали себя тайно приговоренными «блуждать».

Закончив роман «Дом в Пасси», Зайцев в 1934 г. принялся писать огромную хронику автобиографического характера «Путешествие Глеба», название которой само по себе зайцевское и напоминает идею, дорогу для автора, что жизнь есть путешествие. Отметим в равной степени выбор имени Глеб, выдающий намерения автора.

За желанием, которое испытывает любой писатель — написать о своем детстве, вновь обрести этот «потерянный рай», Борис Зайцев ощущал потребность возродить для себя и своих читателей последние годы прошлого века и ту старую Россию до внезапного революционного наводнения, которое поглотило ее навсегда, как поглотило легендарный город Китеж⁵⁹.

Автор сам объяснил намерения, которые являются двигателем этой тетралогии, и показал, что ее главный персонаж — Россия: «...внутренно

не оказывается ли Россия главным действующим лицом — тогдашняя ее жизнь, склад, люди, пейзажи, безмерность ее, поля, леса и т. п.? Будто она и на заднем плане, но фон этот, аккомпанемент повествования чем дальше, тем более приобретает самостоятельность...»⁶⁰

«Путешествие Глеба» — это «история жизни», хождений Глеба, начиная с детства в патриархальной России конца XIX в. вплоть до его изгнания в Париж. «Роман-хроника-поэма обращена к давнему времени России, о нем повествуется как об истории, с желанием, что можно, удержать, зарисовать, ничего не пропуская из того, что было мило сердцу»⁶¹.

Перелистывая страницы четырех томов этой хроники, обнаруживаешь присутствие двух планов повествования, как если бы рассказчик не мог избежать настоящего времени, возрождая прошлое. Уже в 1945 г. Зайцев мог сказать: «“Голубая звезда” замыкала первый, русский период писания, “Путешествие Глеба” — второй, зарубежный»⁶². Однако он написал еще несколько рассказов и новелл, в которых («Звезда над Булонью») мы снова видим Голубую звезду и преклонение Зайцева перед этой звездой созвездия Лиры. Он наконец замечает из печального парижского пригорода эту звезду, которую потерял в эмиграции. Эта звезда — символ молодости, любви и поэзии, которую он созерцал в последний раз в Провансе около монастыря Тороне, — вновь подарила ему надежду⁶³.

Его последнее произведение, написанное в 1964 г., носит многозначительное название «Река времен». Заголовок, выбранный автором для своей последней антологии⁶⁴, показывает значение времени, проходящего сквозь любую вещь и предающего ее забвению.

В этой повести Зайцев на фоне жизни двух архимандритов русского монастыря в Париже правдиво и узнаваемо изображает русские православные круги и Институт Святого Сергия на улице Крима. Но наибольший интерес представляет то, что находится за простой романтической хроникой, а именно философия Зайцева — христианская философия, передающая смирение и благородство писателя, появившаяся в конце его духовной эволюции, восхищающей своей последовательностью.

Здесь обнаруживаются две константы зайцевской мысли. Прежде всего, это христианское приятие испытаний, ниспосланных Богом, и далее — несокрушимая вера в неземной мир, где царят чистая поэзия, божественная доброта и звездное сияние. Эти две стороны философии Зайцева проявляются в монахе Андронике, словно полюсы христианской мысли, влюбленной в красоту, но стремящейся остаться сообразной уче-

нию Евангелия. В отличие от многочисленных зайцевских героев, как, например, Христофорова, ничего не сделавших в своей жизни, монах Андроник проявил себя, поддерживая изгнанников, живущих православной верой и культурными традициями русской Церкви. Он воспитывает новых священников, создает в монастыре Святого Сергия в Париже духовный центр, которому обещано великое процветание.

Миссия русского писателя в эмиграции выявляется здесь, хотя и неявно: Зайцев хотел сохранить верность заветам русской культуры и литературы.

Борис Зайцев для потомков — прежде всего изящный стилист, тонкий поэт, мастер лирической прозы и христианский гуманист. Никакие беды не смогли сломить спокойствие, с которым он наблюдал за человечеством. Безмятежное созерцание мира — это источник его творческого вдохновения. Будучи настоящим христианским художником, он не поучает, не бунтует, нигде не обнаруживает того раздражения, которое чувствуется, например, в парижских произведениях Шмелева. Только с помощью искусства он пытается возвыситься сам и привести нас к мистическому идеалу. Можно сказать, что Зайцев, после Бунина, — это последний представитель русской классической литературы. По многим причинам он при жизни был назван писателем-классиком: чистота и мастерство прозы, многообразие вдохновляющих тем, гармония слова сближают его с двумя великими русскими писателями — Тургеневым и Чеховым, которые были ему так близки.

Его творчество глубоко национально, как подчеркнул А. Ремизов в 1926 г., выражая свое почтение Зайцеву по случаю двадцатипятилетия его литературной деятельности: «...Чтобы обрести душу, нужно дойти до глубины России, нужно воскресить в памяти как слова “старцы”, так и светлые, вдохновенные сказки Толстого, и стиль Зайцева — настоящий русский литературный стиль...»⁶⁵

Борис Зайцев вошел в историю литературы по двум причинам. Сначала как один из самых типичных и своеобразных представителей русского культурного возрождения — настоящего Серебряного века литературы и искусства; затем как писатель-эмигрант, который продолжал, оставаясь верным себе и своему искусству, писать вдали от родины.

Однажды наступит день, когда будет подробно изучена русская литература в изгнании, и тогда его творчество французского периода получит заслуженную оценку более широкой публики.

Борис Зайцев никогда не отказывался от своего права говорить, что и как он думает, — неотъемлемая привилегия свободного человека, являющаяся первостепенным долгом писателя. Зайцев являлся настоящим ху-

дожником, который ставил превыше всего призвание свободного писателя. Если революция была для него испытанием, то изгнание стало «миссией». Он пожертвовал своим материальным благополучием, чтобы свободно думать и творить. Он не последовал примеру Алексея Толстого, который «горькому хлебу» изгнания предпочел «золотое рабство», предложенное «новыми хозяевами» Кремля⁶⁶.

Поэтому мы полностью согласны с тем, что написал поэт и критик Г. Адамович в своей книге «Одиночество и свобода», посвященной русской литературе в эмиграции: «...среди писателей, покинувших родину ради свободы, Зайцев — один из тех, кому свобода действительно оказалась нужна, ибо никак, никакими способами, никакими уловками не мог бы он там выразить того, что говорит здесь»⁶⁷.

Париж, январь 1981 г.

Перевод с французского А. Лукиной

¹ Впервые опубликовано: *Bibliographie des œuvres de Boris Zaïtsev, établie par René Guerra. Introduction de W. Weidlé. Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1982* (Борис Константинович Зайцев. Библиография. Составил Ренэ Герра. Париж, 1982).

² *Зайцев Б. К.* Полн. собр. соч. Молодость — Россия. Дни: Мемуарные очерки. Статьи. Заметки. Рецензии. М., 2000. Т. 9. С. 9.

³ *Зайцев Б. К.* Полн. собр. соч. О себе. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. М., 1999. Т. 4. С. 587.

⁴ Там же. С. 588.

⁵ Там же. С. 587.

⁶ Там же. С. 587.

⁷ *Телешов Н. Д.* Избранные сочинения. Записки писателя. Воспоминания и рассказы о прошлом. М., 1956. Т. 3. С. 126.

⁸ *Зайцев Б. К.* Полн. собр. соч. Завтра! Черные ветры. Тихие зори: Роман. Повести. Рассказы. М., 1999. Т. 1. С. 61—66, 56—64.

⁹ *Notes autobiographiques. France et Monde, 1929. № 135. P. 64* (Автобиографические заметки // Франция и Мир. 1929. № 135. С. 64).

¹⁰ *Зайцев Б. К.* Полн. собр. соч. О себе. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. М., 1999. Т. 4. С. 588.

¹¹ *Зайцев Б. К.* Полн. собр. соч. Тихие зори: Роман. Повести. Рассказы. М., 1999. Т. 1. С. 44.

¹² Новый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1914. Т. 18. С. 114—116.

- ¹³ *Зайцев Б. К.* Полн. собр. соч. Сестра. Тихие зори: Роман. Повести. Рассказы. М., 1999. Т. 1. С. 83.
- ¹⁴ *Зайцев Б. К.* Полн. собр. соч. О себе. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. М., 1999. Т. 4. С. 588.
- ¹⁵ Золотое руно. 1907. № 5. С. 11—12.
- ¹⁶ Весы. 1908. № 3. С. 86.
- ¹⁷ Золотое руно. № 1. С. 88.
- ¹⁸ *Куприн А. И.* О литературе. Минск, 1969. С. 279, 293.
- ¹⁹ Русские новости. № 948.
- ²⁰ Письмо Л. Андреева В. Немировичу-Данченко, 8 сентября 1909. Архивы МХАТа.
- ²¹ *Чуковский К. И.* От Чехова до наших дней. СПб., 1908; Лица и маски. СПб., 1914.
- ²² *Колтоновская Е. А.* Поэт для немногих // Новая жизнь. Критические статьи, СПб., 1910. С. 72—86.
- ²³ *Морозов М.* Старосветский мистик // Очерки по истории новейшей литературы. СПб., 1909. С. 109—148.
- ²⁴ Новый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1914. Т. 18. С. 114—116.
- ²⁵ *Смирнов Н.* Солнце мертвых. 1924, II.
- ²⁶ *Морозов М.* Литературная энциклопедия. М., 1930. Т. 4. С. 290—295.
- ²⁷ *Зайцев Б. К.* Полн. собр. соч. Молодость — Россия. Дни: Мемуарные очерки. Статьи. Заметки. Рецензии. М., 2000. Т. 9. С. 16.
- ²⁸ *Зайцев Б. К.* Полн. собр. соч. О себе. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. М., 1999. Т. 4. С. 588—589.
- ²⁹ Там же. С. 589.
- ³⁰ *Кранихфельд В.* В мире призраков // Современный мир. СПб., 1913. № 11. С. 215—232.
- ³¹ *Зайцев Б. К.* О себе. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. М., 1999. С. 421.
- ³² *Зайцев Б. К.* Полн. собр. соч. Данте. Божественная комедия. Ад. Усадьба Ланиных: Рассказы. Пьесы. Переводы. М., 2000. Т. 8. С. 306.
- ³³ Les jours. La Pensée russe. 19 sept. 1961. № 1736 (Дни // Русская мысль. 1961. № 1736. 19 сентября).
- ³⁴ *Паустовский К.* Полн. собр. соч. Повесть о жизни. Т. 4. Кн. 3: «Начало неведомого века». М., 1982. С. 631.
- ³⁵ *Зайцев Б. К.* Полн. собр. соч. О себе. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. М., 1999. Т. 4. С. 589.
- ³⁶ *Гете И.* Избр. произведения: В 2-х т. Фауст. Ч. 2. Акт V. Т. 2. М., 1985. С. 628.
- ³⁷ Les jours heureux. La Renaissance. 1928. 29 janv. № 971 (Счастливые дни // Возрождение. 1928. № 973. 29 января).
- ³⁸ *Зайцев Б. К.* Полн. собр. соч. Голубая звезда. Улица Святого Николая: Повести. Рассказы. М., 1999. Т. 2. С. 268.

- ³⁹ Зайцев Б. К. Полн. собр. соч. О себе. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. М., 1999. Т. 4. С. 589.
- ⁴⁰ Там же. С. 589.
- ⁴¹ Там же. С. 590.
- ⁴² Zaitsev V. Moscou. Paris, 1939, p. 226 (Зайцев Б. К. Москва. Париж, 1939. С. 226).
- ⁴³ Zaitsev V. La jeunesse — la Russie. Paris. La Renaissance. 1951. P. 22 (Зайцев Б. К. Молодость — Россия // Возрождение. Париж. 1951. С. 22).
- ⁴⁴ Зайцев Б. К. Полн. собр. соч. Улица Святого Николая: Повести. Рассказы. М., 1999. Т. 2. С. 328.
- ⁴⁵ Зайцев Б. К. Полн. собр. соч. Уединение. Улица Святого Николая: Повести. Рассказы. М., 1999. Т. 2. С. 335.
- ⁴⁶ Essai autobiographique. Maestros rusos. IV, Barcelone, 1962. P. XCIII (Автобиографический очерк. Русские мэтры. IV, Барселона, 1962. С. XCIII).
- ⁴⁷ Зайцев Б. К. Полн. собр. соч. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. О себе. М., 1999. Т. 4. С. 589.
- ⁴⁸ Зайцев Б. К. Полн. собр. соч. Душа. Улица Святого Николая: Повести. Рассказы. М., 1999. Т. 2. С. 346.
- ⁴⁹ Ахматова А. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 143.
- ⁵⁰ Там же. С. 147.
- ⁵¹ Зайцев Б. К. Полн. собр. соч. Братья-писатели. Мои современники. Воспоминания. Портреты. Мемуарные повести. М., 1999. Т. 6. С. 349.
- ⁵² Зайцев Б. К. Полн. собр. соч. О себе. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. М., 1999. Т. 4. С. 590.
- ⁵³ Там же. С. 590.
- ⁵⁴ Зайцев Б. К. Дни // Русская мысль. 1952. № 475. 13 августа.
- ⁵⁵ Тургенев И. С. Рудин. Ася. Дворянское гнездо. Отцы и дети. Записки охотника. Рассказы. Стихотворения в прозе. Из критического наследия. 1982. С. 636.
- ⁵⁶ Дни // Возрождение. 1950. № 10. С. 75—82.
- ⁵⁷ Зайцев Б. К. Полн. собр. соч. Жуковский. Жизнь Тургенева. Романы-биографии. Литературные очерки. М., 1999. Т. 5. С. 326.
- ⁵⁸ Zaitsev V. Chekhov. New York, Chekhov, 1954, p. 227 (Зайцев Б. К. Чехов. Нью-Йорк, изд. им. Чехова, 1954. С. 227).
- ⁵⁹ Zaitsev V. В пути (En voyage). Paris. La Renaissance, 1951, p. 208 (Зайцев Б. К. В пути // Возрождение. Париж. 1951. С. 208).
- ⁶⁰ Зайцев Б. К. Полн. собр. соч. О себе. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. М., 1999. Т. 4. С. 592.
- ⁶¹ Зайцев Б. К. Полн. собр. соч. О себе. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. М., 1999. Т. 4. С. 591.
- ⁶² Там же. С. 592.
- ⁶³ Зайцев Б. К. Полн. собр. соч. Река времен. Святая Русь. Избранная духовная проза. М., 2000. Т. 7. С. 301.
- ⁶⁴ Там же. С. 301.

⁶⁵ Remizov A. Les Nouvelles littéraires. 25 déc. 1926. № 219, p. 6 (*Ремизов А. Литературные новости. 1926. № 219. 25 декабря. С. 6.*)

⁶⁶ Zaitsev B. Далекое (Le lointain). Washington, 1965. P. 115 (*Зайцев Б. К. Далекое. Вашингтон, 1965. С. 115.*)

⁶⁷ *Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб., 2002. С. 204.*

Краткая летопись жизни и творчества Бориса Зайцева

- 1881 — Родился в Орле 29 января (10 февраля). Отец — Константин Николаевич Зайцев, горный инженер, из мелкопоместного дворянства. Мать — Татьяна Васильевна Рыбалкина — живет интересами своего супруга. К этому времени у них есть две дочери — Татьяна и Надежда.
- 1882 — Раннее детство прошло в усадьбе села Усты Жиздринского уезда
- 1891 — Калужской губернии, где его отец служил на мальцевских заводах управляющим.
- 1892 — Поступает в Калужскую классическую гимназию, сразу во второй класс. Осенью успешно сдает экзамены в Калужское реальное училище. Отец хочет подготовить его к специальности инженера.
- 1894 — В эти годы проводит каникулы в Балакове (Нижегородская губерния), недалеко от знаменитой Саровской обители. Отец — директор Илёвского металлургического завода.
- 1897 — Весной окончил Калужское реальное училище. Переезжает в Москву. Лето проводит в подготовке к поступлению в Московское императорское техническое училище. Несмотря на большой конкурс, сдает экзамены с первой попытки, в то время как его отец становится управляющим завода Ю. П. Гужона.
- 1898 — Весной исключен из технического училища за активное участие в студенческих беспорядках (входит в состав забастовочного комитета). Летом готовится к поступлению в Петербургский Горный институт. Снова успех.
- 1899 — Весной исключен из технического училища за активное участие в студенческих беспорядках (входит в состав забастовочного комитета). Летом готовится к поступлению в Петербургский Горный институт. Снова успех.
- 1900 — Первые пробы пера: короткие рассказы-поэмы. Передает рукописи критику Н. К. Михайловскому, который вместе с В. Г. Короленко редактировал журнал «Русское богатство». Этот влиятельный критик благословляет молодого дебютанта с характерной для той эпохи высокопарностью. Август — встреча в Ялте с А. П. Чеховым, которая производит неизгладимое впечатление на начинающего писателя и на всю жизнь оставит глубочайший след в его душе.

Декабрь. На втором курсе бросает занятия в Горном институте и уезжает в Москву.

- 1901 — Успешно сдает экзамены по древнегреческому языку и латыни и поступает на юридический факультет Московского университета. В этот период происходит его встреча с Л. Андреевым, значимая для молодого Зайцева. Вскоре их знакомство перерастает в дружбу. 15 июля публикует в московской газете «Курьер» (литературным редактором которого является Л. Андреев), первый импрессионистический рассказ «В дороге». Зачитывается произведениями В. Соловьева и находится под большим влиянием его религиозно-философского учения.
- 1902 — С благословения Л. Андреева вступает в московский литературный кружок «Среда», собирающийся на квартире Н. Телешова. На «Средах» бывали И. Бунин, А. Куприн, В. Вересаев, Е. Чириков, А. Серафимович, С. Глаголь. Бывавшие в Москве проездом А. Чехов, М. Горький и В. Короленко тоже заходили на «Среды». В мае в сборнике рассказов и стихов, изданном этим кружком, появляется его рассказ «Волки». Знакомство с членами этого кружка позволит ему впредь печататься в крупных журналах. 10 ноября он встречает женщину, которая станет спутницей его жизни — дочь известного нумизмата и историка А. В. Орешникова — Веру Алексеевну. Начинает посещать московский «Литературно-художественный кружок».
- 1903 — Продолжает публиковать свои рассказы в «Курьере». Знакомится с П. Муратовым, который в 1911 г. посвятит ему свои знаменитые «Образы Италии».
- 1904 — Вместе с Буниным и Луначарским работает в марксистском литературном журнале «Правда», где публикует два рассказа. Весной оставляет университет и полностью посвящает себя литературе. В июле сотрудничает с журналом Д. Мережковского «Новый путь», где в ноябре номере публикует рассказ «Тихие зори». К. Бальмонт дает ему почитать «Искушение Святого Антония» Флобера, и зимой Зайцев начинает его переводить. Осенью уезжает в Италию. Посещает Флоренцию, Венецию, Рим, Неаполь и Капри. В декабре Зайцев, Андреев, Бальмонт и Телешов подписывают протест против подавления полицией студенческой демонстрации в Москве.

1905 — Сотрудничает с новым журналом «Вопросы жизни», продолжающим линию «Нового пути». Этот журнал создан С. Булгаковым и Н. Бердяевым. Секретарем журнала был «мистический анархист» Г. Чулков. У последнего Зайцев встречается с представителями русского символизма, а также культурного и художественного возрождения: Д. Мережковским, З. Гиппиус, Вяч. Ивановым, В. Розановым, А. Ремизовым, А. Блоком, А. Белым, В. Брюсовым, Н. Бердяевым, Л. Шестовым, С. Франком, М. Гершензоном...

Осенью, незадолго до «генеральной репетиции революции», его приглашает обедать Горький, который просит его перевести «Искушение Святого Антония» для публикации в одном из сборников «Знания».

Зиму проводит в Каширском уезде Тульской губернии, в купленном его отцом имении Притыкино, где до 1922 г. он бывает часто и подолгу.

1906 — Создает вместе с С. Глаголем, П. Ярцевым, Эллисом и Муни литературное общество «Зори», а также журнал, в котором сотрудничают А. Белый, А. Блок, А. Ремизов, С. Городецкий, В. Ходасевич, П. Муратов...

Публикует рассказы в журналах «Золотое руно», «Современная жизнь», «Перевал», «Ежемесячный журнал для всех» и «Современный мир». Его квартира на углу Спиридоновки служит местом литературных встреч, в которых участвуют Бальмонт, Сологуб, Городецкий, Чулков, Муратов, Муни, Кречетов, Стражевский.

4 ноября в квартире Зайцевых Бунин знакомится со своей будущей женой Верой Николаевной Муромцевой.

Ноябрь. В издательстве «Шиповник» выходит первая книга Бориса Зайцева; это сборник из девяти рассказов, благожелательно принятый критикой и имевший большой успех, о чем свидетельствует его переиздание в следующем году.

1907 — В сборник «Знание» (книга XVI) Горький публикует «Искушение Святого Антония», в переводе Зайцева, высоко оцененный Луначарским. Со второго номера Зайцев становится редактором литературного альманаха «Шиповник», соперничающего со «Знанием». Отныне Зайцев публикуется в этом альманахе вместе с Л. Андреевым, И. Буниным, А. Куприным, А. Блоком,

В. Брюсовым, А. Белым, А. Толстым, С. Сергеевым-Ценским, А. Серафимовичем.

Апрель. Поездка в Париж, где он живет на улице Нотр-Дам.

Май. Благодаря авансу, выданному издателем «Шиповника» З. Гржебиным, едет во Флоренцию. В Италии встречается с Л. Андреевым и А. Луначарским.

- 1908 — Живет попеременно то в Москве, то в Санкт-Петербурге. Посещает по средам Вячеслава Иванова в его «Башне» — кружке, объединяющем Мережковского, Гиппиус, Бердяева, Сологуба, Кузмина, Городецкого, Ремизова, Розанова и заходящих наездами москвичей — Блока, Белого, Брюсова, а также художников из «Мира искусства»: Бенуа, Добужинского, Билибина, Бакста, Сомова, Лансере...

Художник Н. Ульянов пишет его портрет.

Июль. Живет некоторое время в Санкт-Петербурге у Г. Чулкова; встречается с Блоком. Осенью совершает новое путешествие в Италию — Верона, Сиенна, Рим, завязывается его дружба с П. Муратовым и М. Осоргиным.

- 1909 — Издается второй сборник из семи рассказов и повестей.

Конец марта — поездка с С. Кречетовым в Крым.

Лето проводит в Притыкине.

В октябре ему предлагают стать редактором литературной страницы в московской ежедневной газете «Утро России».

Пишет первую пьесу «Верность».

- 1910 — Лето проводит в Притыкине.

Октябрь. Четвертая по счету поездка в Италию.

Зимой живет в Риме.

- 1911 — Пишет пьесу «Усадьба Ланиных», поставленную в 1915—1916 гг. в Московском театре Корша. Выходит его третья книга (сборник из семи рассказов). Зимой 1911—1917 гг. в Италии, в Риме и в Капи на Лигурийском побережье пишет первый роман «Дальний край».

Встречает Новый Год с П. Муратовым в Риме.

- 1912 — 2-го апреля состоялось его бракосочетание с Верой Алексеевной: она, наконец, получила развод от своего первого мужа Смирнова, от которого у нее есть сын Алексей.

14 августа — рождение дочери Наталии.

Закончил роман «Дальний край», опубликованный в следующем году в альманахе «Шиповник».

В сентябре вместе с Буниным, Шмелевым, Телешовым и Юшкевичем вступает в писательский кооператив.

1913 — Начинает сотрудничать в «Вестнике Европы».

5 мая вместе с В. Брюсовым и Ю. Балтрушайтисом встречает на вокзале К. Бальмонта, приехавшего из Парижа после семилетнего изгнания.

По совету П. Муратова Зайцев начинает работу над переводом «Ада» из «Божественной комедии» Данте.

В Токио выходит на японском языке сборник из трех его рассказов.

1914 — В издательстве К. Ф. Некрасова выходит его четвертая книга «Усадьба Ланиных».

Узнает об объявлении войны в Притыкине, где работает над переводом «Ада» Данте. 27 сентября выходит его роман «Дальний край», конфискованный цензурой.

1915 — Пишет в Притыкине повести, опубликованные позже в Книгоиздательстве писателей в Москве под заголовком «Земная печаль».

1916 — Предпринимает попытку издать семитомник. Пишет в Притыкине повесть «Путники» и начинает работу над своим лучшим произведением — повестью «Голубая звезда», опубликованной в 1918 г. в сборнике «Слово».

Летом мобилизован. Зачислен курсантом Александровского военного училища в Москве.

1917 — 27 февраля племянник Зайцева Ю. Буйневич — офицер Измайловского гвардейского полка — убит толпой. Зайцев посвящает ему рассказ «Призраки», опубликованный в том же году в сборнике Клуба московских писателей «Ветвь».

1 апреля произведен в прапорщики 192-го запасного пехотного полка Московского гарнизона.

Июнь. Начинает сотрудничать в еженедельнике Г. Чулкова. «Народоправство».

Совместно с Бердяевым, Вышеславцевым и Чулковым входит в Московскую просветительную комиссию при временном комитете Государственной Думы, опубликовавшую его «Беседу о войне» (брошюра № 16).

20 июля заболевает воспалением легких. Лечится в Притыкине, где его многократно навещает Л. Шестов. В это время философ со своей семьей гостил у друзей в Каширском уезде Тульской губернии.

В дни Октябрьской революции пишет в Притыкине «Люди Божие».

10 декабря публикует в газете Клуба московских писателей «Слову — свобода» статью «Гнет душит свободное слово. Старая, старая история...».

- 1918 — Первая книга Зайцева «Тихие зори» переиздается Книгоиздательством писателей в Москве в пятый раз. Она станет первым томом собрания его сочинений, во второй том войдет «Полковник Розов», в третий — «Сны», а также переиздаются рассказы 1916—1918 гг., («Земная печаль»).

Совместно с П. Муратовым, М. Осоргиным, Б. Грифцовым, И. Новиковым и профессором А. Дживелеговым входит в созданную в апреле 1918 г. «Studio Italiano».

- 1919 — «Один из самых страшных годов моей жизни», — пишет Зайцев в автобиографическом очерке в 1960 г.

19 января в Притыкине скончался его отец.

В мае читает в Москве рассказ «Рафаэль» Вячеславу Иванову, Бердяеву и Чулкову.

Публикуется седьмой том собрания его сочинений «Путники».

1-го октября арестуют Алексея Смирнова — пасынка Зайцева. Большевики обвинили его в заговоре против нового режима и расстреляли.

Осенью пишет очерки-воспоминания об итальянских городах, где он побывал несколько раз в довоенные годы.

- 1920 — Пишет рассказ «Улица Святого Николая».

В Токио выходит на японском языке второй сборник его рассказов.

В декабре снова приезжает в Притыкино.

- 1921 — Избран председателем Московского союза писателей, заместителями стали Н. Бердяев и М. Осоргин. Совместно с Бердяевым, Белым, Осоргиным, Яковлевым и профессором Дживелеговым работает в кооперативной лавке писателей. Встречается с Сологубом, Вяч. Ивановым и Балтрушайтисом. В Москве пишет рассказ «Белый свет», а в Притыкине — рассказ «Душа». Художник К. Юон делает его портрет.

21 июля вместе с Осоргиным, Муратовым и Дживелеговым входит во Всероссийский комитет помощи голодающим (Помгол). 26 августа ЧК арестовывает Зайцева и других членов Помгола. Мрачная Лубянка. Однако через нескольких дней его и Муратова освобождают.

В Париже переиздается его книга «Путники».

1922 — Март. Пишет в Притыкине «Души чистилища».

Возвращается в Москву, где заражается брюшным тифом и в течение двенадцати дней находится между жизнью и смертью. Материальные условия очень тяжелые.

8 июня, не имея больше возможности писать и издавать свои произведения, покидает советскую Россию, официальный предлог для этого — лечение за границей. Получить визу на выезд в Германию ему помогают Луначарский и Каменев.

Первый этап эмиграции — Берлин.

Лето (с июля) проводит в Миздрой-Остзеебаде — курортном местечке, расположенном неподалеку от Щецина. Встречается с А. Толстым, который советует ему посетить М. Горького в Херингсдорфе.

В сентябре начинает писать второй роман «Золотой узор», который частями печатает в журнале «Современные записки» в Париже (1923—1925 гг.).

В ноябре принимает участие в литературных собраниях берлинского Дома искусств и Клуба писателей, одним из организаторов которого он является. Собрания проходят в кафе Ландграф (Курфюрстенштрассе, 75) и в кафе Леон на Ноллендорфплатц. Здесь встречаются добровольные изгнанники: Пастернак, Белый, Ремизов, Ходасевич, Цветаева, Эренбург, Муратов, Шмелев, Шкловский, а также те, кто был изгнан осенью: Бердяев, Степун, Вышеславцев, Франк, Осоргин, Айхенвальд.

Издательство «Слово» переиздает его роман «Дальний край». Давний друг и издатель З. Гржебин начинает издавать в Берлине его семитомник. Первые три тома выйдут в конце 1922 г., а остальные в следующем году.

Сотрудничает в ежедневной газете Керенского «Дни» и в журналах «Жар-Птица» и «Воля России».

1923 — Март. Зайцева избирают заместителем председателя Союза русских писателей и журналистов в Берлине (председатель И. В. Гессен). Начинает сотрудничать в еженедельном литературном

журнале «Звено» и в толстом литературном журнале «Современные записки». По субботам принимает участие в еженедельных заседаниях Союза писателей.

Июль — встречи с Коровиным, Вышеславцевым, Белым, Ходасевичем, Берберовой, Эренбургом, Пастернаком. Поселяется под одной крышей с С. Франком и Н. Бердяевым в вилле Ханнеман (Переров-Остзеебад) на берегу Балтийского моря.

Публикуются на немецком языке три новеллы Зайцева — «Рафаэль», «Дон Жуан», «Карл V». На русском языке они будут опубликованы лишь год спустя.

9-го сентября отправляется в новое путешествие по Италии — Верона, Венеция, Флоренция, Рим, затем в Кави ди Лаванья, расположенный на Лигурийском побережье около Генуи (октябрь).

В ноябре по приглашению молодого итальянского профессора Этторе Ло Гатто, выпускающего журнал «Russia» принимает участие в конгрессе, проводившемся в Риме Институтом по изучению Восточной Европы, где читает лекцию о современной русской литературе. На этот конгресс также были приглашены: Бердяев, Франк, Карсавин, Вышеславцев, Осоргин, Муратов, профессора Новиков и Чупров, — все приехавшие из Берлина.

Возвращается в Кави, где оставались его жена и дочь.

30 декабря едет — пока один — в Париж, там встречается с Буниным, Мережковским, Гиппиус, Куприным, Шмелевым, Ремизовым, Бальмонтом, Тэффи, Алдановым, — все они уже обосновались в столице Франции, которая вот-вот станет столицей Русского зарубежья.

1924 — В январе живет в парижской гостинице «Пакс» (25, авеню д'Орлеан, Париж, 14-й округ). 14 января приезжает его семья, и они поселяются в парижском предместье Со (80, рю Банье). Начинает сотрудничать с ежедневными газетами «Руть» и «Последние новости» П. Милюкова.

2-го августа перебирается в 15-й округ (2, рю Беллони) в квартиру, освобожденную Бальмонтом, который уехал в Ланды, в Капбретон. Одну из комнат сдает Тэффи.

Работает над житием Святого Сергия Радонежского.

1925 — 9 апреля уезжает в департамент Вар, где будет часто и подолгу бывать у своих друзей Эльяшевичей в их имении в местеч-

ке Пюжетт недалеко от аббатства Торонэ. Именно там он пишет воспоминания о Блоке, а в июне-июле пишет рассказ «Алексей Божий человек» и закончит беллетризованное житие Святого Сергия, которое будет переведено на французский язык и через три года опубликовано в серии «Золотой тростник», издаваемой Ж. Маритэном.

13 августа чета Буниных, поселившаяся в Грассе, приезжает повидаться с Зайцевыми и приглашает их к себе в снимаемую Буниными виллу Бельведер (начало сентября). В конце сентября они возвращаются в Париж.

В октябре Зайцев становится литературным редактором иллюстрированного журнала «Перезвоны», издаваемого в Риге. Там он печатает произведения Бунина, Ремизова, Шмелева, Бальмонта, Тэффи...

1926 — В Праге в издательстве «Пламя» выходит его роман «Золотой узор». В мае переезжает в новую квартиру (11, рю Клод-Лоррен, Париж, 16 округ). Дом, в котором он живет, будет увековечен в его третьем романе «Дом в Пасси».

В июне ненадолго едет в департамент Вар в поместье Пюжетт, затем в Грасс к Бунину.

В июле гостит в Неаполе у одного из друзей художника Д. Стеллецко. В августе закончивает повесть «Странное путешествие» в Пюжетте.

4 декабря читает свой новый рассказ «Авдотья смерть» на вечере Союза молодых поэтов (79, рю Данфер-Рошери).

В декабре по случаю 25-летия литературной деятельности получает многочисленные поздравления от собратьев по перу. Отметим среди прочих поздравления Бальмонта, Осоргина, Милюкова в «Последних новостях» и приветствие Ремизова в «Литературных новостях», озаглавленное «Юбилей великого русского писателя» (25 декабря).

1927 — 9 января заканчивает рассказ «Правитель», первоначальное название «Три святителя». 5 февраля читает его на литературном вечере (79, рю Данфер-Рошери).

24 февраля вместе с Куприным, Тэффи, Сашей Черным, Доном Аминадо, Осоргиным и А. Яблоновским принимает участие в вечере памяти П. Потемкина (Зал Комедия, 51, рю Сен-Жорж).

11 мая предпринимает паломничество на Афон, где проведет семнадцать незабываемых, по его словам, дней и откуда привезет черновик книги, посвященной русской духовности. В июне возвращается в Париж.

Материальное положение семьи плачевно. Как и другие писатели, он вынужден выступать с чтением своих произведений на публичных вечерах, организуемых в пользу русских писателей и артистов в частности, в зале Лас-Каз (5, рю Лас-Каз), в русской Консерватории (26, авеню Токио) и в салоне М. Цетлиной (59, рю Николо, Париж, 16-й округ).

20 июля в Москве скончалась его мать.

2 октября по чисто финансовым соображениям прекращает сотрудничество с ежедневной газетой Милюкова «Последние новости» и принимает предложение С. Маковского перейти в «Возрождение».

В декабре — публичное чтение его произведений в Центре друзей русской культуры (35, рю Виталь) и воспоминаний о Ф. Сологубе, недавно скончавшемся в Москве.

1928 — В феврале—марте завершает работу над книгой об Афоне и продолжает писать воспоминания о литературе Серебряного века. На «Воскресеньях» Мережковского (Пасси, 11 бис, рю Колонель Бонне) встречается с Буниным, Тэффи, Бердяевым, Федотовым, Шестовым, Мочульским, Алдановым, Адамовичем, Г. Ивановым, Н. Оцупом, В. Вейдле, В. Ходасевичем, И. Одоевцевой, Н. Берберовой, а также с молодыми поэтами и писателями: В. Злобиным, Ю. Терапиано, В. Мамченко, Б. Поплавским, Л. Червинской, Г. Кузнецовой, Ю. Мандельштамом, В. Смоленским, С. Шаршуном, В. Варшавским...

В июне отправляется в путешествие по Провансу (Авиньон, Экс, Канны, Ницца); гостит у Бунина на вилле Бельведер, где напишет большую часть повести «Анна».

В августе соединяется с семьей в местечке Кер Вен Санз-О, недалеко от курорта Порнише.

22 сентября по приглашению югославского короля Александра принимает участие в состоявшемся в Белграде первом съезде русских писателей-изгнанников. Туда приезжают также Мережковский, Гиппиус, Куприн, Вас. Немирович-Данченко, Чириков, а Бунин, не желая оказаться в тени Мережковского, откло-

няет приглашение, несмотря на просьбы своего друга Бориса Зайцева.

30 сентября Зайцев и Гиппиус получают орден Сен-Сава. Читает лекции в Белграде и Загребе (7 октября).

В ноябре в издательстве ИМКА-Пресс выходит его книга «Афон». В декабре заканчивает повесть «Анна» у друзей недалеко от Шантильи.

1929 — 12 января ставит последнюю точку в повести «Анна».

В апреле навещает в Берлине свою сестру Татьяну Буйневич.

22 апреля на вечере памяти Ю. Айхенвальда в Берлине читает рассказ «Смерть» и эссе «Души чистилища».

По возвращении в Париж вместе с Тэффи, М. Цветаевой, Н. Гордещкой, М. Алдановым и Г. Газдановым участвует в первом частном собрании, созванном по инициативе Всеволода де Фохта. Собрание организовано ежеквартальным журналом «Франция и Мир», издаваемым обществом «Юманите контэнпорэн». Журнал «Франция и Мир» опубликовал перевод рассказа Зайцева «Авдотья смерть» и краткую автобиографию.

В мае начинает активно сотрудничать с газетой «Русский инвалид», став одним из редакторов литературного номера, выходящего каждый год в мае. В июне впервые приступает к жанру литературной биографии. Первым героем своих вдохновенных изысканий он избирает Тургенева.

Проводит август в Ницце.

29 октября, 26 ноября и 18 декабря принимает участие в вечерах французо-русского Studio, инициаторами которого были Всеволод де Фохт и Робер Себастьян. Отчеты об этих заседаниях опубликованы в «Кайе де ла кэнзэн» в 1930 г., а потом собраны в книге «Встречи». С русской стороны в вечерах принимают участие: Бердяев, Вышеславцев, Цветаева, Ходасевич, Муратов, Тэффи, Берберова, Алданов, Осоргин, Макковский, Слоним, Газданов, Поплавский, Познер, Вейдле, Сазонова и другие. С французской стороны: Ж. Бернанос, П. Валери, А. Мальро, Ж. Маритэн, Г. Марсель, Ж. Мадоль, А. Массис, Станислав Фюме и Леон Жилье...

В Белграде выходят его «Избранные рассказы».

1930 — 30 января принимает участие в четвертом собрании французо-русского Studio, посвященному Льву Толстому.

В мае-июне снова гостит в департаменте Вар (в имении Пюжэтт), где продолжает работу над биографией Тургенева.

1931 — В издательстве Сен-Мишель выходит его повесть «Анна» во французском переводе.

В мае заканчивает «Жизнь Тургенева».

В августе проводит несколько дней на берегах реки Марна в замке Ромени, в маленьком семейном пансионе в местечке Ножан Л'Арто, в департаменте Эна.

9 декабря начинает писать свой третий роман «Дом в Пасси». В издательстве ИМКА-Пресс выходит «Жизнь Тургенева».

1932 — В феврале переезжает в маленькую двухкомнатную квартиру в Булонь-Биянкур (110, рю Тьер), в которой он проживет больше тридцати лет.

6 марта в православном соборе на рю Дарю венчание его дочери Наталии и А. В. Соллогуба. Среди приглашенных следует отметить Тэффи, Берберову, Ремизова, Ходасевича, Муратова, Бальмонта, Алданова..

В июле живет в Сен-Жермен-де-Фли в департаменте Уаза, затем в городе Бове.

1933 — 25 марта в зале Лас Каз читает лекцию «Человек в современном мире».

В издательстве «Ашетт» выходит французский перевод его романа «Золотой узор» (серия «Лучшие иностранные романы»). Переводчик — его деверь Морис Донзель (он же М. Дюмаре, М. Парижанин).

1 октября по случаю выхода этого перевода В. Вейдле публикует в журнале «Ле муа» эссе «Мастер лирического романа».

10 ноября на первой странице газеты «Возрождение» появляется его статья о Бунине, которому только что присудили Нобелевскую премию по литературе — значительное событие в истории русской литературы.

9 декабря ставит последнюю точку в романе «Дом в Пасси».

1934 — Проводит июнь у Бунина в Грассе, где начинает писать «Путешествие Глеба», над которым будет работать почти двадцать лет.

27 мая публичное чтение в Ницце.

В конце июня проводит несколько дней в городе Булонь-сюр-Мер, а затем в местечке Сен-Жермен-де-Фли.

В сентябре выезжает в Брюссель, где участвует в Конгрессе иностранных журналистов.

- 1935 — 23 февраля — новый литературный вечер в зале Лас Каз. В берлинском издательстве «Парабола» выход «Дом в Пасси».
- 10 июля отправляется в Финляндию. В августе совершает паломничество на Валаам, откуда привозит наброски путевых заметок. Он закончит их в Париже в октябре. Публикует в «Современных записках» эссе «Жизнь Гоголя».
- 1936 — 1 марта входит в состав редакционного Комитета парижского еженедельника «Иллюстрированная Россия». Кроме него в Комитет вошли Бунин, Мережковский, Гиппиус и Шмелев.
- В июне гостит в Монте-Карло у дочери. 28 июня выступает с очередным публичным чтением в Ницце.
- Июль-август — пребывание в Грассе у Бунина. Заканчивает в Париже первую часть тетралогии «Путешествие Глеба» — «Заря».
- В Таллине выходит его книга «Валаам».
- 1937 — В берлинском издательстве «Парабола» выходит первый том «Путешествия Глеба». В этот период он часто встречается с Муратовым, Осоргиным, Тэффи, Степуном. 14 июня читает лекцию в Лондоне.
- 1938 — В июле публикует в «Русских записках» воспоминания об Андрее Белом. В августе снова едет к дочери, на Лазурный берег в Монте-Карло. Часто навещает Бунина, поселившегося в Босолей.
- 16 сентября возвращается в Париж, где продолжает работу над «Путешествием Глеба».
- В ноябре составляет книгу «Москва», куда входят его воспоминания о Серебряном веке, уже известные по периодике («Современные записки», «Русские записки», «Последние новости», «Возрождение»...). Книга выйдет в 1939 г. и будет переиздана в Мюнхене сначала в 1960, а затем в 1973 г.
- 1939 — 9 июня в Консерватории имени Рахманинова проходит литературно-художественный вечер в пользу Зайцева, на котором он читает свои последние произведения.
- 29 июня заканчивает работу над вторым томом «Путешествия Глеба» — «Тишина» — в Бюсси-ан-От (департамент Йонна), в поместье своих друзей Эльяшевичей, после войны ставшем русским православным монастырем.
- В августе снова едет на юг Франции.

- 1940 — Работает над третьим томом «Путешествия Глеба» — «Юность». В июне-июле пишет повесть «Царь Давид».
- 1941 — Во время оккупации воздерживается от публикаций. Еще раз прорабатывает свой перевод «Ада» Данте. Продолжает вести дневник, частично уже опубликованный под заглавием «Странник — дневник писателя». в 1925—1926 гг. в ежедневной газете «Дни» и в 1929—1936 гг. — в «Возрождении». Начиная с 1939 г. дневник получает свое окончательное название «Дни», под этим заглавием он будет напечатан в периодике после войны: 1945 г. — «Встреча», 1947 г. — «Орион», 1950 г. — «Возрождение», 1957 г. — «Грани», с апреля 1947 по январь 1972 гг. — «Русская мысль».
- В августе 1941 г. продолжает писать роман «Юность».
- 10 декабря присутствует на похоронах Мережковского.
- 1942 — 18 июля вместе с К. Мочульским и отцом Киприяном-Керн едет в Бюсси-ан-От, в сентябре отправляется туда снова.
- В декабре 1942 г. присутствует на похоронах К. Бальмонта в Нуази-ле-Гранд.
- 1943 — 4 апреля, после бомбардировок Булони и заставы Сен-Клу, Зайцев временно переезжает в 15-й округ сначала к Берберовой (2, рю Роза-Бонэр), а потом на квартиру философа Вышеславцева, временно находившегося в Швейцарии (38, рю Сен Ламбер). В июне пишет автобиографическое эссе «О себе». Июль—август проводит в Бюсси-ан-От.
- 1944 — Заканчивает третий том «Путешествия Глеба», но не может его напечатать в это смутное время. В ноябре решает написать биографию Жуковского.
- 1945 — 23 марта возвращается в свою квартиру в Булони, начинает сотрудничество с «Новым журналом» (Нью-Йорк) — с 1942 г. литературный преемник журнала «Современные записки», переставшего выходить в первые же дни немецкой оккупации. 25 ноября — литературный вечер в русской Консерватории Рахманинова (26, авеню де Токио).
- 1946 — В Токио напечатан сборник его трех рассказов на японском языке.
- 1947 — С первых же номеров сотрудничает с газетой «Русская мысль», верность которой хранит более четверти века.

Летом недолго гостит у Н. Берберовой в Лонжен-пар-Боннель (Сена и Уаза). Продолжает работу над автобиографическим циклом «Путешествие Глеба».

14 декабря — очередной литературный вечер в русской Консерватории (26, авеню де Токио).

1948 — Публикует в «Новом журнале» и «Русской мысли» биографию Жуковского. Выходит роман «Тишина».

1949 — В январе начинает сотрудничать в «Литературных тетрадах Возрождения». По случаю семидесятилетия со дня смерти Тютчева публикует в первом их номере обстоятельную статью. В ИМКА-Пресс перепечатывается «Жизнь Тургенева». Весной ненадолго едет в Италию, посещает Геную, Милан, Венецию. В Риме происходит последняя встреча Зайцева с Вяч. Ивановым.

1950 — По приглашению Национального русского Союза едет с Н. Берберовой в Брюссель, где на литературном вечере читает свои воспоминания об А. Толстом.

В издательстве ИМКА-Пресс выходит третий том «Путешествия Глеба» — «Юность». В Милане выходит перевод на итальянский язык романа «Дом в Пасси».

Ходатайствует перед ИМКА-Пресс о публикации книги Ремизова «Подстриженными глазами».

1951 — Начинает писать третью литературную биографию — на сей раз о Чехове.

Июль проводит в Вандее.

10 ноября в зале Шопен-Плейель проходит вечер, посвященный литературному юбилею Зайцева. Проводит его Союз русских писателей и журналистов, бессменным председателем которого он был, начиная с 1947 г. и до самой смерти. В этом юбилейном году изданы три книги: «В пути» — сборник, включающий повести: «Странное путешествие», «Авдотья смерть» и «Анна», в начале книги — автобиографический очерк «Молодость — Россия» и в конце как послесловие «Вандейский эпилонг»; «Италия» — брошюра, изданная Литфондом в Нью-Йорке, и биография Жуковского.

1952 — В мае заканчивает четвертый и последний том «Путешествия Глеба» — «Древо жизни». Навещает почти ослепшего Ремизова.

1953 — Сотрудничает в нью-йоркском журнале «Опыты».

В июле встречается с Ремизовым. Заканчивает биографию Чехова.

- 1954 — В мае совершает последнее путешествие по Италии — Сиенна, Арещо, Флоренция. В Нью-Йорке в издательстве им. Чехова выходит биография Чехова.
- 1955 — Пишет рассказ «Звезда над Булонью». Впервые опубликован в «Вестнике РСХД» (русского студенческого христианского движения).
- 1956 — Готовит второй том воспоминаний, в частности главу, посвященную поездке в Рим в 1923 г., «Латинское небо». Вместе с женой едет в Мюнхен, где 21 ноября проходит День русской культуры. Там читает два своих рассказа и встречается с Газдановым и Степуном. 24 ноября в Русской библиотеке представленный Степуном, читает эссе «Достоевский и Оптина Пустынь» и два отрывка из книги воспоминаний «Москва».
- 1957 — 2 февраля жена Зайцева Вера Алексеевна перенесла инсульт, после которого была парализована в течение восьми лет — вплоть до самой своей смерти в 1965 г. Отныне Зайцев отдает все свое время той, которая более пятидесяти лет была его верной спутницей и вдохновительницей.
В июне он навещает Ремизова, которому недавно исполнилось 80 лет.
- 1958 — Пишет рассказ «Разговор с Зинаидой».
- 1959 — Начинает сотрудничать с литературным альманахом «Мосты», выходящим в Мюнхене. Продолжает писать свои воспоминания о Серебряном веке.
В марте завязывает переписку с Борисом Пастернаком, с которым был знаком по Москве и письма которого будут опубликованы в 1974 г. в «Тетрадах русского и советского мира» (Том XV). Отвечает на многочисленные письма советских писателей, критиков и ученых. В апреле на литературном вечере в Рахманиновской консерватории (26, наб. Нью-Йорк) читает свои воспоминания и два рассказа — «Рафаэль» и «Разговор с Зинаидой».
- 1960 — В «Новом журнале» публикует свои воспоминания о Луначарском и Каменеве.
Позирует художнику Сергею Иванову. В июле пишет большой автобиографический очерк «Биографическое», опубликованный через два года в Барселоне на испанском языке.
- 1961 — В Мюнхене к восьмидесятилетию выходит антология его лучших рассказов — «Тихие зори». По инициативе Жака Круазе

- (она же З. Шаховская) принят в Пен-клуб, в присутствии председателя Ива Гандона и генерального секретаря Жана де Беера, а также В. Вейдле, профессора Мазона и других лиц. ИМКА-Пресс издает, наконец, полный текст перевода «Ада» Данте.
- 1962 — В Барселоне издается на испанском языке «Люди Божие», а также третий и четвертый тома «Путешествия Глеба». 24 декабря в Булони его навещает К. Паустовский.
- 1963 — Продолжает работу над воспоминаниями о Бунине, Бердяеве, Вяч. Иванове и Осоргине, частично напечатанными в «Русской мысли».
- 1964 — В октябре-ноябре пишет свой последний рассказ «Река времен», опубликованный через год в «Новом журнале» (Нью-Йорк). Вместе с тяжелобольной женой переезжает к дочери в Пасси (5, авеню де Шале, 16-й округ).
- 1965 — 11 мая скончалась жена Зайцева Вера Алексеевна. В Вашингтоне выходит второй том его воспоминаний «Далекое».
- 1966 — Продолжает писать дневник «Дни». По случаю 85-летия Зайцева в русской зарубежной печати появляется множество статей.
- 1967 — В январь Зайцев публикует в «Русской мысли» подборку писем В. Н. Буниной к своей жене. Публикация, названная «Повесть о Вере», снабжена комментариями писателя. В этом же году в Ленинграде переиздан (В. Жирмунским в серии «Литературные памятники») зайцевский перевод «Ватека» Уильяма Бекфорда, вышедший в Москве в 1912 г.
- 1968 — Художник Ю. Анненков рисует последний портрет Зайцева. Выходит его последняя книга — антология «Река времен». В «Новом журнале» опубликованы письма жены Зайцева к жене Бунина, озаглавленные «Другая Вера». Зайцев обдумывает возможность издания переписки двух Вер. Этот близкий его сердцу проект не осуществится из-за отсутствия издателя.
- 1969 — По просьбе редколлегии серии «Литературное наследство» Зайцев пишет воспоминания о Бунине, но по цензурным соображениям они не войдут в 84-й том собрания сочинений, выпущенного к столетию Бунина. (То же самое произошло и с воспоминаниями, написанными Г. Адамовичем.)
- 1970 — Для серии передач «Архивы XX века» французское телевидение просит Ренэ Герра подготовить и провести интервью с патриархом русской литературы Борисом Зайцевым.

- 1971 — В Нью-Йорке опубликовано исследование А. Шиляевой о «беллетризованных биографиях», написанных Борисом Зайцевым. По случаю с 90-летия писателя на банкете присутствуют профессор Этторе Ло Гатто — друг Зайцева с 1923 г., специально приехавший на чествование из Рима, а также профессора П. Паскаль, А. Гранжар и М. Окутюрье, главный редактор газеты «Русская мысль» З. Шаховская, редактор журнала «Возрождение» Я. Горбов, Ю. Терапиано, П. Ковалевский, А. Зуров, С. Прегель, Н. Кодрянская, Ю. Анненков, И. Одоевцева... 20 октября Зайцев переезжает вместе с дочерью и зятем на новую квартиру (24—26, рю Фремикур, Париж, 15-й округ). 28 октября в газете «Аврора» появляется информация о том, что во время пребывания Л. Брежнева во Франции парижская Префектура полиции обязала «опасного патриарха» отмечаться в участке каждый день по два раза.
- 1972 — 28 января Борис Константинович тихо скончался в окружении своих близких. Его отпевали 2 февраля в православном соборе на рю Дарю. Среди присутствующих были В. Вейдле, С. Эрнст, Д. Бушен, С. Лифарь, Г. Матцнев, П. Паскаль, А. Гранжар, Ж. Бонамур, М. Давыдова, З. Шаховская, Т. Величковская, С. Жаба... Борис Зайцев погребен на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа — в этом некрополе зарубежной русской литературы. Он похоронен рядом с женой, недалеко от могил Мережковского, Гиппиус, Шмелева, Бунина, Тэффи, Ремизова...

Перевод с французского Ренэ Герра

Беседа Ренэ Герра с Борисом Зайцевым¹

Ренэ Герра. — Вы родились, Борис Константинович, в Орле 29 января 1881 года. Детство провели в русской деревне конца XIX века, а молодость ваша протекала в стране, подвергнувшейся невероятным потрясениям, которые теперь принадлежат истории. Страна эта, которая так вам дорога, что вы как бы носите ее в себе, которая на протяжении всего вашего творческого пути является единственной темой, явной или тайной, — страну эту вам пришлось покинуть вот уже сорок восемь лет тому назад. Вы разделили судьбу миллиона русских эмигрантов и вы продолжали творить с чувством, будто бы вы подчиняетесь исторической необходимости.

Сегодня вы могли бы воскликнуть торжествуяще с тем чувством, которому французский поэт Сен-Жон Перс дал окончательную лапидарную форму «Grand Age, nous voici!»². Ваш взор охватывает целую эпоху и в то же время больше полувека литературного творчества. Недаром вас прозвали «Патриархом русской словесности». Прежде чем отвечать на все вопросы, на которые вы один можете ответить, не прибегая к книжным источникам, не согласились ли бы вы поделиться с нами переживаниями, которые может испытать человек, имевший редкий дар принадлежать двум столетиям и который при тех обстоятельствах, которые нас в настоящую минуту объединяют, должен осознать то редкое и исключительное свое положение из «Реки времен», если только вы нам разрешите воспользоваться этим образом, заимствованным из названия вашей последней книги?

Б. К. Зайцев. — Да, я родился в Орле, но уже годовалым ребенком был перевезен в Калужскую (соседнюю) губернию, где отец, горный инженер, получил место начальника рудников для ближайших железодельных заводов.

Родители мои, по происхождению дворяне, находились на границе барства и тогдашней интеллигенции, то есть немногочисленной группы просвещенных людей. Нас, детей, воспитывали, как во всех семьях тогдашнего образованного общества: первоначальное домашнее обучение (гувернантки-немки), дальше гимназия и высшие учебные заведения. Мы жили — в раннем моем детстве — в большом помещичьем доме села Усты, отец ездил каждый день на соседние рудники, а в Устах, при патриархальном тогдашнем складе жизни, считался как бы и представителем власти,

а с другой стороны — заступником крестьян в их бедах (пожары, голод). Мать моя лечила, как умела, детей, укрывала баб от побоев мужей и т. п.

Все мое детство прошло — кроме семьи моей — среди простонародья. Был я среди них «барчуку», но и простой товарищ детских игр. Крепостное право уже не существовало, но, конечно, расстояние — по всему складу и материальной жизни и образованию — было огромное между «нами» и «ними». (Начальная школа в нашем селе была, но этим и ограничивалось народное образование. Всеобщая грамотность появилась позднее, перед войной 1914 года.)

Да, я жил и в том, и в этом веке. Видел Россию и императора Александра III, и Ленина. Детские мои годы относятся к временам патриархальным, взрослые — к революции и эмиграции. Могу повторить за Сен-Жон Персом: «Grand Age, nous voicі». Много видано. От России моей молодости во многом остались рожки да ножки, все-таки я ее помню, далеко не все в ней люблю, но сойду в могилу русским, некая основа навсегда осталась, как ни изменилась жизнь.

— *Расскажите о России конца прошлого столетия, о «России изб и усадеб», которую вы описали в вашей тетралогии «Путешествие Глеба».*

— Вы меня спрашиваете, какова была Россия дореволюционная. Вопрос сложный, ответ даю краткий и упрощенный. Россия была: барин и мужик. Необъятная земледельческая страна с тонким верхним слоем дворянства, нарождающейся буржуазией и интеллигенцией. Фабрично-заводского в стране было мало, это развитие — дело уже XX века.

В нашу дорогую, родную, но культурно отсталую страну вносили, как умели, более высокое, не принадлежа ни к каким революционным партиям.

— *Расскажите о воспитании, полученном вами в Калужской гимназии, где вы получили среднее образование.*

— Одиннадцать лет я поступил в Калужскую гимназию, лицей с древними языками. Обучали языкам этим сухо и формально... Учреждение вообще глубоко чиновничье, как бы созданное для того, чтобы воспитывать неприязнь к себе. Нас вели строго, и вообще все заведение, руководимое суровым директором и педантичным инспектором, скорее смахивало на военную казарму. Я пробыл там недолго. Уже через год был принят в 4-й класс реального училища —

для подготовки к карьере инженера. Здесь было проще и жизненной, но все же интересы мои внутренние были совсем не тут...

— *Что вы читали в те годы? Начали ли уже писать, когда были в гимназии или ваше писательское призвание открылось позже?*

— Я всегда много читал. Ребенком — Жюль Верна, Майн Рида. Позже — Тургенева. «Первая любовь» его навсегда вошла в душу. Помню, кончив ее, выбежал я в парк и долго бегал в восторге по аллеям. Кажется, ни одно литературное произведение не производило на меня такого действия. Увлекался Эмилем Золя (позже к нему был вполне равнодушен). Чтение это привело к мелкому полукомическому инциденту. Помню, вызвал меня инспектор в длинный коридор и, гуляя со мной, побалтывая фалдой фрака, заложив назад руку, сказал: «Золя читаете? Слышал, слышал...» Я не возражал. «Пакостный писатель, пакостный-с... Советую бросить. Можете получить неполный балл по поведению». Что такого страшного нашел инспектор провинциального училища в Золя, не знаю. Дурной отметки по поведению я не получил, но позже сам этого Золя бросил. Любовь моя перешла к Флоберу.

Сам тогда я не пробовал еще писать, но на каникулах 1897 года попалась мне книжка Чехова «Хмурые люди». Этот писатель покори. Тургенев — великое прошлое, этот — живой, свой, такой близкий по духу.

— *Вы только что говорили о русской деревне. Не могли бы вы описать провинциальный город, каким его увидел тогдашний гимназист?*

— Приближалось время, когда надо было покидать Калугу с ее реальным училищем. Город этот был губернский, вялый и малозаметный в русской тогдашней жизни. Красиво раскинулся на высоком берегу Оки, могучего притока Волги. Прорезает Ока чуть не всю Среднюю Россию — на ней расположен и Орел Тургенева, Лескова, Бунина, Леонида Андреева. Теперь город сильно модернизирован, а в мое время был известен только тридцатью шестью церквями и «калужским тестом» — нельзя сказать чтобы вкусным.

— В 1898 году вы выдержали экзамен в Императорское техническое училище в Москве, но весной были исключены за участие в студенческой забастовке. Можно ли из этого сделать вывод, что вы были тогда одним из тех, кого теперь во Франции называют «*étudiant contestataire*»?³

— Я действительно был исключен за участие в студенческих беспорядках. Но *contestatair*'ом⁴ никогда не был. Все дело в самолюбии. Вопрос ставился так: «Кто не с нами, тот трус». Ах, я трус? Покорнейше благодарю. И примкнул. И скоро почувствовал, что сделал глупость.

— После вашего исключения из училища вы уехали в Петербург, где с успехом выдержали трудный конкурсный экзамен в Горный институт. Каковы впечатления молодого провинциала по приезде в столицу Российской империи?

— Хотя учебный год 1898/99 я прожил в Москве, но настоящую «столицу» увидел лишь в Петербурге. И сразу же невзлюбил ее — за сумрачность, известное величие и холод, все нерусское в ней (в противоположность Москве). Я жил одиноко и грустно в чужом, неприятном городе.

— Двумя годами позже вы возвращаетесь в Москву, где поселяетесь у вашего отца, приглашенного на место директора большого железодельного завода Гужона. Вы уже не стремитесь к инженерной карьере. Как начались ваши первые шаги в литературе?

— Будучи на втором курсе Горного института, вдруг, перед Рождеством 1899 года, вернулся, к удивлению родителей, в Москву. Тут и начинаются мои первые литературные попытки. Они совпали по времени с намерением Чехова продать подмосковное свое имение Мелихово, чтобы окончательно переселиться в Крым. А отец мой как раз хотел купить имение. Я вызвался съездить в Мелихово для переговоров, мечтая о Чехове и литературе. Но Чехова там уже не оказалось, он находился в Ялте в Крыму. Тут я проявил некое упрямство. Будучи уже автором меланхолической вещи, навеянной тоской Петербурга, я летом ухитрился съездить в Крым и, предварительно отослав рукопись, нагряться к Чехову. Когда извозчик остановился у дачи, оттуда выходил тоже молодой человек, и с

рукописью. Чехов был прост, естествен, ничего особого не сказал, но на меня подействовал ободряюще. Этого именно я и ждал.

— *Девяностые годы характеризовались застоем в литературной и художественной жизни. Были ли вы причастны к основным литературным течениям того времени, оканчивающимся на «измы», которые вы сами, не без некоторой иронии, отметили: реализму, символизму, модернизму и импрессионизму?*

— Девяностые годы были унылыми для русской литературы. Прежний реализм как бы иссякал. Старые корифеи — Тургенев, Толстой, Достоевский — уже исчезли, из новых почти никого. Зато назревали новые течения, пока еще недостаточно проявившиеся: символизм, импрессионизм и другие.

— *Опубликовав ваш первый рассказ в 1901 году, Леонид Андреев ввел вас в литературные московские круги. Ваше появление не осталось незамеченным, как можно убедиться, читая воспоминания Н. Телешова: «Однажды Андреев привез к нам новичка. Как в свое время его самого привез к нам Горький, так теперь он сам привез на “Среду” молоденького студента в серой форменной тужурке с золочеными пуговицами. «Юноша талантливый, — говорил про него Андреев, — напечатал в “Курьере” хотя всего два рассказа, но ясно, что из него выйдет толк». Юноша всем понравился — и рассказ его “Волки” тоже понравился, и с того вечера он стал членом “Среды” и ее посетителем. Вскоре из него выработался писатель — Борис Зайцев». Расскажите нам об этих московских литературных «Средах».*

— Как раз в это время в Москве начинал печататься молодой писатель, быстро прошумевший, Леонид Андреев, которого можно бы назвать импрессионистом и даже символистом. Он притягивал меня к себе, как магнит. Я с ним познакомился. И сразу почти влюбился. Он тоже был старше меня, как и Чехов, но это человек уже вполне *нашего*, молодого поколения, именно призванный *освежить* застоявшуюся литературу. Он заведовал тогда литературным отделом газеты «Курьер» — там и начал печатать меня. (Первый мой импрессионистически-бессюжетный рассказ «В дороге» был напечатан 15 июля 1901 года.) Помню огненное

впечатление, произведенное на меня, когда развернул я в тот далекий день газету «Курьер». Судьба моя решилась. Никаких инженерств — литература.

Андреев же ввел меня в московский кружок писателей «Среда», членами которого были: он сам, Бунин, Вересаев, Телешов и другие, менее известные. Наездами, из старших, — Короленко, Чехов, Горький.

Андреев прославился быстро: сначала небольшими, с трагическим налетом, импрессионистическими рассказами, потом пьесами — фантастически-символическими, шедшими по всей России и частью за границей.

Бунин — писатель «искусства для искусства», вернее, для немногих, не на большую публику. По духу несколько уединенный талант, получивший истинное признание позже, отчасти русский Леконт де Лиль, будущий академик и Нобелевский лауреат.

Вересаев — врач, социал-демократ. Известность крупную получил «Записками врача». Книга очень искренняя и правдивая. Имела большой успех, чего нельзя сказать о его повестях и романах (жизнь русской интеллигенции).

Чехов и Горький находились тогда уже в зените славы. Появлялись на «Среде» случайно, очень редко, с чтениями не выступали никогда. Пьесы их шли в Художественном театре с огромным успехом.

Короленко бывал как почетный гость, когда приезжал в Москву из Полтавы, где жил. Это была как бы икона прежней полосы литературы — и человек высокого благородства и человеколюбия.

— *Некоторым показалось, что вы и Леонид Андреев — модернистское и прогрессивное крыло кружка. Что вы об этом думаете?*

— Те, кто считал Андреева и меня как бы левым крылом «Среды», по-моему, не ошибались. Тут начинался уж XX век...

— *Вы печатались начиная с 1904 года в самых значительных журналах и альманахах того времени: «Правда» (журнал с марксистским уклоном!), «Новый путь», «Вопросы жизни», «Золотое руно»...*

— Журнал «Правда» был действительно марксистским. Но печатались там и не марксисты. Одно время литературным отделом заведовал Бунин, он и пригласил меня сотрудничать. Продолжалось это

недолго. Рядом с Лениным и Луначарским это было неподходяще. Нас выгнали.

Другой журнал — «Золотое руно», литературно-художественный, с отличными репродукциями, модернистского направления — оказался более подходящим для меня.

Это все Москва. В Петербурге тоже росли новые литературные течения. В начале века Мережковский редактировал «Новый путь», журнал неохристианства и символизма. Затем его заменили «Вопросы жизни», журнал приблизительно того же направления, но с участием неоправославных Бердяева, профессора Булгакова и других, редактировал его мой приятель, «мистический анархист» Георгий Чулков, а секретарем редакции был Ремизов. Он при редакции и жил, как и Чулков. Помню, вошел я раз в гостиную их общую, там сидел в кресле Мережковский и с нежностью глядел на сидящую у него на коленях крошечную девочку, покачивая ее (дочь Ремизова). Странно было видеть этого собеседника Христа и Антихриста за таким идиллическим и благодушным занятием.

И «Новый путь», и «Вопросы жизни», как позже и «Факелы» Чулкова, были журналы молодежи, новаторские, относившиеся уже к XX веку. Более старшая полоса — «Вестник Европы», «Мир Божий», «Русское богатство» — ежемесячные солидные журналы русской либерально-радикальной интеллигенции. Короленко как раз редактировал «Русское богатство». Между новыми и старыми течениями существовала всегда полемика и даже некоторая враждебность. Главным образом из-за религиозного вопроса.

— В течение некоторого времени вы были редактором литературного альманаха «Шиповник», издаваемого в Петербурге. Так что у вас возникли связи в петербургской литературной среде. Можете ли вы рассказать о различиях, а иногда и противоречиях, которые вам приходилось наблюдать между Москвой и Петербургом, этими двумя полюсами русской литературной жизни начала века? Расскажите подробнее о вечерах «в башне» у Вячеслава Иванова, где собирались Блок, Кузмин, Городецкий, Ремизов, Сологуб, Чулков. Встречались ли вы, когда наезжали в Петербург, с Дмитрием Мережковским и Зинаидой Гиппиус?

— Первую мою книгу рассказов издало молодое издательство «Шиповник» в 1906 году, в Петербурге. Насколько это было время затишья в политике, настолько — расцвета в литературе. «Шиповник» именно выражал молодую линию в литературе, молодыми были и издатели —

З. И. Гржебин и С. Ю. Копельман. Отношения у меня с ними были очень хорошие, и мне поручили редакторство первых литературных альманахов «Шиповника», где и сам я печатался почти в каждой книге.

Особенной разницы между Петербургом и Москвой в литературном отношении не было, но оттенок существовал. Московские модернистские издания — «Весь» (Брюсов), «Золотое руно» (Рябушинский) — поддерживались московским купечеством образованного круга. Петербург более международен и надменен. Здесь художественный журнал «Мир искусства» — Дягилев, Бенуа, Лансере и т. п., не говоря уже об упомянутых «Новом пути», «Вопросах жизни», «Шиповнике». Литературная жизнь в Петербурге кипела, пожалуй, больше, чем в Москве. Во всяком случае, это был мирный, недлинный промежуток русской истории, перед войной и революцией, благоприятный литературе художественной, в прозе или стихах. Мережковского и Гиппиус я в Петербурге, конечно, встречал. Фигуры это были очень своеобразные. Книгой «Толстой и Достоевский» я как раз увлекался. Помню, что Зинаида Гиппиус на обеде у поэта Федора Сологуба дразнила меня, «провинциала» из Москвы, вопросом: «Что сделали бы вы, если бы по скатерти ползла мушка, и вы бы знали, что она ползет ко Христу?» При этом насмешливо наводила на меня лорнет. Чувствуя, что это именно для издевательства, я ответил что-то юношески резкое, почти дерзкое.

— Кажется, что ваш переход от некоторого пантеизма к христианскому мировоззрению совершился под влиянием религиозного мыслителя Владимира Соловьева.

— Да, Владимир Соловьев сыграл огромную роль в духовном развитии моей молодости. Он раздвинул, как бы расширил и чрезвычайно освежил рамки официального христианства, приближая к самому Христу. Много, очень многое сдвинул в моей душе, от пантеизма ранней юности моей повел дальше. Летом, живя в имении отца в Тульской губернии, в семидесяти верстах от Ясной Поляны Толстого, я зачитывался Соловьевым до восхода солнца. Косари выходили на покос, позвякивая косами, натачивая лезвия о бруски, а я выходил к крыльцу флигеля своего, приветствуя восходящее светило — для меня

символ Бога. О, Русь! Еще смиренная в наших местах, но в 1905 году совершившая уже генеральную репетицию позднейшего.

— В 1905 году вы были уже довольно известным молодым писателем и вращались среди прогрессивной части литературной и артистической богемы. Как вы и ваши друзья отнеслись к тому, что Ленин позже назвал «генеральной репетицией революции»?

— Судьба всегда отводила меня от исторических событий. Незадолго до московского вооруженного восстания, зимой 1905 года, я уехал в имение родителей. Жена и все друзья мои оставались в Москве и были свидетелями, сочувствующими революции. Меня занимали больше религиозные и метафизические вопросы.

— Не думаете ли вы, что можно найти приглушенные отклики революции 1905 года в вашем творчестве, в частности в вашем первом романе «Дальний край»?

— Конечно, в описании моем остались глухие отзвуки революции. В романе «Дальний край» (1911) они даже явные, явное сочувствие революции (размеров и конечного облика которой никто из нас тогда не представлял). Совсем недавно я получил из России сведения, что меня привлекали даже к суду по серьезной статье Уголовного уложения. Высшая судебная инстанция отменила заключение прокурора. Но роман во время войны был на некоторое время конфискован.

— Расскажите нам о небольшом и недолговечном журнале «Зори», где вы были одним из главных сотрудников — вместе с Александром Блоком, Андреем Белым, Алексеем Ремизовым и Павлом Муратовым.

— В мирном промежутке, между революцией 1905 года и войной 1914-го, мы, группа литературной московской молодежи, издавали журнальчик «Зори», возвышенно-христианского духа, в котором принимали некоторое участие и известные молодые писатели — Блок, Андрей Белый. Все это было очень чистое и искреннее, отчасти младенческое. Один из сотрудников наших написал, что ставит стихи Блока выше «Анны Карениной». По правде сказать, это не было мнением редакции.

— Подобно Гоголю, Баратынскому, Тютчеву, Мережковскому, Блоку, Кузмину и Павлу Муратову, вы отправились в Италию света Фебуса

Аполлона и тайны Аполлона Мусагета. Какой вам показалась Италия и что она собой для вас представляла?

— Италия сыграла огромную роль в моей жизни. Я видел ее и жил в ней (в Риме, зимой 1911—1912 года.) пять раз. Итальянское искусство стало для меня более родным, чем русское.

— *Была ли мировая война для вас переломом, как это случилось с Полем Валери? Пришли ли вы к тягостному выводу, что все цивилизации смертны, или вы отстранились от слишком жестокого зрелища, которое представляла тогда раздираемая на части Европа? Не замкнулись ли вы в «Башне из слоновой кости»? Видите ли вы сами особое значение в том, что вы взялись за перевод дантовского «Ада», который вы окончательно завершили уже в Париже во время Второй мировой войны?*

— Данте, «Ад» которого я в это время перевел, сопровождал меня многие годы. И в известной степени был той *tour d'ivoire*⁵, о которой вы спрашиваете. Да и как же не *tour d'ivoire*, если однажды, работая над переводом в своем флигеле, в самом начале большой революции, я по сигналу из дома должен был, бросив рукописи, прятаться в кусты от ожидавшегося обыска со стороны революционеров? Перевод Данте я начал до войны 1914 года. Войну я переживал в Притыкине, а не в Москве, очень страстно, кипя и волнуясь от газеты до газеты. Да и не я один в нашей семье. Разумеется, работа над Данте, детищем любимой Италии, была громоотводом и неким переселением в иной мир. То, что писал я сам тогда, было очень далеко от современности.

А современность надвигалась грозно — именно в России. Для Франции Версальский мир был триумфом (недолговечным!), для России — началом страшного периода революции, уже не такой «репетиции», как в 1905 году, а настоящей.

— *Как приняли вы революцию? Как отнеслись вы к падению монархии и, год спустя, к убийству царской семьи в Екатеринбурге? Как отразилась революция на вашем творчестве? Какую роль сыграла революция в вашем возвращении в лоно православной Церкви? Можно ли сказать, что вы внутренне пережили это искупление ошибок многих поколений, — и это утверждение было запечатлено вами в вашем втором романе «Золотой узор»?*

— Собственно монархию мы не жалели. Вначале все нам представлялось по-иному. Думали, что приходит свободная демократическая республика, с парламентом, все — как на Западе. Разочарование было полное. Террор, расстрелы, деспотизм... Убийство императора и всей его семьи, детей и близких, воспринималось ужасно.

Революция, конечно, очень отозвалась и на моем писании. Слишком много было пережито. Были расстреляны мой племянник, молодой офицер, — в первый день *бескровной* революции, в 1919 году — мой пасынок, тоже молодой офицер и тоже безвинно. Смерть отца — от огорчений. Все это переживалось очень горестно.

В писании моем первое время — уход в Ренессанс и темы исторические, но и современность, взятая в небольших лирических поэмах, в прозе, когда осознал я некую расплату за нашу прежнюю эгоистическую и беззаботную жизнь. Да, это внутренняя тема моего более позднего романа «Золотой узор».

— *В 1921 году вы были избраны в Москве председателем Союза писателей. Это избрание не может не удивлять, если принять во внимание исторический контекст той эпохи. Можете ли вы дать пояснения по этому поводу?*

Будучи председателем Союза писателей, вам приходилось обращаться с различными ходатайствами в защиту преследуемых собратьев к Каменеву и Луначарскому. Какие воспоминания вы сохранили об этих встречах?

— Действительно, в начале революции, в 1921 году, я был избран председателем Московского Союза писателей. Это не был коммунистический Союз. Тогда в Москве оставалось еще много прежней русской интеллигенции. В уставе нашем говорилось, что ни один коммунист не может быть членом Союза. Парадокс? Разумеется, но тогда правительство было занято Гражданской войной, не до нас ему было.

Еще до революции я был лично знаком с Каменевым и Луначарским. Меня иногда направляли к ним с ходатайствами об освобождении арестованных членов Союза. Обычно оба относились сочувственно. Раз удалось даже помочь задержанному в Харькове французскому профессору Мазону (ныне покойному) — он к Союзу никакого отношения не имел.

— В 1921 году вы оказываетесь в числе писателей, которые создали кооперативную Лавку писателей, воспользовавшись НЭПом. Что вы скажете об этой деятельности и о ваших сотрудниках, в числе которых были Бердяев, Осоргин?

— В те годы, при так называемом НЭПе, нам, некоммунистическим интеллигентам, разрешили открывать так называемые Лавки писателей. Их оказалось в Москве несколько. Занимались они книготорговлей. Одни клиенты приносили для продажи свои книги. Лавки их покупали, продавали другим, зарабатывая на этом.

Я тоже работал в такой лавке — вместе с Бердяевым, профессором Дживелеговым, известным писателем Осоргиным и другими. Благодаря этому мы могли, не служа у большевиков, все-таки не умереть с голоду.

— *Расскажите о своем участии в Комитете помощи голодающим.*

— Как раз в это время, летом 1921 года, Россия очень пострадала от голода. Следуя давним заветам, русская интеллигенция, не преследуя никаких политических целей, решила прийти на помощь. Был образован Комитет для сношений с иностранными благотворителями (Гувером, Нансеном и другими). В этот Комитет вошел и я, от писателей. Сначала власти разрешили нам собираться и заседать под председательством Каменева, потом вдруг всех арестовали. Бюро Комитета было выслано в восточные губернии. Меня выпустили через два дня.

— *Как вам удалось легально выехать из России в июне 1922 года? Предчувствовали ли вы тогда, что покидаете свою родину навсегда?*

— Весной 1922 года я заболел брюшным тифом в тяжелой форме. В одну из страшных ночей, когда все доктора нашли мое положение безнадежным, одна Вера, моя жена, верила в выздоровление. Положила с вечера мне на грудь икону св. Николая Мирликийского и тринадцатую свою бессонную ночь просидела со мной. Утром — кризис, я пришел в сознание — началось выздоровление.

Под предлогом поправления здоровья при содействии Каменева и Луначарского меня выпустили с семьей в Берлин «для лечения». Да, я не думал, что это навсегда. А дочь моя, десятилетняя Наташа, когда поезд проходил границу, задумчиво бросила на русскую почву цветочек — про-

щальный: «Папа, мы никогда не вернемся в Россию». А мы с женой думали — временное отсутствие.

— *Вашей первой остановкой в изгнании был Берлин. Каким вам показался этот космополитический город, который был своего рода сортировочной станцией русской словесности, пересылочным пунктом, где капризная судьба выполняла роль стрелочника: одни уже возвращались из Парижа с более или менее укрепившимся намерением вернуться в СССР (Алексей Толстой, Илья Эренбург), другие — философы Бердяев, Франк, Лосский, Степун — пополняли поневоле ряды эмигрантов первого призыва, сидевших на чемоданах и пытавшихся всеми силами обмануть свое бесконечное ожидание (Ремизов, Цветаева, Белый, Ходасевич, Пастернак, Шмелев, Шкловский). Каковы были ваши отношения с этими столь различными людьми?*

— Первый этап наш был Берлин. Он кишел русскими эмигрантами разных политических настроений. Преобладали противники советского режима. Но Алексей Толстой, ранний парижский эмигрант, как и некоторые другие, пробирались домой при посредстве просоветской берлинской газетки «Накануне». Это ему удалось.

— *Лето 1923 года вы провели на берегу Балтийского моря, недалеко от Штральзунда, в том же доме, что Бердяев и Франк, где встречались с Алексеем Толстым. Расскажите об этом.*

— Лето 1923 года мы провели на Балтийском побережье, жили в том же доме, что и Бердяев, философ Франк. Отношения были дружественные. Недалеко, в Херингсдорфе, жил Горький, в то время тоже эмигрант, издававший за границей журнал «Беседа».

Однажды Толстой, с которым в Москве мы в свое время были близки, сказал мне: «Борька, Борька, ты дурак. И Вера дура. Вы всегда были нищими. Потому что ты дурак». (Он разумел под этим то, что я не кланяюсь большевикам в ноги — и вообще никому не кланяюсь.)

— *После Берлина вы ненадолго задержались в Риме, где профессор Этторе Ло Гатто пригласил вас принять участие в съезде, посвященном подлинной русской культуре, организованном Istituto per l'Europa*

Orientele. Можете ли вы напомнить имена других участников и обсуждавшиеся темы?

— Римский профессор русской литературы Ло Гатто пригласил нас в Рим на конференцию журнала «Russia», редактором которого был. Предмет — о России (современной). Состав: Бердяев, Франк, Чупров, Новиков (ректор Московского университета), Осоргин, Муратов и я. Мы поочередно читали лекции — большинство по-французски, мы с Осоргиным по-итальянски. Для римлян все это было ново и интересно. Съезд прошел очень хорошо.

— Третий и последний этап — Париж. В 1924 году вы прибываете в Париж. Каковы были ваши первые впечатления от Франции? Какие писатели жили до вас в этой столице русской эмиграции, которой уже стал Париж?

— Последний этап нашей эмиграции — Париж. Тут испытал я чувство, подобное Наташиному: «Да, надолго». В Париже находилось уже немало русских писателей-эмигрантов: Мережковский, Гиппиус, Бунин, Куприн, Ремизов, Шмелев, Алданов, Тэффи. Это группа старших, но были и более молодые: Георгий Иванов, Одоевцева, Адамович, Ходасевич, Берберова, Газданов. Мы попали в более или менее свою среду. С французами были отношения благожелательные со всех сторон.

Русская эмиграция разделялась на старшую группу и младшую, гнездившуюся главным образом на Монпарнасе, в знаменитом тогда кафе «Ротонда».

— Составляла ли эмиграция в Париже в те времена нечто однородное или, наоборот, с самого начала было несколько «эмиграций»? В каких журналах и альманахах вы стали сотрудничать?

— Кроме деления по возрасту существовали и оттенки политические. В Париже издавались три ежедневные газеты: более левая «Последние новости», под редакцией Милюкова, бывшего министра иностранных дел Временного правительства; еще более левая «Дни» Керенского (недолго) и правая «Возрождение» (но не монархическая). Лично я печатался во всех трех, не будучи, собственно, писателем политическим. В «Юманите», впрочем, я не стал бы печататься, да туда никто меня и не

звал. Как курьез вспоминаю, что как раз «Юманите», единственная из парижских газет, приветствовала мой приезд в Париж. Статья была подписана французом, переводчиком моего романа «Золотой узор», подписывавшимся Parigjanine. Я знал его еще в России. Переводил он также Бунина.

— *Принимали ли вы участие во встречах, организованных в 1929—1930 годах Studio Franco-Russe, встречах, в которых участвовали со стороны французов Ж. Бернанос, А. Мальро, Г. Марсель, Ж. Маритэн, Ж. Мадоль, А. Массис, Ст. Фюме, а со стороны русских — Бердяев, Вышеславцев, Цветаева, Ходасевич, Тэффи, Берберова, Алданов, Осоргин, Маковский, Слоним, Газданов, Поплавский?*

— У меня остались хорошие воспоминания о русско-французских литературных собраниях, скромных и симпатичных. Помню Бернаноса, показавшегося мне похожим на нашего Алданова. Дебаты были чисто академические, по литературным вопросам. Со стороны русских выступали преимущественно писатели молодые — Фохт, Поплавский, Цветаева.

— *Примерно в то же время вы написали и опубликовали во французском издательстве PLON «Житие Преподобного Сергия Радонежского» в номере 3 собрания Roseau d'Or (Золотой тростник). Там же были напечатаны Бердяев и Ремизов. Как, по-вашему, стало ли это началом франко-русского сближения?*

— В самом начале эмиграции, таким образом, наметилось некоторое сближение с французскими литературными кругами, но оно оказалось непрочным и в дальнейшем не возросло, а, скорее, убавилось.

— *По поводу этой «житийной» книги, за которой последовали «Алексей Божий человек» и «Сердце Авраамия», можно ли говорить как о вашем возвращении к истокам русской духовной жизни?*

— По поводу моего «Преподобного Сергия Радонежского», «Алексея Божия человека» и «Сердца Авраамия» можно, конечно, говорить как о некотором устремлении к древнему, святому, мирному и христианскому в русской жизни, в противовес ужасам революции.

— Одновременно с этими духовными поисками мы сталкиваемся с тем, что я бы назвал «поисками утраченной России». Речь идет о ваших трех биографиях, ставших образцовыми, — Тургенев, Жуковский и Чехов. Что вы можете сказать по этому поводу?

— Возможно, что и тяготение к биографиям крупных русских писателей вызвано отталкиванием от тяжелой современности.

— В Париже и в Грассе вы находились в постоянном общении с Иваном Алексеевичем Буниным. Расскажите нам о нем как о человеке и о его творчестве, которое вы так рано оценили. Что значило для вас присуждение в 1933 году Нобелевской премии эмигрантскому писателю?

— Дни в Грассе, где мы гостили временами у Бунина, вспоминаю всегда по-хорошему. Жены наши были подругами с юных лет. Я тоже знал и ценил Бунина еще молодым. В Грассе на его вилле жили и два молодых писателя — Галина Кузнецова и Леонид Зуров. Все писали, так что мы работали в четыре пера, маленький литературный улей. Строгий в писании своем, отчасти парнасском, здесь Иван Алексеевич был приветливым хозяином, прекрасным рассказчиком, во время прогулок или за обедом смешившим нас артистическим изображением разных людей — особенно из простонародья. Как писатель, он всегда был «не для толпы», к слову относился очень трепетно, высоко ценил Флобера, но сам был человек природно-русский. Характер переменчивый и не всегда легкий. Во всяком случае, один из самых выдающихся писателей того времени, быть может, последний представитель русского классицизма, восторженный почитатель природы и острый знаток народа русского. Нобелевскую премию Бунина мы встретили восторженно, это была как бы победа эмиграции. Помню, мне пришлось писать для «Возрождения» передовую в день получения известия. Единственный раз в жизни я писал наспех, в типографии около Porte d'Italie, кончил около трех часов ночи и в возбужденном настроении обошел все быстро на площади, в каждом выпивая рюмку коньяку, приговаривая: «За Бунина».

— Как вы встретили присуждение в 1959 году Нобелевской премии Борису Пастернаку и что вы вообще думаете о тех, кого официально советская критика называет «внутренними эмигрантами»?

— Пастернака я мало знал. В 1921 году он пришел раз ко мне со своей рукописью, очень мне понравилась проза: весьма своеобразная и многообещающая. Так оно и оказалось, позднее написанный «Доктор Живаго» обошел весь мир. Конечно, для советской власти Пастернак совершенно неподходящий человек. А для меня — настоящий большой писатель. В последний год его жизни у нас завязалась оживленная дружеская переписка. Это было трудное для него время: власть всячески травила его, некий Семичастный публично определял его «хуже свиньи». Разумеется, он очень ценил дружескую поддержку из-за границы.

— Помимо вашей переписки с Пастернаком, с начала «оттепели» вы получили возможность если не говорить с советскими писателями, то хотя бы войти в контакт с некоторыми из них. Расскажите нам о визите к вам в Париже Константина Паустовского в 1962 году.

— Вскоре после кончины Пастернака посетил меня выдающийся советский писатель Паустовский. Нобелевской премии он не получил (хотя одно время считался кандидатом). Произвел на меня хорошее впечатление: образованный, простой, скромный человек, выросший в атмосфере прежней русской интеллигенции.

— Раз мы говорим о Нобелевской премии, я хотел бы вам задать вопрос более злободневный: как вы встретили присуждение этой премии Александру Солженицыну?

— Присуждение премии Солженицыну считаю неким «выпрямлением линии» Шведской академии, после Шолохова. Этот последний получил ее в результате долгого давления советской власти на жюри. Это был как бы «собачий кусок»: вот, нате вам, только отвяжитесь. За Солженицына никто из сильных мира сего не хлопотал. В его лице верх взяла правда мученической жизни, большой души и большого таланта. Солженицына я никогда не видел, произведения же его читал и ценю очень высоко.

— А что вы думаете о соцреализме?

— Социалистический реализм выдуман Максимом Горьким. К настоящей литературе он не имеет никакого отношения.

— В книге «Одиночество и Свобода» Георгий Адамович пишет: «Среди писателей, покинувших родину ради свободы, Зайцев — один из тех, кому свобода действительно оказалась нужна, ибо никак, никакими способами, никакими уловками не мог бы он там выразить того, что говорит здесь.. Если мы вправе толковать о духовном творчестве в эмиграции, то лишь благодаря таким писателям, как он..» Прокомментируйте, пожалуйста, эти слова.

— Мне трудно оценивать вклад эмиграции в русскую литературу, потому что я и сам есть частица этой эмиграции. Все-таки могу сказать: что могли, то и сделали. У нас оказалось великое преимущество свободы, но и великая грусть отрыва от родины, та грусть, которую испытала моя дочь, девочкой переезжая русскую границу. Кичиться нам нечем. Жизнь наша здесь была нелегка, но никогда не приходилось гнуть голову ни перед кем. Какие были, такие и остались — впрочем, осталось нас весьма мало. Это ничего не значит. За грехи наши понесли известное возмездие — надо принять это, как спокойно примириться с участью своею. И все-таки самый факт нашего существования говорит, что не все склонили голову перед силой, горсть осталась.

— Завершая нашу беседу, не сможете ли сказать, что вы думаете о Серебряном веке русской литературы, вы, являющийся последним его представителем?

— Моя молодость совпала с началом так называемого Серебряного века русской литературы. Этот «век», собственно, не столетие, а просто относительно тихий промежуток между «генеральной репетицией» революции (1905) и 1917 годом, когда она пришла полностью. В этом промежутке русская литература несколько освежилась после усталости и провинциализма конца XIX века. Конечно, Толстой, Достоевский и Тургенев, да и Чехов — непревзойденные величины. Но это прошлое. В восьмидесятых, девяностых годах уже чувствовалась усталость от третьестепенных «реалистов». Сильно воспринимался новый Запад в лице Ибсена,

Гамсуна, Метерлинка, Верхарна, Бодлера, Верлена. Западный символизм и направление анти-Золя, если так можно выразиться, стали сильно овладевать душами русских писателей. Гигантов, подобных прежним, не появилось, но общий дух литературы изменился. Бальмонта, Вячеслава Иванова, Блока, Белого, Ремизова никак нельзя было отнести к прежнему веку. Символизм, импрессионизм расцветали. И отпадение провинции в литературе. Кроме символизма появились и другие «измы»: импрессионизм, имажинизм, футуризм — дальше шли уже искажения.

— Не тягостно ли вам осознавать, что из-за политических обстоятельств вы не располагаете широким кругом читателей на родине, или вы считаете, что ваше положение писателя «для немногих» включает в себе некоторые преимущества? Иными словами, предпочитаете ли вы элитарную культуру массовой культуре?

— Я всегда был писателем уединенным, большой публики не искал, поэтому отрезанность от России в этом отношении меня не удручала. Но, конечно, в отсутствии возможности говорить с русскими радости мало.

— В начале интервью мы обратились к вам как к патриарху русской словесности, не скрывая при этом чувства почтительного восхищения. Надеюсь, вас не удивит, если мы попросим вас сказать: в чем же заключается итог вашего духовного развития? Можно ли усматривать в вашей последней повести «Река времен» выражение вашей жизненной философии, которая в то же время — итог богато наполненной жизни, иначе говоря — «последнее слово» мудреца?

— Длинный путь жизни привел меня в конце концов к христианству. Я православный. И главной поддержкой для меня в страшные годы революции было именно христианство, противоположение христианской любви — крови и насилию. Быть может, в последней новелле моей жизни — «Река времен» — нечто подобное и выражено.

Р. С. Этот материал подготовлен нами в декабре 1970 года для французского телевидения O.R.T.F. в рамках серии «Архив XX века». Я составил для этой передачи опросник, а Б. К. Зайцев, чтобы лучше подгото-

виться к выступлению, решил ответить сначала письменно на все мои вопросы. Ответы его я перевел на французский язык и этим переводом он отчасти воспользовался во время телесъемки.

Русский текст его ответов не публиковался и находился в моем архиве, публикуется впервые с небольшими сокращениями.

¹ Впервые опубликовано к 100-летию со дня рождения Б. Зайцева: Русский альманах. Париж, 1981.

² «О, старость, вот и я» (фр.).

³ Студентом-бунтовщиком (фр.).

⁴ Бунтовщик (фр.).

⁵ Башней из слоновой кости (фр.) .

Вчерашний побежденный — сегодняшний триумфатор

(Ренэ Герра отвечает на вопросы писателя Бориса Евсеева¹)

— Что значило или чем обернулось для русской литературы долгое «недопущение» в нее Бориса Зайцева?

— Уже сама постановка вопроса представляется не бесспорной. Сегодня, когда более или менее общепризнанным считается тезис о том, что русская литература рассматривается в единстве литературных процессов, протекавших как в советской России, так и в среде русской эмиграции, и когда история русской литературы пишется как история всего созданного на русском языке, было бы не вполне корректно говорить о «недопущении» Бориса Зайцева в русскую литературу.

Вспомним, что Борис Зайцев вошел в русскую литературу в 1900-е годы и стал признанным мастером лирико-импрессионистской прозы до Октябрьского переворота. Еще в российские времена у Бориса Зайцева критика отмечала «необщее выражение писательского лица», тот неповторимо собственный творческий почерк, который при развитии его таланта дал особый, «зайцевский стиль», манеру, само мировоззрение. В этом отношении знаменательны высказывания Александра Блока о его раннем творчестве: «Борис Зайцев открывает все те же пленительные страны своего лирического сознания; тихие и прозрачные»². Обратим внимание на эти эпитеты, так верно найденные Блоком для характеристики особенности художественной картины мира писателя: *пленительный, лирический, тихий, прозрачный*, — ставшие рефреном в отзывах о творчестве Зайцева и, несомненно, определяющие индивидуальность его стиля, с самого начала обеспечивающую писателю достойное место в русской литературе.

В эмиграции голос Зайцева продолжал так же уверенно звучать. Писатель был непререкаемым авторитетом для младшего поколения литераторов Русского зарубежья. На торжественном собрании, состоявшемся в Париже в 1966 году по случаю восьмидесятилетия писателя, Гайто Газданов так определил заслуги Зайцева перед русской литературой: «...Вы,

Борис Константинович, сыграли для нас, для людей моего поколения, благотворную и спасительную роль. Все ваше литературное творчество — неподдельно русское... Все ваше творчество было для нас живым напоминанием о том, чего нам не следует забывать, возвращением нас к русской литературе, в историю которой давно вошло ваше имя. И этого не может изменить никакое пребывание в изгнании...»

Не стоит упускать из вида и тот факт, что Борис Зайцев не был забыт и на своей родине. В СССР его имя скорее замалчивалось. Произведения не входили ни в школьные, ни в вузовские программы (то же было с Ремизовым, Шмелевым, Замятиним, Набоковым...); если порой писателя поминали, то не иначе как с предубеждением — как о некоем духовном благодном «старосветском помещике». Однако были иные мнения. У Корнея Чуковского можно встретить и такую оценку: «Россия Бориса Зайцева была для меня Россией догорающих фитилей... Но отчего же эти фитили все догорают и никак догореть не могут?.. Значит, в них какая-то крепость духа, которая стойко сопротивляется пламени... И проза Зайцева — это поразительный сплав воска с нержавеющей сталью»³. О его творчестве в разное время высоко отзывались Константин Паустовский, Михаил Пришвин, Юрий Казаков и Юрий Трифонов.

Следовательно, было бы точнее говорить о «недопущении» Бориса Зайцева в *советскую* русскую литературу. Не мне вам напоминать, что эта литература была *одноголосой* — в том смысле, что единственным художественным методом был официально признан социалистический реализм. Как мог вписаться в историю такой литературы Зайцев, который оставался рыцарски верен себе в течение всей своей жизни, за что и был особенно ценен в эмиграции и за что сейчас ценится в современной России!

Глубокая вера в Бога, смиренноеприятие бытия, светлый лиризм, мистичность, пронизывающая вполне реалистическое на первый взгляд повествование, импрессионистичность художественного видения — все эти элементы в сочетании определяли неповторимость стиля Зайцева и привлекали читателя. Печально думать, что, отказав целой плеяде талантливых русских писателей в праве занять подобающее место в истории отечественной литературы, подсоветская Россия лишила несколько поколений своих граждан возможности наслаждаться многоголосьем русской словесности, в котором должен был звучать тихий, завораживающий голос Бориса Зайцева.

— Считаете ли вы, что творчество Бориса Константиновича и сейчас актуально для России? Если да, то в чем актуальность зайцевской прозы?

— Борис Константинович Зайцев, безусловно и по многим причинам, как ни парадоксально это на первый взгляд покажется некоторым, писатель бесспорно актуальный для современной России. Вчерашний побежденный — сегодняшний триумфатор. С 1989 года за десять лет в России вышло три десятка его книг общим тиражом полтора миллиона экземпляров. Его возвращение вписывается в тот грандиозный процесс «воссоединения обеих ветвей» русской литературы XX века, о котором говорит Александр Солженицын.

В 1922 году Зайцев добровольно избрал изгнание. Уехал, дабы сохранить верность истинной России, ее культуре, — и доказал правильность выбранного пути. А на чужбине, как и Бунин, Шмелев, Ремизов, он вел неустанный поиск потерянной России — обрел и сохранил эту Святую Русь, подобно Царствию Божию, которое внутри нас и которое никакое насилие и никакая ложь не могут отнять. Именно поэтому его книги, его литературное наследие — неуязвимы. И хотя Борис Зайцев никогда никого не пытался учить, навязывать свою точку зрения — он, тем не менее, дает современному российскому читателю урок покаяния, стойкости и мудрости. Ибо эти качества помогали ему писать и о дореволюционной России (его тетралогия «Путешествие Глеба», которую он сам назвал роман-хроника-поэма), и о русских святых и монастырях («Преподобный Сергей Радонежский», «Алексей Божий человек», «Афон», «Валаам»), и о России первых лет революции («Странное путешествие», «Авдотья-смерть» и «Анна»). И не случайно написал о нем Георгий Адамович: «Зайцев — один из тех, кому свобода действительно оказалась нужна, ибо никак, никакими способами, никакими уловками не мог бы он там выразить того, что говорит здесь.. Если мы вправе толковать о духовном творчестве в эмиграции, то лишь благодаря таким писателям, как он»⁴.

— Если вы знакомы с собранием сочинений Бориса Константиновича Зайцева, ныне выпускаемым «Русской книгой», оцените его как профессионал и человек, близко знавший писателя.

— Сам факт появления сегодня в России столь представительного и достаточно полного собрания сочинений Бориса Константиновича Зайцева не может быть расценен иначе как несомненное признание соотечественниками его заслуг перед русской литературой. Между тем несколько российских специалистов по творчеству Зайцева в личной переписке со мной высказывали сожаление по поводу явно недостающего должного филологического комментария, что не позволяет считать данное собрание сочинений образцово авторитетным.

К сожалению, не могу не присоединиться к их мнению.

Париж, март 2000 г.

¹ В сокращенном варианте впервые опубликовано: Книжное обозрение. 2000. 24 февраля. № 12.

² Блок А. Собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 224.

³ Чуковский К. От Чехова до наших дней. Литературные портреты и характеристики, СПб.; М., 1908.

⁴ Адамович Г. Борис Константинович Зайцев // Русская мысль. Париж, 1981. 26 февраля. № 3349.

Беседа Ренэ Герра с Корнеем Чуковским о Борисе Зайцеве¹

— Об одной картине Лев Толстой сказал: «Мастерство такое, что не видать мастерства». То же самое можно сказать о романе Зайцева «Голубая звезда». Казалось бы, вся задача автора — дать широкую панораму предреволюционной Москвы. Действительно, в каждой главе раскрывается какая-нибудь новая картина Москвы, ее галереи, ее особняки, ее церкви, ее маскарады, музыкальные вечера, лекционные залы, ее блудницы, праведники, ученые, светские барыни, профессора, бретеры, офицеры. Нет, кажется, такой московской жизни, которую бы не охватил этот широкий роман. Но если это роман-панорама, почему же он так динамичен? Вот в этом и заключается мастерство Зайцева. Ему удалось избежать статичных изображений. Там нет просто застылого описательства. Действие романа летит как на крыльях. В романе бурлят страсти, бушуют конфликты. Читатель, захваченный ими, даже не успевает догадаться, что главная героиня романа — Москва. Мастерство Зайцева сказывается также и в том, что он изображает всех своих ближних мелкими мазками, легкими кисточками, воздушной акварелью, а получаются монументальные фигуры, очень рельефные, с резкой индивидуальностью. Каждый со своим горем, своими жестами, со своей духовной атмосферой: Наталья Григорьевна, Анна Дмитриевна, Фаня Монштейн, Лабунская, Машура, Никодимов, Ретизанов, Антон. Все это живые люди, о которых написано очень уверенной, сильной рукой, и когда мы вспоминаем о них, то нам вспоминаются большие, как будто бы живые, произведения станковой живописи, а вовсе не акварельные зарисовки, какие, собственно, нам даны здесь. В этом также огромное мастерство и большая удача Зайцева. Конечно, еще есть великие удачи, что вот так он показывает всяких людей и даже людишек. Тут есть и негодные, есть всякие, почти святые. Все это у него так удачно сплетено. Они все даны как бы в живом узоре, и когда закроешь книгу, все же остается самое ценное у Зайцева — это поэзия, это поэтическое изображение людей. Причем если у него изображаются праведники, то он в них верит, он заставляет и нас верить в то,

что на свете есть чистые души, есть души светлее, есть даже целомудреннее люди. Это так забыто в нашей беллетристике, что надо напоминать об этом, и может быть, Зайцев, этот последний из могикан, который умеет изобразить как бы свет, и прелесть, и красоты, моральную красоту человеческой высокой морали. Здесь вот эта Машура, казалось бы, такой безыскусный образ. Ну что ж, московская барышня, играет на пианино и бегаёт там по всяким развлекательным местам, и как будто бы в ней ничего такого широкого нет, замечательного нет. Но ведь как она изображена! С каким доверием отнесся Зайцев к ее душевной чистоте, к ее целомудрию; все, о чем она говорит со своей матерью, все, о чем она думает, — это именно по Зайцеву. Как он умеет и умел всегда.. это на какой-то высокой поэтической ноте.. вот его главная прелесть. Но я должен сказать, что прежние произведения Зайцева, то есть его ранние вещи, в них была эта прелесть, но, например, не было духа широты охвата. Это были всегда идиллии, иногда это была даже чрезмерная чистота людей, даже невероятная иногда. Здесь это сказано таким убедительным голосом. Убедительное произведение.

Я, к стыду своему, прочитал эту книгу только теперь², и, когда я стал рассказывать о ней своим друзьям, поэтам, беллетристам, я увидел, что, по существу говоря, для них это не ново, потому что они давно знают эту книгу, любят ее. И теперь я вспоминаю, что о ней говорил с большим восторгом поэт Мартынов, вспоминаю, как мой сын беседовал со своими друзьями о ней³, но я почему-то не прислушался. Я еще раз говорю: мне стыдно, что не заинтересовался этим и только теперь получил вот такую высокую радость, читая настоящего, уже совершенно реального Зайцева. Его талант там, за рубежом, оказывается, еще больше окреп.

Для исследователей русской литературы, русской художественной прозы повести Бориса Зайцева интересны вот еще в каком отношении: проза Зайцева противостоит, как противостояла она при появлении его первых произведений, так и сейчас, на закате деятельности этого великого мастера, — эта проза противостоит и прозе русской, натуралистической прозе эпигонов наших классиков, с одной стороны, и прозе русского символизма — с другой стороны.

Я помню, как нам, студентам десятых годов, казалось, что будущее принадлежит только прозе символистов; мы устали от натуралистической прозы, мы устали от Андреева, Горького и эпигонов, нам казалось, что будущее не связано с этими, может быть, самыми читаемыми писателями, но нам не очень ясен был путь Зайцева, да и Зайцев казался нам

молодым писателем, юным, вечно юным писателем, который интересен будет как писатель вечно молодой, прославившийся как художник слова исчерпанностью всех других путей русской прозы десятилетиями. Может быть, не только десятилетиями? Может быть, взять более широкий период от смерти Чехова, скажем, до революции? В этот отрезок времени, характерный не столько достижениями русской прозы, не только новым словом в области рассказа, повести, романа, а более всего поисками. Проза не сформировалась. Я помню, как много и интересно говорил на эту тему Замятин, представляя русским читателям в точном смысле этого слова, в своих статьях и живом общении со своими сверстниками, своими читателями и читателями его учеников, как Замятин подчеркивал постоянно отсутствие в русской художественной прозе революционной эпохи определенных путей дальнейшего развития в истории XX в., в истории XIX—XX вв. отсутствие завершенных, определенных путей. Все было на распутье. Горькому, Леониду Андрееву, Андрею Белому можно было только подражать. Можно было быть не только эпигонами, а мастерами, создателями новых первоклассных вещей, связанных с новыми путями, с новыми исканиями, в вечном движении поиска новых художественных форм, новых форм изобразительности, новых методов раскрытия характеров, новых методов передачи русского национального пейзажа, передачи русских философских, политических, общественных традиций. В этом отношении Зайцев особенно интересен для исследователя и наблюдателя. Его поиски наиболее свободны, кроме ранних вещей, скажем «Голубой звезды», наиболее оvoidны от уже исчерпывающих себя поисков новых путей.

Алексей Толстой одно время производил впечатление человека, ищущего эти пути, но сбился он на эпигонство. Эпигонство у Горького, эпигонство у Салтыкова-Щедрина, и брал он у всех понемножку, и когда это читалось и читается даже сейчас в сборниках рассказов, в журналах старых, это производит иногда сильное впечатление. Но полное собрание сочинений Алексея Толстого производит впечатление вермишели. Это конгломерат стилей, конгломерат методов, конгломерат самых разнообразных форм построения сюжета, разговорной речи, нюансов быта и т. д. и т. п.

Мне было очень интересно благодаря этой книге посмотреть, что же стало теперь с Зайцевым. Я хотел бы видеть оба полюса его творчества. Хотел бы видеть это, относящееся к раннему периоду его творчества, хотел бы посмотреть, как же он стал писать через полвека, прошедшего после его «Голубой звезды», и я перечитал последнюю написанную им

повесть, которая называется «Река времен». Это о двух священнослужителях, живущих в Париже, все же живущих своей церковной жизнью, не оторвавшихся от своих православных традиций, не порвавших связь с, так сказать, матерью-церковью. И здесь также передавалось мастерство старого художника, потому что у него был такой соблазн дать в готовом виде поповскую речь, речь, которая часто изображалась у нас в нашей беллетристике, ну, скажем, в «Соборьянах» Лескова. Лесков, как это отметил Достоевский, давал всегда эссенции речи священников, у него был такой очень густой настой лексики. Тут не было ни единой строчки, которая не была бы окрашена церковнославянскими речами. У Зайцева этого нет. Здесь он идет, вернее сказать, по стопам Чехова, который в своем «Архиерее» ввел лишь несколько словечек, которые присущи лицам духовного звания, и здесь опять-таки сказались его безупречный вкус и его мастерство, которые у него сопряжены со все более и более взыскательным вкусом. И здесь также это не статика. Это не только описательство, а здесь есть очень динамическая фабула, и я порадовался за своего сверстника, что вот он не бросает своего оружия, а когда берет его, то всегда выходит победоносным триумфатором, и шлю ему, таким образом, самый душевный привет и прошу меня простить, что когда-то в прошлом я, забияка, так сказать, был не совсем почтителен к его дарованию, которое я всегда признавал..

Я никогда не читал «Голубой звезды», хотя был большим почитателем и всегдашним читателем того, что всегда появлялось под именем Бориса Зайцева в наших альманахах и журналах. Думается, что эта вещь сложилась из двух—трех рассказов, появившихся под другим названием. Но это только мое предположение. Это самая большая из известных мне ранее вещей Зайцева. Прежде всего, хочется отметить ее тесную связь с теми годами, в которых она писалась, в предреволюционные годы или революционные годы — в первые месяцы их, когда художник еще был во власти настроений, идей и наблюдений, связанных с периодом 1915—1917 гг.

Меня удивила близость новой для меня вещи Зайцева с романом Достоевского «Идиот». Это не случайно. «Идиот» принадлежал к числу самых влиятельных и наиболее читаемых романов Достоевского. В эту пору гораздо большее значение имел для нас «Идиот», чем «Бесы», чем «Братья Карамазовы». Не время сейчас останавливаться на причинах этого, но факт должен быть принят как факт. Молодой Зайцев — один из культурнейших художников слова, тонкий знаток стилиа новой худо-

жественной прозы, который формировался перед войной, в первые годы войны, который представлен прозой, скажем, Алексея Толстого, Юрия Слезкина⁴, даже Андрея Белого. Несмотря на все несходства в основном, все-таки ряд деталей стилистических, языковых, лексических, тематических роднят названные мною вещи. Повторяю, несмотря на разность всех этих авторов и их вещей, написанных в пору 1914—1918 гг., их связывает много общего. Это общее определяется, как мне кажется, — может быть, раньше я об этом бы не подумал, — воздействием Достоевского. Достоевского как первоисточника многих наблюдений, образов, характеров, проблем, с которыми знакомит нас Борис Зайцев. Можно думать, что он сам в это время был во власти романа «Идиот». И образы своих героев, темы их разговоров, мысли, всякие мысли: о Родине, о Москве, об ее интеллигенции, о верхушке интеллигенции, не революционно-демократической интеллигенции, которая была в центре внимания большинства писателей этой поры, а об интеллигенции буржуазно-дворянской, из которой выходили все положительные герои нашей классической литературы старой. Меня очень растрогало то чувство Родины, которое определяет ход романа, его внутреннюю логику, его характеры, причем, удивительное дело, роман написан как будто бы до революции. Во всяком случае, создавался в основной своей части до революции, а вот это чувство Родины, уже утерянной, в нем я ощутил.

Влияние «Идиота», прежде всего, и самое для меня важное, положительный герой Христофоров — это есть явный князь Мышкин. Во всем своем строе, круге интересов, круге наблюдений, переживаниях, отношении к людям — близким и далеким, отношении к женщине, жене, к Богу — это типичный герой Достоевского в той его эманации, продолжении существования, которое связано еще с предреволюционной эрой. Это не чистый Достоевский в чистом виде, не князь Мышкин, не Настасья Филипповна. Это как бы герой Достоевского через пятьдесят лет после написания «Идиота».

Меня поразило, что Зайцев во всех своих вещах, вышедших в последний период, и появившийся сборник его статей для читателей советских, для огромного числа советских читателей вообще еще не знаком⁵, он действует на нас, читателей, не как писатель, потерявший Родину, писатель, ушедший из нее, писатель, может быть, даже тайно скептически относящийся к ее настоящему, а как бы наш современник, советский писатель, который говорит с нами, и мы чувствуем разницу между собой и им только в годах. Итак, и мысли его, и дискуссии, которые ведут его

герои, и отношение к этим героям не кажутся чужими и чуждыми. Это наше. Это наши люди. Это наша проблематика, это наши традиции. Я задумывался над тем, что эти мысли раньше мне не приходили в голову, когда я впервые читал Зайцева, а вот сейчас они мною владеют. Мне бы хотелось подумать об этом больше, может быть, даже написать об этом, насколько мне позволят силы и время. Зайцев стилистически, основными методами своей творческой фантазии, своими наблюдениями, концентрацией внимания на том или на другом, на живой речи своих персонажей показывает (невольно, конечно, если бы он почувствовал это, то постарался бы избежать, конечно, это было бы так), но он показывает свою радость другим мастерам молодой русской художественной прозы, которая рождалась в предвоенные годы и в годы войны отчасти. Я не могу сейчас уточнить даты жизни Зайцева и его сверстников. Может быть, там отличие сводится к пяти-шести годам друг от друга, но по ощущению строения новой прозы, сменившей прозу русских натуралистов, с одной стороны, и символистов — с другой, русских импрессионистов типа Леонида Андреева, с третьей, русскую прозу и ее деятелей роднит чувство зарождения нового стиля, который объединяет таких писателей, сверстников Зайцева, как Юрий Слезкин, автор романа «Поручик Гордин». Этот роман печатался, насколько я помню, в «Русской мысли» десятих годов⁶.

Алексей Толстой, несмотря на кажущуюся полярность, на самом деле, как мастер слова, как художник слова, очень родственен Зайцеву. Разница проходит по каким-то другим рубежам.

Именно Толстой Алексей Николаевич уже оторвался от своей Родины, от своих традиций дворянско-буржуазной литературы. Он — старик, и поэтому дает время, эпоху и ее персонажей, эпигонов предреволюционной России. Дает остро-сатирически. Он им враждебен. Он любит говорить об их вырождении. Он показывает их какими-то выродками. Вот у него нет чувства традиции, государственной, философской, церковно-этической. У него нет. Утрачена всякая связь с православием. И вот эта сатирическая струя, она впоследствии, когда он возвращается из эмиграции, позволяет ему так легко войти в круг Советской России. Он как будто бы от нее даже не отрывался, хотя мы знаем и его высказывания, прямо противоположные настроения на грани гротеска, с какими он показывал свою деятельность в Гражданскую войну, но все равно, несмотря на это, он больше оказался связан с революцией, которую он понимал, как мне кажется, органически, несмотря на все бурные противоречия своей идеологии, полной несогласованности, хаоса, который все-таки господствует над образами его героев, положительными особенно.

Мы же мало знаем Зайцева. Я в своем возрасте — мне 83 года, я еще Зайцева застал в Советском Союзе. Я был студентом, и для меня Зайцев был писателем родным, очень своеобразным. Насколько я понимаю, его связь с Достоевским сейчас ощущается очень близко. Мы его воспевали как певца дворянских гнезд, описываемых и ощущаемых. Это иначе, чем делал Чехов, но все-таки очень близко к Чехову. Это чеховские акварели в несколько новых условиях. Уже прошло десять лет. Казалось бы, не так много отделенных от Чехова годами своей работы, но для нас, уже переживших революцию 1905 г. и эпоху так называемой реакции 1906—1908 гг., это ощущение разности между Чеховым и Зайцевым ощутимо было вполне.

Да подождите, еще мне кажется, что если бы Зайцев был переиздан сейчас в Советском Союзе, то это бы никого особенно не удивило. Ведь читаем же мы Бунина. Вещи, созданные им за рубежом, в эмиграции. Бунин, не примирившегося и не примирявшегося никогда с Советским Союзом и с советской деятельностью, мастера очень крупного, но, с точки зрения миллионов советских читателей, им идеологически чуждого, совершенно чуждого. А вот мы все-таки переиздаваемого у нас Бунина читаем с жадностью, с уважением к его высокому мастерству, к высокой тематике его произведений, поразительным по тонкости ощущениям уходящего прошлого, разгрома дворянских гнезд, гибели старой России, принимая ее как государственное церковное целое. Зайцев в своих произведениях больше, конечно, христианин, чем все вместе взятые его сверстники. Эта традиция христианско-этическая, церковная, и меня как читателя необычайно трогает, потому что она создается с высоким мастерством большого художника XX в., а не эпигона старой, хотя и высокой по мастерству, литературы.

Вот то, что в восьмидесятилетнем возрасте, в отрыве почти пятидесятилетнем от родной почвы, Зайцев сохранил такое высокое мастерство, такое чутье русской речи, такую тонкую наблюдательность, такую широту охвата духовной и материальной жизни, которую он восстанавливает порой как археолог, но археологического в нем все-таки очень мало. Наоборот — это живой наш современник, с которым мы, может быть, и не согласны в каких-то восприятиях. Все-таки наш опыт оказался иным, чем опыт Зайцева, не только потому, что он наблюдал нашу жизнь со стороны, а мы ее переживали на ощупь. Не только в этом дело. Силу Зайцеву придает его вера в русского человека, в русскую государственность, в русскую волю, в отказ от мелкого благополучия и мелких удовлетворений — то, что роднит его с Достоевским. Это — Россия Достоевского.

Если все-таки так оставить книгу, то остается в душе все же чувство облегчения: было какое-то уважение к той интеллектуальной и высоко-моральной жизни, которой жила в то время Москва.

¹ Впервые опубликовано: Вопросы литературы. 1993. № 6. С. 221–230. Пленка с этой беседой, состоявшейся в январе 1969 г., была изъята на таможне, о чем и было доложено в КГБ СССР. На документе, хранящемся в фонде Центра хранения современной документации (ЦХСД. Ф. 5. Оп.61. Д. 82. Л. 32–34), две подписи: Суслов, вторая — нрзб. (*Прим. ред.*)

² Книга «Река времен» (Нью-Йорк, 1968), куда вошла и «Голубая звезда» (1918), была прислана К. Чуковскому в подарок от Б. Зайцева.

³ Н. К. Чуковский (1904–1965) — русский писатель.

⁴ Ю. Л. Слезкин (1885–1947) — русский писатель.

⁵ Имеются в виду сборник воспоминаний Б. Зайцева «Далекое». Вашингтон, 1965.

⁶ «Русская мысль» — ежемесячный научно-литературный и политический журнал (1880–1918), издавался в Москве. Основан В. М. Лавровым.

Французские адреса бунинского архива

Одно из писем Бунина адресовано поэтессе Екатерине Леонидовне Таубер — имя, редко фигурирующее в летописи Русского зарубежья.

К Екатерине Леонидовне Таубер-Старовой у меня особое отношение. В середине пятидесятых годов она была моей школьной учительницей русского языка на юге Франции, куда Екатерина Леонидовна приехала в 1936 г. из Белграда, чтобы выйти замуж за Константина Ивановича Старова — они познакомились еще в России во времена Гражданской войны. Тогда же, в 1920 г., Таубер эмигрировала в Югославию. Первая ее публикация как поэтессы — участие в сборнике 1927 г. «Зодчий». Теперь это библиографическая редкость, выпущенная в Белграде «Книжным кружком».

Поступив в институт еще в родном Харькове, она получила высшее образование в Белграде, где окончила факультет романских языков и освоила французский. В Югославии Таубер слыла лучшим русским поэтом. Ее первая эмигрантская книга «Парабола» вышла в 1935 г. в издательстве «Петрополис», которое печатало, кстати, собрание сочинений Бунина. Об этом сборнике Екатерины Леонидовны было написано немало статей и положительных отзывов. Она подарила мне эту книгу с надписью: «В память 3-летней нашей дружбы, дорогой Ренэ, и в память пятидесятилетия с начала литературной моей деятельности. Е. Таубер. 5 апреля 1985 г. Приморские Альпы». А позже другую книгу — второй эмигрантский сборник Таубер, «Под сенью оливы», напечатанный уже во Франции в 1948 г. Типичное бедное эмигрантское издание, выпущенное поэтессой за свой счет. И опять посвящение: «Дорогой Ренэ! Эти стихи, вернее “Сквозная южная сосна”, очень хвалил Бунин. Я думаю, это лучшее стихотворение книги. Екатерина Таубер. Дубенка».

Во Франции Старовы жили в Мужено, неподалеку от Канн, очень бедствовали. Константин Иванович, бывший помещик, вынужден был работать батраком. Сама Екатерина Леонидовна помогала мужу, собирала лаванду и перебивалась нерегулярными заработками... В середине пятидесятых годов Екатерина Леонидовна получила место преподава-

теля русского языка в каннском лицее, жить стало легче, и Старовы смогли своими силами построить небольшой дом, хибарку, окружив ее Дубенкой.

Таубер познакомилась с Буниным в конце сороковых годов, показала ему свои стихи. Иван Алексеевич, человек скупой на похвалу и весьма строгий в оценках (что видно и из приводимого письма, где он признается, что хотел бы поправить даже Толстого и Пушкина), весьма лестно отозвался о поэзии Таубер, выделив упомянутое ею стихотворение:

Сквозная южная сосна
Над полем вянущей лаванды.
А рядом низкая стена,
Времен Приама и Касандры.
С нее сползает купина,
И горько зноен ветер жадный.

Не видно моря. Облака
На небе выцветшем застыли.
Кустарник пощипать слегка
Пришла коза из древней были,
Шерсть цвета темного песка,
Библейской драгоценной пыли.

Здесь остаюсь на целый день,
Пьяна сладчайшим тонким хмелем.
О, эта глушь и эта лень,
Июля белые недели,
Скуднейшая оливы тень
И золотой загар на теле.

О Таубер-поэтессе писали Ходасевич, Зайцев, Адамович, Одоевцева, Терапиано. Ее стихи печатались до войны в газете «Возрождение», журналах «Воля России», «Современные записки», «Русские записки», других эмигрантских изданиях. После войны — десятки публикаций в «Новом журнале», «Гранях», «Русской мысли».

Возвращаясь к Бунину, хочу привести запись от 24 марта 1948 г. из дневника его супруги Веры Николаевны: «Была Екатерина Таубер. Подарила мне “Под сенью оливы”. Ян (так Вера Николаевна называла Бунина. — *Р. Г.*) хвалит ее стихи».

Вера Николаевна переписывалась с Таубер довольно долго. А в 1956 г. отправила ей посмертное издание «Митиной любви», выпу-

ценное в Нью-Йорке буквально сразу после смерти Бунина в 1953 г., с такой надписью: «Дорогой Екатерине Леонидовне, увы, не от автора».

Таубер была не только настоящим поэтом, но и великолепным критиком — ее перу принадлежат блестящие статьи о творчестве Зайцева, Набокова, Тургенева, Солженицына, Ахматовой, Бунина, которого она боготворила. Чего не скажешь об отношении Екатерины Леонидовны к Ремизову. Он послал ей несколько книг, надеясь, что она напишет и о нем. Но Таубер отказалась, и благодаря этому я получил от нее в подарок все тома с дарственными надписями Ремизова. Она, помню, сказала примерно так: «Заберите их, я этого кривляку терпеть не могу». Екатерина Леонидовна была классиком, акмеистом, ее кумиры, помимо Бунина, — Блок, Ахматова.

Таубер писала и очень хорошую прозу, которая, к сожалению, до сих пор не издана, в том числе упомянутая в письме Бунина автобиографическая повесть «Молодость». Ее рассказы и повести печатались в «Возрождении», «Новом журнале». В конце пятидесятых годов Екатерина Леонидовна завела в Мужене рукописный журнал «Переключка», в который поэты-эмигранты помещали свои стихи. Она перепечатывала их на машинке, была редактором и распространителем журнала, который еще ждет своего исследователя...

Скончалась Таубер в 1987 г. в любимом ею Мужене. Мой долг перед ее памятью — издать ее прозу.

Екатерина Леонидовна и Борис Зайцев, которому я тогда оказывал услуги в качестве литературного секретаря, познакомили меня заочно с Галиной Кузнецовой — музой Бунина. И дали мне рекомендательную записку. Я несколько раз встречался с Галиной Николаевной в Мюнхене. В Мюнхен Кузнецова перебралась из Нью-Йорка, где работала корректором в издательском отделе ООН, будучи одновременно литературной представительницей Бунина. Она завещала мне весь свой архив. 8 февраля 1976 г. мне сообщили, что она скончалась, и сказали, чтобы срочно приезжал в Мюнхен. Я бросил все дела и на машине отправился в Германию. Когда приехал на квартиру Кузнецовой, дверь открыла полиция. Я предъявил необходимые документы и получил доступ к архиву. Мне помогала писательница Ирина Сабурова, защищавшая мои права. Сразу увидел, что ночью там уже явно кто-то побывал и рылся в бумагах. Все, что осталось, я вывез — получился целиком загруженный автомобиль. В основном книги, уникальные любительские фотографии, письма и

рукопись «Грасского дневника» Кузнецовой. Все это до сих пор хранится у меня.

Я нашел, конечно, много интересного — ценные книги с дарственными надписями Зайцева, Ремизова, Адамовича, Вейдле, несколько сот писем разным адресатам, письма Ходасевича, того же Зайцева, но не Бунина. Украли ли их, уничтожила ли их Галина Николаевна, я не знаю. Обнаружил, правда, несколько писем Ивана Алексеевича, однако относились они к более раннему или более позднему периоду, чем разгар их, будем называть вещи своими именами, романа. Любовной же переписки, о которой все мечтают, там не было.

Зато в мои руки попала переписка Кузнецовой с Таубер. Удивительный сюжет, достойный внимания исследователей, — как похожи эти две женщины. Обеих вдохновляли французский Юг, Прованс, бунинские места — Грасс, Мужен. Запахи, краски, лаванда, оливковые деревья... У Таубер — «Под сенью оливы», у Кузнецовой — «Оливковый сад» (стихи 1923—1929 г., когда она жила у Буниных).

Познакомились они уже после войны, и никто никому не подражал — просто две родственные души. Их сближает не только принадлежность к одному поколению (Екатерина Леонидовна родилась в 1903 г. в Харькове, Галина Николаевна — в 1900 г. в Киеве, и она на тридцать лет была моложе Бунина), но крайняя скромность, сдержанность, общее понимание культуры и жизни и, конечно, преклонение перед Буниным. Экземпляр Таубер «Грасского дневника» надписан: «Родственной душе — милой Екатерине Леонидовне сердечно Галина Кузнецова».

Как и Таубер, Кузнецова была прозаиком и поэтом. Правда, в отличие от Екатерины Леонидовны Кузнецова не писала критических статей, зато занималась переводами — ее «Волчица» Мориака на русском языке издана с предисловием Бунина.

А где же архив самого писателя?

За ним гонялись эмиссары из СССР, не раз приезжавшие в Париж. В ленинградском журнале «Русская литература» (1990. № 4) напечатан любопытный материал из архива Георгия Шеметилло — поэта, которого вместе с другими эмигрантами, ставшими советскими активистами-патриотами, выслали из Франции после того, как де Голль удалил коммунистов из правительства. Так вот, из публикации видно, что Шеметилло — один из тех, кто получил задание обрабатывать Бунина, причем действовал он довольно примитивными и недостойными методами.

После смерти Ивана Алексеевича объектом пристального внимания стала Вера Николаевна. Ей даже положили какую-то небольшую пожизненную пенсию — в надежде, видимо, что она передаст архив СССР. Вера Николаевна действительно кое-что подарила Советам, но совсем мало — не очень-то она их любила. Ее даже обвинили в обмане — деньги получала, а взамен практически ничего не дала.

Кстати, Вера Николаевна и сама помогала другим. Доподлинно известно, к примеру, что долгое время она переводила из Нобелевской премии мужа деньги Марине Цветаевой, хотя та почему-то открыто недолюбливала Ивана Алексеевича. В письмах к Анне Тесковой Цветаева выражает недовольство тем, что Нобелевская премия не досталась Горькому. «Горький, — писала она в 1933 г. — эпоха, а Бунин — конец эпохи». А вот другие слова Цветаевой: «И больше, и человечнее, и своеобразнее, и нужнее — Горький».

Когда Вера Николаевна скончалась, почти весь архив перешел к Леониду Федоровичу Зурову — писателю из самого близкого окружения Ивана Алексеевича, жившему в Париже в одной квартире с Буниными на улице Оффенбаха. Зуров постепенно стал распродавать бунинскую библиотеку. Я был с ним хорошо знаком, но по молодости лет не имел достаточно денег, чтобы что-то купить. Леонид Федорович же годами продавал книги с посвящениями Бунину и его замечаниями — Иван Алексеевич всегда писал на полях очень любопытные заметки, причем часто в довольно-таки крепких выражениях. Известно также, что Глебу Петровичу Струве, дяде парижского издателя Никиты Струве, Зуров в 1967 г. продал письма Цветаевой Бунину, которые тот опубликовал.

Франция же, увы, мало интересовалась нобелевским лауреатом, и Зуров перед смертью завещал остаток архива своей доброй знакомой Милице Грин, русской по происхождению, доценту Эдинбургского университета. Ей и достались последние чемоданы с бунинскими бумагами.

Надо сказать, что когда архив перешел от Веры Николаевны к Леониду Федоровичу, теперь уже он стал главным объектом обработки со стороны советских эмиссаров. Для этого, казалось, были основания. В 1946 г., после сталинской амнистии, Зуров также заразился советским патриотизмом и пытался повлиять на Бунина, подталкивая его к возвращению в СССР. Доклад Жданова об Ахматовой и Зощенко открыл ему глаза, и Леонид Федорович стал ярким антисоветчиком, за что заслужил,

7 Сент. 47г.

Дорогая Екатерина Леонидовна,
просите, это так поздно отве-
сить Вам на Ваше сердечное пись-
мо: жара необыкновенная и как
долго стоявшая в Париже на
фильм осладила мое сердце, это я
все еще пишу "Candidon". Еста-
сидо, это написали Цванткорову,
раде, это она, знаете, жизнь и здо-
ровье, разе Вы знаете его адрес.

Укажите Вам, это именно и это
следует сократить "Молодые", на-
как не могу, - это голдины сче-
лаф Вот сами: многое, это Ваше,
можете быть, дари по фой или
иной причине, можете показаться
мент безразличными - и т. д., а
шавное то, это уны очень в во-
обще (и, второлжно, не во мору.

приверженъ крафкости и сообразъ
миркв. нр. втусама: тацо, - га
проситъ мнѣ товѣ! зифа гакъ
пушката или Малево, вѣрнѣ
думамъ: нѣтъ, вѣтъ нѣтъ зѣфо
не сообразъ такъ, - лѣше дв
дѣли вѣтъ такъ ф, кимпирѣм
зѣ. мнѣ нѣтъ погълаемъ -
старѣ я! елишконтѣ уѣвердмис
вѣ своихъ содѣветивихѣ. мѣри
фурквѣ мѣригѣ! Не фогъ
погълеу вѣиваѣся въ таѣ фогъ
и на сметѣ фогъ: ^{новѣрѣ} стѣгоѣ, зѣо
лѣрламъ гѣо мнѣ: нѣтъ скажѣ
нѣтъ мѣрѣ бѣжѣ - то, зѣо
зѣтамъ вѣас, мнѣ обѣо зѣнѣ
очѣнъ пѣрѣлѣно. Возвращѣно нѣ
вѣамъ вѣ нѣкѣжѣрѣмъ мѣмѣмъ по
мѣжѣамъ. Рѣгъ будѣ оѣрѣрѣтѣ
вѣ вѣамъ оѣрѣно, - каѣрѣтоѣ обѣрѣ
вѣ нѣрѣтѣ вѣ . из Pins. вѣамъ нѣ. в.

Г. 5 Намъ нѣкѣрѣ С. 3 ' Возвращѣно мнѣ

причем посмертно, оскорбления от людей типа небезызвестного Валентина Лаврова, заделавшегося теперь биографом Бунина.

Что касается Милицы Грин, то она вроде готова была отдать архив в СССР, но ее, как и Зурова, начали травить и обливать грязью. За что? Да за то, что Грин выпустила трехтомник «Устами Бунина» в неблагонадежном «Посеве». Кстати, несмотря на некоторые сделанные ею произвольные сокращения, книги изданы очень хорошо. Бунинский же архив Милица Грин частично передала университету английского города Лидс, и кое-кто из исследователей им пользовался. Так, думаю, именно оттуда взяты эротические рассказы Бунина, о которых сейчас много говорят. У меня, правда, несколько иная версия. Предполагаю, что речь идет не о самостоятельных, законченных рассказах, а о набросках для сборника «Темные аллеи». Когда Иван Алексеевич увидел и услышал реакцию Зайцева, Алданова и других (а он всегда посылал им на прочтение свои произведения и не пренебрегал советами коллег), он решил убрать эти пассажи из текста. Борис Константинович Зайцев рассказывал мне, что там были физиологические детали и подробности, которые Бунину порекомендовали выбросить. Он так и поступил...

К Зурову, естественно, не могли попасть письма самого Бунина, а только те, которые адресованы писателю. У меня же много автографов Ивана Алексеевича, которые я приобретал на аукционах, а то и самым неожиданным образом. Как-то я познакомился с поэтом Юрием Трубецким, оказавшимся на Западе, в Германии, после Второй мировой войны. Этот человек, лично знавший Блока, Волошина, жил у немцев в доме для престарелых и целыми днями писал письма. К сожалению, я с ним поздно познакомился, когда большую часть своего рукописного архива он сжег. В том числе, скажем, письма от Юрия Терапиано, которые были настоящей летописью литературной жизни русского Парижа. Но свою переписку с Буниным он чудом сохранил, и она попала в мою коллекцию.

Яков Николаевич Горбов, последний муж Ирины Одоевцевой, в один прекрасный день торжественно преподнес мне переписку Ивана Алексеевича с Абрамом Гукасовым — нефтепромышленником, издателем Бунина, главным меценатом довоенной газеты и послевоенного журнала «Возрождение», редактором которой был Горбов.

В моей коллекции и важнейшая, на мой взгляд, переписка Бунина с химиком и одновременно уже немолодым, но начинающим писателем Борисом Пантелеймоновым. В одном из писем Иван Алексе-

евич возмущается каким-то его высказыванием об Осоргине: «Вы что-то наплели “советское”: “Вот, — пишете Вы, — Ваши газетные знаменитости, новые писатели эмиграции”... Что ни слово, то ерунда! Почему “газетные”? Осоргин был парижским корреспондентом из Италии “Русских ведомостей”, — а Вы, верно, слышали, что такое “Рус. Вед.” за сто лет до большевиков, но был кроме того и беллетристом, романистом (и до, и после большевиков)...»

Вообще, расхожие версии о сближении Бунина с советской властью в конце сороковых годов и о его желании вернуться в СССР, на мой взгляд, не выдерживают критики. Пантелеймонов позволил себе написать следующее: «Не раз говорил с Буниным о поездке в Россию. Говорил по душам, по-хорошему. Однажды видел подлинное и глубокое волнение, чего-то зацепил у него в душе, но назавтра он прислал мне открытку: “Не мучайте меня. Поймите, как я стар, как мне все это трудно”. На полях сердитый отклик Бунина: “Непрененно вон! И совсем не так писал я Вам”».

Я не считаю, что после войны Бунин резко смягчил свою позицию по отношению к большевикам. Если и было у него затмение, то очень недолгое. Победа России над Германией повлияла на многих. До 1946 г. самые тесные отношения Иван Алексеевич поддерживал с Борисом Константиновичем Зайцевым, они были на «ты». Потом произошла размолвка, связанная со сталинским указом об амнистии. Какая-то часть эмигрантов взяла тогда советские паспорта, и их исключили из Русского эмигрантского союза писателей и журналистов, почетным председателем которого был Бунин. Его окружение, в том числе Зуров, стали уговаривать Ивана Алексеевича выйти в знак протеста из этого союза. В противоположном лагере находились Зайцев, Гуль, Берберова.

И все же в письмах Бунина множество свидетельств того, что до конца своих дней он оставался весьма ироничным и скептически настроенным по отношению к советской власти. В 1950 г. вышли его воспоминания, и если бы он переменял свои позиции, то, думаю, внес бы в них коррективы, но Бунин этого не сделал. Были попытки доказать, что еще в 1924 г. Иван Алексеевич обратился с просьбой вернуться в Россию. Попытки, надо сказать, с негодными средствами — письмо это напечатано на машинке, в конце проставлены инициалы — откровенная фальшивка. Ведь в том же году 16 февраля он произнес в Париже знаменитую речь «Миссия русской эмиграции» — блестящая публицистика, где

определяются задачи, стоящие перед эмиграцией — и политической, и литературной, и культурной.

Иван Алексеевич был не только умным, но и трезвым человеком. Советская Россия стала для него «кладбищем всего, чем жил когда-то». Эти слова занесены Буниным в дневник 2 апреля 1944 г.

Время все расставляет по своим местам.

Париж, 5 декабря 1995 г.

Иван Шмелев. «Солнце Мертвых»¹

(Послесловие)

С начала XX в. всемирно известный благодаря своему роману «Будденброки», за которым последовали и другие произведения, в том числе новелла «Смерть в Венеции» и эссе «Гете и Толстой», — немецкий писатель Томас Манн, только-только внесший последнюю правку в роман «Волшебная гора», в январе 1924 г., оказавшись ненадолго в Париже, проявил любопытство и, скажем прямо, духовное мужество, встретившись с некоторыми русскими эмигрантами, писателями и мыслителями, такими как Лев Шестов, Иван Бунин, Иван Шмелев и Дмитрий Мережковский.

О своей встрече с Буниным, первым русским писателем, удостоившимся литературной Нобелевской премии, Томас Манн писал в «Парижском отчете», изданном в 1924 г., о девяти «беспокойных» днях, проведенных в Париже, что первым человеком, с которым он встретился, был Иван Бунин (они были уже знакомы по переписке). Далее Томас Манн пишет, что Бунин — автор «Господина из Сан-Франциско», замечательного рассказа, нравственная сила и непринужденная пластичность стиля которого могут выдержать сравнение с самыми сильными произведениями Толстого... Манн испытывает симпатию, чувство солидарности, что-то вроде товарищества. Он считал, что в Германии еще не дошли до того, чтобы писатель бунинского уровня был вынужден стряхивать с подошв пыль родины и есть хлеб Запада. Чуть ниже мы находим интересные и поучительные строки о Мережковском, где Манн пишет, что был взволнован тем, что видит Мережковского, и с возмущением вспоминает искаженные в угоду политике рассуждения, недавно прочитанные им в одном крайне левом немецком журнале, в котором Мережковского называли «мелким переоцененным буржуа», с которого революция наконец-то «содрала маску». Мелкий буржуа, автор потрясающей книги о Гоголе, человек, которого его русская набожность и апокалиптический темперамент заставили увидеть в большевизме Антихриста и бежать из родной страны, душа которой казалась ему

«изуродованной и убитой»!.. В Париже он несчастлив. Говорит, что живет в пустыне, и жалуется на равнодушие со стороны французского литературного мира.

Не называя ни самого явления, ни его причин, Томас Манн одним из первых осмелился «вскрыть нарыв», заметив в том же дневнике, что если послушать московских литераторов, то они не имеют абсолютно никакого права встречаться в Париже с русскими эмигрантами, так как те — никто: «белые», буржуи, враждебные по духу реакционеры, отбросы. Как эхо отзываются написанные семьдесят два года спустя слова академика Жана-Мари Руара: «Эти изгнанники нашли столь мало сочувствия и понимания со стороны принявших их стран. Чуждость положения русских эмигрантов заключалась в том, что к ним, сбежавшим от ада большевистской революции, относились с таким презрением, будто бы они были браком или отбросами истории»².

И действительно, никто не желал ни слышать рассказов о творимых в их стране зверствах, ни прислушиваться к их предостережениям. Это мешало. Вспомним знаменитый SOS, брошенный Леонидом Андреевым 6 февраля 1919 г. из Финляндии и обращенный ко всем крупным иностранным державам, с тем чтобы те выступили против большевистской революции, в которой писатель видел лишь бунт рабов, разгул низости, бесчестье, безумие, ад. Но прогрессивный Запад, загипнотизированный строительством социализма, не придавал никакого значения этим предостережениям. И не пожелал слушать ничего, что могло бы разрушить этот миф. Не сговариваясь между собой, рассеянные по всей Западной Европе русские писатели вступили в безнадежную борьбу с «объективными» союзниками и с «верноподданными» новых хозяев потерянной родины.

Так, в ноябре 1920-го Бунин публикует в «La Cause commune» статью, в которой обвиняет Герберта Уэлса в безнравственности и бескультурье. В августе 1921 г. он же печатает тайно переданный ему призыв русских матерей к Западу. Но этому призыву суждено остаться без ответа, как и многим другим, в том числе и опубликованному 10 и 17 июля 1927 г. в парижской русской прессе под заголовком «Писателям мира». Это послание так же тайно было прислано из Москвы группой писателей, которые пытались привлечь внимание своих западных собратьев к уничтожению последних очагов свободы слова в СССР. Несмотря на все трудности, Бунин с Бальмонтом и Шмелевым пытаются добиться публикации этого призыва во французской прессе. Наконец, 3 ноября 1927 г. в «L'Avenir» появляется краткое резюме, а 12 января 1928 г. в той же

газете им удастся напечатать воззвание французских писателей, в котором они упрекают Ромена Роллана в высказанных им поздравлениях в честь десятилетия Октябрьской революции. 20 января того же года Роллан ответил опубликованным в февральском номере журнала «Европа» открытым письмом, в котором он признает, что русский народ терпит невыносимые страдания и что цензура существует, но утверждает, что развитие человечества стоит миллиона жертв.

В написанных много лет спустя мемуарах Нина Берберова вспоминала и особо подчеркивала, сколь многие писатели-эмигранты тщетно пытались тогда заставить европейское общественное мнение обратить внимание на их слова. С другой стороны, она обвиняет известных и признанных западных писателей, таких как Уэллс, Шоу, Роллан, в том, что они приняли «новую Россию» — этот «интересный» опыт, положивший конец «преступлениям» старого царского режима.

В действительности же русские эмигранты ни интеллектуально, ни идеологически не «ассимилировались» с французской интеллигенцией, которая в большинстве своем не могла ни принять их, ни понять. Русские эмигранты-интеллектуалы оказались в двойной изоляции. После установления советской власти и идеологической радикализации, когда вокруг аргюи виновных в том, что покинули страну, где все делается на благо человечества, потихоньку возводилась стена молчания. Единственный в своем роде демарш предпринял приехавший в Париж и не скрывающий желаний познакомиться с «прокаженными» литературного и философского мира Томас Манн. Его выступление против сложившейся ситуации должно было бы стать для французских признанных литераторов громким сигналом, но бутылка, брошенная им в море равнодушия, осталась незамеченной.

Однако это ничуть не умаляет заслуги Томаса Манна, который, родившись в семье крупных коммерсантов в Любеке, сумел, задолго до вступления на литературное поприще, перерезать пуповину, соединяющую его с буржуазией, но не отступить от основной идеологии буржуазии — гуманизма. Так, рассказывая о своей встрече со Шмелевым, которого считал великим писателем и мучеником, Манн старается отмежеваться от любого политического манихейства.

Иван Шмелев родился в 1873 г., на два года раньше Манна, в семье с давними купеческими традициями. Однако, как все московские патриархальные купеческие семьи, его родители, происходившие из крестьян, благоговейно сохраняли древние обычаи и традиции Святой Руси. Дет-

ство писателя проходило среди православных религиозных праздников и было пропитано религиозными песнопениями, апокрифами, народными песнями и рассказами, поговорками и пословицами, так хорошо выражающими душу русского народа, от которого писатель ни в коей мере не чувствовал себя отрезанным. В отличие от Томаса Манна, Шмелев не принадлежал к классу крупной либеральной буржуазии, тогда еще только зарождавшемуся в России, и крестьянские корни защитили его от всех классовых предрассудков.

Паломничество и религиозные обряды открыли перед ним, еще ребенком, яркий, красочный мир, озаренный православной верой конца XIX столетия с ее паломниками, странниками и юродивыми. С самого детства Шмелев был неразрывно связан с традиционной Россией, с ремесленниками и рабочими самых разных профессий: плотниками, столярами, кровельщиками, лесорубами, и благодаря общению с ними проникся народным языком, преклонение перед которым и глубокое знание русских обычаев сохранил на всю жизнь. Он навсегда запомнил этих маленьких людей. В парижском изгнании русский народ остался для писателя символом России и ее вечных ценностей.

Чтобы помочь читателю разобраться в большом литературном наследии этого писателя, мы можем разбить творческий путь Шмелева, как и других писателей-эмигрантов его поколения, на три основных этапа, поворотными вехами которых стали два значительных события — Октябрьская революция и изгнание. Первый этап продлился с 1895 до 1917 г., второй — с 1917 по 1922 г., когда писатель решился на добровольное изгнание. И, наконец, третий — с 1923 г. до внезапной кончины от сердечного приступа в 1950 г. в русском православном монастыре (женской обители) Божьей Матери Всепокровительницы в Бюсси-ан-От (департамент Йонна), куда Шмелев приехал, надеясь в спокойствии, тишине и мире закончить третий том романа «Пути небесные».

Его первый рассказ, «У мельницы», был опубликован в 1895 г. В том же году писатель совершил свадебное путешествие в Валаамский монастырь на севере России, откуда привез свою первую книгу, изданную в 1897 г. Она не имела успеха, и Шмелев бросил писать вплоть до 1905 г. Потом он сочинил десятки сказок и рассказов для молодежи.

Первые новеллы, в особенности «Распад», опубликованные в престижном литературном журнале «Русская мысль», были замечены критикой, и писателя приняли в литературные круги. В 1909 г. он становится членом московского литературного кружка «Среда», где

познакомился с Короленко, Горьким, Куприным, Буниным, Андреевым и Зайцевым. Максим Горький, поощряя и поддерживая Шмелева, на следующий год пригласил его сотрудничать в своих знаменитых сборниках «Знание». Таким образом, Иван Шмелев — один из той плеяды видных писателей, которые объединились вокруг Горького и которых с 1910 г. называли неореалистами. Они проповедовали демократические идеи и оставались верны реалистическим канонам русской литературы XIX в., их идеалы и эстетические цели были неотделимы от социальных интересов.

Публикация в 1911 г. имевшего бешеный успех романа «Человек из ресторана» принесла писателю признание. Критики по поводу этого произведения утверждали, что романтизм Шмелева облачен в жесткий реализм. Благодаря этому блестящему творению Шмелев оказался одним из тех очень немногих эмигрировавших писателей, книги которых издавались в СССР до 1929 г. и с 1957 г. во время «оттепели» были переизданы в Москве тиражом 300 тысяч экземпляров. Еще три сборника его «Повестей и рассказов» последовали в 1960 и 1966 гг. и, уже соответственно после брежневской эпохи, называемой «застоем», в 1983-м. Эти сборники, пусть и в урезанном виде, вернули русскому читателю творчество великого русского писателя.

В 1912—1914 гг. вышли в свет три новых тома его рассказов и повестей, лишь подтвердивших талант и успех автора. Новый сборник рассказов, написанных с 1914 по 1916 г., — «Суровые дни» — отражал душевное состояние и духовный упадок, изнеможение русского народа и его армии во время войны. Короткая повесть «Лик скрытый» (1916) стала новым шедевром автора.

Иван Шмелев — защитник обездоленных, тех, кого Достоевский называл «бедными людьми», «униженными и оскорбленными», — с энтузиазмом и надеждой встретил Февральскую революцию 1917 г. И совсем другие чувства вызвала в нем Октябрьская революция, которую он воспринял как апокалиптическую трагедию и безоговорочно осудил.

В 1918 г. писатель с семьей уехал в Крым, где его сын, демобилизованный офицер, присоединился к частям Белой армии генерала Деникина в Туркестане. Отказавшись уехать за границу после разгрома и эвакуации армии генерала Врангеля, с ноября 1920 по февраль 1922 г. писатель пережил страшные месяцы голода и «красного террора», разразившиеся в Крыму с приходом туда венгерского коммуниста Белы Куна, увидел

поток непрекращающихся зверств и сто двадцать тысяч смертей. Единственный сын писателя, двадцатипятилетний офицер, так же как и многие белые офицеры, в январе 1921 г. был арестован и без суда расстрелян ЧК. Гибель любимого сына и непрекращающиеся в Крыму зверства вынудили писателя покинуть Россию, которую он страстно любил, но не идеализировал.

Благодаря вмешательству Бунина Шмелев получил французскую визу и в январе 1923 г. через Берлин приехал в Париж. Спустя годы Анри Труайя³ подведет итог этой трагической драме жизни писателя, оторванного от родных корней. Он напишет: «Иван Шмелев испытал это одиночество и непонимание, являющееся уделом изгнанников. Он страдал от этого, и, может быть, больше, чем другие. Потому что жестокая судьба распорядилась так, что этот русский писатель, обосновавшийся во Франции, мог писать только о России. Разлученный с нею, он думал только о ней одной. Лишенный ее, он не переставал говорить только о ней в своих книгах, говорить с любовью, с каким-то мистическим неистовством. И в самом деле: ничто в этом человеке не приготовило его к тяжелой участи изгнанника: его характер, склад его натуры, его прошлое, — все предугажывало ему жить и умереть на земле своих предков»⁴.

В Париже Шмелев снова встречается Бунина, Куприна, Ремизова, Межковского, Гиппиус, Бальмонта, Зайцева... знаменитых в России еще до 1917 г. Против всех ожиданий, эти долгие годы эмиграции оказались для Шмелева в высшей степени плодотворными, так же как для Бунина, Зайцева или Ремизова. И к восьми изданным в Москве с 1910 по 1917 г. томам прибавились более четырнадцать книг. И, что поразительно, именно в ссылке, так же как и талант его соотечественников, творческий гений Шмелева достиг высшей точки своего развития.

В марте 1923 г. в Париже Шмелев начинает писать «Солнце мертвых», которое закончит у Бунина в Грассе в сентябре. Это именно то произведение, которым восхищался Томас Манн, назвав его страшным, но одновременно напоенным и светящимся поэзией документом.

Более чем кто-либо, писатель-эмигрант ощущает потребность и считает своим долгом — свидетельствовать. Шмелев становится свидетелем своего времени. И поскольку революция оказалась для него не только общественной, но и личной трагедией, в изгнании он чувствует себя облеченным «миссией». Так, 16 февраля 1924 г. в Географическом обществе на бульваре Сен-Жермен, 184, он вместе

с Буниным и Мережковским принимает участие в памятном литературном вечере, посвященном «Миссии русской эмиграции». 16 марта того же года «Правда» отреагировала на произнесенные речи в высшей степени ядовитой статьей под заголовком «Парад мертвых»!

В «Солнце мертвых» описаны месяцы, прожитые Шмелевым в Крыму под «красным террором» после разгрома Белой армии, и отражена вся та ненависть по отношению к советской власти и Красной армии.

Рассказчик, пожилой интеллигент, оставшийся в Крыму после эвакуации оттуда Добровольческой армии генерала Врангеля, раскрывает перед нами участь жителей полуострова, раздираемых голодом и страхом. В этой книге, которая по сути является дневником, автор описывает, как голод постепенно разрушает все человеческое, что есть в человеке, — сначала чувства, затем волю. И мало-помалу все умирает под лучами «смеющегося солнца».

Этот роман — беспощадное свидетельство не только медленной гибели людей и животных, но и, главным образом, нравственного одиночества, человеческой беды, разрушения всего живого и духовного в униженном, обращенном в рабов народе. Шмелев обнажает в своей книге все бесчисленные раны русского народа, ставшего одновременно и жертвой, и палачом.

Тридцать пять глав этой эпопеи — так автор называет свое произведение — пропитаны неутолимой любовью и душераздирающей болью за растерзанную Россию. Эта потрясающая книга, автобиографический и исторический документ, мучительное прощание со всем ушедшим миром, обреченной и уничтоженной цивилизацией, отражает весь ужас одиночества этой оставленной Богом эпохи, достойной греческой трагедии и ужасов Данте. Сила страдания, напоминающая многим литературным критикам Достоевского, сопереживание и сочувствие по отношению к любому страданию, повсюду, где бы оно ни воцарялось, находят в «Солнце мертвых» свое в высшей степени законченное выражение. Бесчеловечность Красной гвардии — основной мотив этих страниц; и как по поводу совсем других исторических событий сказал Марсель Пруст, что это безразличие по отношению к страданию есть чудовищная и неперемнная форма проявления жестокости. Прямолинейность и реализм, с которыми описаны уродство и извращения советского режима, должны заставить дрожать от ужаса даже самого черствого читателя.

Изредка в Шмелеве проявляется лирический поэт, но его лиризм — это, если можно так сказать, написанные и описанные его кровью стоны агонизирующей родины.

«Солнце мертвых» — это не только, хотя и прежде всего, незаменимый исторический документ, как определил его Томас Манн, но и эпическое произведение великого писателя, переведенное на двенадцать языков. Необходимо также понимать, что эта книга стала для новоиспеченной советской критики чем-то вроде символа всей русской эмигрантской литературы, о чем среди прочего свидетельствует желчная статья критика Николая Смирнова «Солнце мертвых. Заметки об эмигрантской литературе»⁵. Для большинства русских изгнанников этот роман стал криком всего терзаемого человечества и гибнущей цивилизации.

Неудивительно, что эта трагическая эпопея, настоящая молитва и реквием по России, была по достоинству оценена не только Томасом Манном, но и столь различными писателями, как Герхарт Гауптман, Сельма Лагерлеф и Редьярд Киплинг; и так же неудивительно, что в 1931 г. Томас Манн выдвинул Шмелева в качестве кандидата на получение Нобелевской премии.

Свое абсолютное неприятие революции выразили многие русские писатели и представители интеллигенции, которые увидели крушение всех дорогих для них моральных и эстетических ценностей. Не менее сильные произведения других авторов как эхо перекликаются с «Солнцем мертвых». По всей вероятности, именно «Солнце мертвых» побудило Бунина написать свою хронику — «Окаянные дни», которую он начал печатать в Париже в 1925 г. Отметим, что безжалостный в своей правдивости и откровенности, а потому особенно «неудобный» для советской власти дневник Бунина, который писатель вел с января 1918 по июнь 1919 г., был также запрещен в СССР на протяжении более чем шестидесяти лет; во Франции же он был издан лишь в 1988 г., практически тогда же, когда его наконец-то стотысячным тиражом опубликовали в Москве. Эта одновременность, которая не могла быть простой случайностью, оставляет в некоторой задумчивости... Можно также вспомнить «Петербургский дневник» жены Дмитрия Мережковского Зинаиды Гиппиус (июнь—декабрь 1919 г.), переведенный на французский Анри Монго как «Mon journal sous la terre»⁶ и две книги Алексея Ремизова — «Слово о гибели русской земли» и «Взвихренная Русь», переведенная и изданная на французском только в 2000 г.!

Когда читаешь произведения Шмелева, написанные в эмиграции, в первую очередь поражает стремление автора, верного памяти о потерянной родине, вновь обрести и оживить Россию — то лучшее в ней, что прячется за ее столь разными ликами.

Сначала, в статьях и речах, направленных против советского режима, Шмелев являлся певцом Белой армии, ее подвигов, ее самопожертвования и, в самом высоком смысле, защитником национального сознания, духовной сущности русского народа, его души — одним словом, «русскости», защитником и художником которой автор стремился быть. Шмелев, либеральный демократ, некогда близкий к социалистам и Горькому, в эмиграции превратился в ревностного борца за патриархальную Россию, православие и «белый» консерватизм и, приходится это признать, вызвал враждебное, даже несколько снисходительное отношение к себе со стороны либеральной и прогрессистской критики, тогда как левые представители диаспоры определили его как реакционера. Тем не менее, Шмелев, бесспорно, был самым читаемым среди русской эмиграции автором, о чем свидетельствует издание и переиздание его книг, которые в наивысшей степени оправдывали ожидания читателей.

Первые проведенные во Франции годы Шмелев посвятил описанию постреволюционной России, его рассказы полны ненависти и злобы по отношению к большевикам: «Каменный век» и «Это было», затем два сборника повестей, озаглавленных «Новые рассказы о России» — «Про одну старуху» (1927), «Свет разума» (1928) и роман «История любовная» (1927), который не может не напомнить «Первую любовь» Тургенева и о котором Эрнст Вишерт отозвался в берлинском журнале «Литература» как о самом великом произведении. И за тот же роман Герман Гессе причислил Шмелева к писателям первого порядка⁷. В первом сборнике Шмелев рассказывает о скитаниях одной голодной старухи — символе России, — которая пыталась раздобыть муки, но была арестована солдатами Красной армии, в одном из которых она узнала своего сына и прокляла его.

Шмелев выступал против большевизма, опираясь на христианскую любовь и древние нравственные устои русского народа. Во втором сборнике он, кажется, отказывается воспринимать свою родину как одно огромное кладбище и приходит к заключению, что под ярмом большевизма в поработанной России вот-вот должны проснуться национальные и религиозные чувства. Писатель показывает народ, который отвергает революцию, разрушившую до самого основания Россию, и,

несмотря на все ошибки, до сих пор остается хранителем своих духовных ценностей.

Россия, поруганная, оскверненная, изуродованная, видится ему под непреодолимой властью сатанинского зла; и, чего бы это ему ни стоило, он вынужден признать, что, несмотря на искупление, проклятие продолжает действовать. Он видит в большевиках сыновей демона, как Достоевский видел их в революционерах своего времени в романе «Бесь». Но Шмелев, верный этой столь специфически русской идее искупления через грехи, не впадает в отчаяние: он не перестает верить в Россию, Россию мессианическую, в которой после неизбежного освобождения и искупления восторжествует человечность.

Всю свою эмигрантскую жизнь писатель, так никогда и не смирившийся со свершившимся и не отказавшийся от своих убеждений, оставался на этой земле вечным странником. Он не перестает испытывать насущную необходимость «путешествовать» по «внутренней» России. России его московского детства. Россия и православная вера в его произведениях соединяются в христианское видение мира. Шмелев, для которого за проклятой советской Россией продолжала жить вечная Святая Русь, станет в изгнании художником религиозной жизни и набожности русского народа. Он терпеливо берется реабилитировать прошлое своей страны.

И потому начиная с тридцатых годов Шмелев мало-помалу отдаляется от настоящего, надеясь обрести источник спокойствия и смирения в воскрешении духов прошлого. Он погружается в эти «живые воды» воспоминаний и наслаждается ими, тем более что изгнание во все времена обогащало память.

Его замечательная книга «Няня из Москвы» (1934) посвящена условиям жизни и душевному состоянию русских эмигрантов в Париже — теме, уже затронутой писателем в книге с пояснительным подзаголовком «Рассказы о России Зарубежной» (1929). Действительно, Шмелев, так же как Зайцев или Ремизов, стал одним из немногих писателей-эмигрантов, которые описывали ежедневную жизнь русских в Париже. Автор рисует образ русского крестьянина, столкнувшегося с Западом и новой жизнью и терзаемого ностальгией. В этом произведении, более чем в каком-либо другом, демонстрируется неоспоримое мастерство сказителя — мастера сказа, популярного поэтического и литературного жанра, который подразумевает воспроизведение в письменной прозе интонаций разговорной речи с характерными особенностями мнимого рассказчика.

В большинстве случаев такое повествование ведется от первого лица. Жанровые особенности сказа позволяют Шмелеву надевать стилистическую маску того персонажа, которого он выводит на сцену: ресторанный служки, старой кормилицы, ребенка... Он мастер стиля, каждое слово в котором — находка, так как Шмелев лучше, чем кто-либо другой, владеет народным языком во всем его богатстве и со всеми его «переливами», и именно это воссоздание и применение, присвоение языка позволило писателю выразить подлинный дух России.

Несомненно, что родная земля «прилипает к подошвам» русских эмигрантов сильнее, чем других изгнанников. Мечтая о России и ее прошлом, Шмелев пишет две, по сути, автобиографические замечательные книги: «Лето Господне» — хроника одного года, события в котором следуют согласно литургическому православному календарю, и «Богомолье» — рассказ о паломничестве, совершенном маленьким Ваней, alter ego писателя, который пешком отправился в Троице-Сергиеву лавру близ Москвы. Романы были написаны соответственно в 1928—1944 и 1930—1931 гг., и Борис Зайцев, Константин Бальмонт, Владимир Вейдле и даже требовательная Зинаида Гиппиус считали их лучшими творениями автора.

Действительно, в каждом созданном в изгнании произведении, вплоть до его последнего, так и не законченного романа о «русской душе» «Пути небесные», читатель слышит обращение автора к «отсутствующей», но всегда «присутствующей России».

Теперь, когда посткоммунистическая Россия пытается вновь найти свои корни и самое себя, вновь обрести свою Историю и свою грань культуры, познать свое прошлое, обычаи и традиции России до революционной катастрофы, произведения Шмелева-эмигранта особенно актуальны и могут помочь его соотечественникам вновь обрести источник русской духовности, так как их автор был одним из тех, кто унес с собой Россию и сумел наперекор всем стихиям сохранить этические и гуманистические традиции великой русской литературы XIX в.

Сегодня, когда богатая культура эмиграции вновь открыта и признана в постсоветской России как неотъемлемая часть национального достоинства, Шмелев, так же как Бунин, Зайцев, Ремизов или Мережковский, находит наконец широкую аудиторию на своей родине. Действительно, вслед за событиями, потрясшими СССР в конце восьмидесятых годов, вышли в свет несколько сборников его избранных произведений, причем один из них — ирония судьбы! — в 1989 г. тиражом семь миллионов сто тысяч экземпляров был выпущен издательством «Правда»! Что касается

«Солнца мертвых», то, впервые вышедшее в России в полном варианте лишь в 1990 г., книга была трижды переиздана, и общий тираж всех четырех изданий составил более двухсот пятидесяти тысяч экземпляров. Таким образом, за последние двенадцать лет в России вышло двадцать пять книг Шмелева, общий тираж которых превышает три миллиона экземпляров. Добавим, что в 1989 г. в Москве появилось собрание сочинений Шмелева в двух томах, а в 1989—2000 гг. последовало новое издание, и на этот раз это был солидный восьмитомник.

Какой блестящий реванш для того, кто предал анафеме советский режим, для автора, который был отвергнут Историей, но признан равным великими иностранными писателями, а во Франции — стране, которую он выбрал для продлившегося более тридцати лет изгнания, — оставался «великим неизвестным», и лишь три романа были переведены на французский язык при жизни писателя и ни одного после смерти⁸.

Жизнь в эмиграции стала для Шмелева не только драмой, но и школой смирения. Безусловно, он страдал от равнодушия со стороны французской публики. Однако благодаря издательству «Сирт» французские читатели смогут наконец открыть для себя наряду с произведениями Бунина, Куприна, Осоргина и Зайцева и этот великолепный роман, который знаменует собой начало эмигрантского периода творчества писателя; хочется надеяться, что это лишь начало доброго пути и что вскоре последуют издания и других произведений, созданных Иваном Шмелевым во Франции.

*Перевод с французского
А. Беспятых*

¹ Впервые опубликовано: Послесловие к книге И. Шмелева «Солнце мертвых». Изд-во «Сирт». Париж, 2001.

² «Oubli», éditorial du Figaro littéraire, 16 (244), cahier 2, jeudi 7 novembre 1996 («Забытое», передовица «Фигаро литерэр», 1996).

³ Анри Труайя (Henri Troyat; Лев Тарасов) — член Французской академии.

⁴ Анри Труайя. Иван Шмелев. Из передачи, подготовленной парижской радиостанцией 24 июня 1952 г.

⁵ Смирнов Н. Солнце мертвых. Заметки об эмигрантской литературе // Красная новь. 1926. № 3(20). С. 19—21.

⁶ «Мой дневник под террором».

⁷ «Bücherwurm», dezember 1931 («Бюхервурм», 1931 г. Декабрь).

- ^s Шмелев И. Человек из ресторана / Пер. Анри Монго. Изд-во «Боссар». Париж, 1927; Переизд. Изд-во «Акт Сюд». Париж, 1989;
- Шмелев И. Солнце мертвых / Пер. Дени Рош. Париж, 1929;
- Шмелев И. Пути небесные. Изд-во «Павуа». Париж, 1946.

Владимир Набоков в непривычной ипостаси¹

(Заметки о двух последних пьесах Набокова-Сирина — «Событие» и «Изобретение Вальса»)

Набоков — драматург. Звучит как-то неожиданно, непривычно, а ведь он оставил нам значительное драматургическое наследие: перу Набокова принадлежат семь пьес и сценарий для фильма по роману «Лолита». Странно, что он все это не собрал однажды воедино, в одну книгу... Еще одна загадка, которую задал своим дальнейшим исследователям этот мастер и чародей слова. И, конечно, разрешить ее окончательно вряд ли когда-нибудь представится возможным, но даже и сама попытка сделать это кажется увлекательным и благодарным занятием.

Выберем в качестве предмета для изучения две пьесы, созданные в 1938 г. Время это — «пограничное» для писателя, это «эпоха» двух его последних романов, написанных по-русски («Приглашение на казнь» и «Дар»), канун его переезда с семьей в Америку и преддверие решительной смены языка — не пройдет и трех лет, как появится его первый роман на английском «The Real Life of Sebastian Knight» («Подлинная жизнь Себастьяна Найта», 1941)... Набоков — на пороге своего сорокалетия, место на вершине русского прозаического Парнаса ему уже обеспечено. Он отлично знает себе цену, знает, что своих вершин здесь он уже достиг. Набокову, как и Бунину, и Горькому, очень дороги некоторые собственные стихи, но, по свидетельству воображаемого собеседника из «Дара» (лже-Кончеева, то есть Ходасевича), «Стихов, скорее всего, уже больше не будет». Как великий поэт Набоков не состоялся. Даже лучшее его стихотворение — о юности — замкнуто на прозаический образ: «Ты давно уж не я, ты набросок, герой / всякой первой главы...»

В прозе писателем перепробовано уже очень многое — от традиционного, более или менее «русского» романа с частично автобиографическим героем («Подвиг») до фантазмагии в стиле «пражской» школы («Приглашение на казнь») или до романа на «западные темы», но почти откровенно рассчитанного именно на западного, не русского читателя («Король, дама, валет»), или, в меньшей степени, «Камера обскура», или,

в еще меньшей, но несомненной степени, — «Отчаянье». И вот Набоков, накануне того, чтобы оставить и Францию, и Европу, русский язык вообще, начинает искать для себя новые пути... (В 1940 г. он их найдет: пути эти уведут за океан, в стихию английской речи.)

Но тогда, в 1938 г., только что распрощавшись со ставшей неудобной для проживания Германией, писатель все еще колеблется. И кажется, на какую-то минуту открылась перед ним дорога и к лаврам «русского Шекспира». Кто знает — не достались ли бы они ему и в самом деле, положи он на достижение этой цели оставшуюся, вторую половину своей жизни? Но идее этой пришлось угаснуть, по-видимому, из-за отсутствия сцены, зрителя, а нам приходится судить о Набокове-драматурге по тем немногим образцам, из которых — забегая вперед — явствует, что и в той области литературы он мог бы достичь многого.

Обратимся к двум его последним пьесам. Одна из них — «Событие» — была написана на Лазурном берегу, в Ментоне, зимой 1938 г. и в том же году, в апреле, появилась в ежемесячном журнале «Русские записки»². Уже в подзаголовке ее, обозначающем жанр («драматическая комедия»), начинается излюбленная набоковская игра в перевертыши, превращение обыденных вещей в необыкновенные и наоборот. Она продолжается непрерывно на протяжении всего текста, несмотря на то, что в «Событии» как будто нарочно соблюдены «три классических единства», канонизированных правилами драматургии; она же начинается с отсутствия одного из главных приличий классической пьесы: здесь нет списка действующих лиц на первой странице текста — между тем их здесь совсем немало: полторы обычных дюжины — нормальных, а не «набоковских», каковые он, вместе с чертовыми, определял числом «13».

Комедия как театральная условность привлекла Набокова, но, поскольку комедия противостоит трагедии или, по крайней мере, драме, это не могло его полностью удовлетворить. Думается, именно потому, чтобы лучше выявить свой подход, он и снабдил эту свою пьесу подобным двусмысленным подзаголовком, определив ее жанр как «драматическую комедию». Тут, кстати, припоминается подзаголовок, данный Николаем Евреиновым его знаменитой пьесе «Самое главное»: «Для кого комедия, а для кого и драма». Не исключено, что эта весьма искусная формулировка припомнилась Набокову, когда он писал свое «Событие», в котором, кстати, чувствуется несомненное влияние или, скажем, веяние Евреинова. Уместно вспомнить, что еще в Берлине, после огромного успеха пьесы «Самое главное» по всей Европе, в русской колонии был

устроен литературный «процесс» в целях обсуждения-осуждения «теории счастья» Евреинова, и на нем Набоков блестяще защищал его тезис.

В 1938 г. в тогдашней эмигрантской печати о «Событии» говорили как о «квазиметафизическом водевиле» (Г. Адамович)³, как об обыкновенном водевиле, как о мелодраме — сам главный персонаж, Трощейкин, говорит в первом действии о «где-то виденной мелодраме», а в конце второго о «второстепенной комедии», в третьем же задает себе вопрос: «...Мелодрама?» И сразу же отвечает: «Не знаю...» Писали и как о «фарсе»⁴, и даже о трагическом фарсе⁵. Героиня же — жена Трощейкина Любовь Ивановна — говорит о «фантастическом фарсе».

Действие происходит в обычном провинциальном городке, как будто бы русском, весьма неопределенном городке и в неопределенное время, утром, в день пятидесятилетия писательницы средней руки, а скорее, литераторши-графоманки Опояшиной, живущей вместе с дочерью Любой и зятем-художником Трощейкиным. Неожиданно они получают известие: из тюрьмы досрочно освобожден Барбашин, некогда возлюбленный Любви, угодивший за решетку из-за попытки застрелить своего счастливого соперника и изменившую ему подругу. «Погодите, вернусь и добыю вас обоих!» — крикнул он в свое время на прощание. И вот, во взвинченной атмосфере ожидания исполнения этой угрозы, которое постепенно ощущается как все более неизбежное, и проходит этот вдвойне примечательный день, а вместе с ним и вся пьеса. Показательно, что первым ее «действующим лицом» оказывается не человек. «Сцена сначала пуста, — пишет в начальной ремарке автор и... выводит весьма занимательного героя. — Затем через нее медленно катится, войдя справа, сине-красный детский мяч». Ему предстоит вплести в канву произведенного многозначительный, хотя как будто бы и побочный, узор.

Проследим за его движением — оно может оказаться и ключевым. Чтобы понять, откуда появляется эта возможность, следует обратить внимание на чрезвычайно характерное рассуждение в мемуарной книге Набокова «Другие берега». В конце первой главы он рассказывает, как однажды в детстве с ним затеял игру в спичечные фокусы пришедший в гости приятель отца генерал Куропаткин. Показав один трюк, вспоминает автор, он совсем уже было собрался «показать другой, может быть, лучший фокус, но нам помешали — слуга ввел его адъютанта, который что-то ему доложил. Суетливо крикнув, Куропаткин в полтора, как говорится, приема встал с оттоманки, причем разбросанные на ней спички подскочили ему вслед. В этот день он был назначен Верховным Главного

мандующим Дальневосточной Армии. Через пятнадцать лет маленький магический случай со спичками имел свой особый эпилог. Во время бегства отца на юг из захваченного большевиками Петербурга, где-то, снежной ночью, при переходе какого-то моста его остановил седобородый мужик в овчинном тулупе. Старик попросил огонька, которого у отца не оказалось. Вдруг они узнали друг друга... Что любопытно тут для меня, это логическое развитие темы спичек. Те давнишние, волшебные, которые он мне показывал, давно затерялись; пропала и его армия; провалилось все. Однако, — заключает Набоков, — обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста». Следует добавить, что и в качестве творца он сам неумолимо создавал в собственных произведениях, сплетая и расплетая, множество изысканнейших узоров именно подобного рода.

При этом мяч служил одним из излюбленных набоковских вещей-символов. Описанием его потери и обретения «закольцована» прекрасная поэма в романе «Дар», намеренно оставленная как бы не полностью дописанной в середине; роль мяча можно проследить на втором плане других романов, таких как «Король, дама, валет» или «Приглашение на казнь».

В нашей пьесе мячей всего пять: Трощейкин пишет «Портрет мальчика с пятью мячами» и появляется на сцене с упреками Любви за то, что налицо лишь два из них, остальные куда-то все время закатываются; «живой, невероятно милый» мяч мальчика Годунова-Чердынцева из «Дара» навсегда закатился под нянин комод; он же, красно-синий, закатился и под койку смертника Цинцината из романа «Приглашение на казнь». Любовь удивлена непрременной необходимостью именно такого количества второстепенной натуры, она спрашивает раздраженно: «Нельзя ли вообще сперва закрасить мячи, а потом кончить фигуру». На это художник отвечает словами, от которых, вероятно, не отказался бы и сам его создатель: «Видишь ли, они должны гореть, бросать на него отблеск, но сперва я хочу закрепить отблеск, а потом приняться за его источники. Надо помнить, что искусство движется всегда против солнца».

Третий мяч несколько позже принесет Опояшина («Выходит Опояшина, мать Любви, с пестрым мячом в руках»); последние два — служанка Марфа. А вскоре после этого, по окончании сеанса, мальчишка разобьет мячом зеркало. В качестве нового его воплощения во втором действии появится другой объект портретирования — вдова Вагабундова, летаю-

щая на сцену, «как прыгающий мяч». Во время сцены «откровения», речь о которой пойдет ниже, Любовь проговаривается, что зеркало будто бы разбил их собственный маленький сын, умерший в двухлетнем возрасте. Через два дня ему должно было бы исполниться пять лет: символика двух и пяти мячей начинает «играть» свою собственную роль в пьесе. Наконец, третье, и последнее действие начинается видом картины, все мячи на которой уже дописаны. Трощейкин сетовал, что разбитое зеркало — скверная примета (кто-то должен умереть в доме), и вот тут-то поверие не срабатывает. Фальстарт...

В «Событии» так или иначе обыгрывается, задевается или косвенно упоминается множество культурных реалий, но неизменно не в лоб, опосредованно. Набоков был искуснейшим мастером аллюзий: слова его героев метят не в сердцевину, не в яблочко той мысли, какую они хотят выразить, но попадают лишь в край ее, вызывают мгновенную искру и, пролетев по касательной, удаляются в бесконечное пространство, наполненное первозданной бессловесной тьмой подсознания. Недаром Любовь замечает, что предполагаемый убийца Барбашин «говорил о пьесах, что если в первом действии висит на стене ружье, то в последнем оно должно дать осечку...». Автор перевернутого здесь трюизма Чехов является мишенью создателя «События» в первую очередь. Позже (в 1944 г.) в книге о Гоголе мы найдем разгадку и объяснение этого камешка в огород Чехова; Набоков напишет тут: «Один прославленный драматург (вероятно, раздраженный каким-нибудь занудой, жаждавшим проникнуть в тайны ремесла) сказал, что если в первом действии ружье висит на стене, то в последнем оно должно выстрелить. Но ружья Гоголя висят между небом и землей и не стреляют: на деле, обаяние его намеков именно в том, что за ними никогда ничего не скрывается».

«Событие» — чистой воды пародия на Чехова от первой до последней строки и к тому же разъятие на части, аннуляция чеховских сценических принципов. «Событие» — пародия на психологическую драму чеховского типа. Общий сюжет «События» напоминает, прежде всего, «Чайку» Чехова. По свидетельству Дона Аминадо, надо полагать, лучшего русского сатирика XX в., «погубили нас птицы — чайки, буревики и т. д.»⁶. В «Событии» тоже есть «птичка» — «Воскресающий лебедь» — сказочка, которую сочиняет мать героини — литераторша.

Герои пьесы чуть ли не все взяты напрокат у Чехова из разных произведений: Трошейкин сам в первом акте прямо сравнивает с «Тремя сестрами» жену, тещу и... себя («Мы разлагаемся в захолустной обстановке, как “Три сестры”!»); изысканно-пошловата «авторша» Опояшина, а кстати — предел дерзости — ее имя и отчество не случайны: Антонина Павловна (!), дальше идти некуда! Вместе с приглашенным ею на день рождения «маститым» писателем оба явственно несут на себе отблеск соответствующих героев «Чайки». Кроме того, эта литературная дама, мать семейства — писательница из «Ионыча». Только у Набокова она демонстративно печатает на машинке. А появляющаяся впоследствии сестра Любви, Вера, выражая тоску по прошлому, звучит эхом третьей знаменитой чеховской пьесы, чуть ли не называя ее по имени: «Когда папа умер и был продан наш дом и сад, мне было обидно, что как-то в придачу отдается все, что было в углах нашептано, намучено, заплакано». Вот безусловно совершенно чеховская реплика! Старая служанка Марфа — как бы женский двойник Фирса из того же «Вишневого сада», но, если присмотреться, в ее образе, по сути, произошло жутковатое изменение — в начале третьего действия Любовь вынуждена выговаривать ей за то, что она «недостаточно сочно сыграла» сварливую полуграмотную старуху, и просит позаковыристей перевернуть сложные слова. Да и Вера не единственный «чеховский» женский персонаж — не сказал ли Ревшин своей любовнице Любви уже в первом акте: «Тебя задумал Чехов»? И, наконец, упоминаемая сыщиком в конце пьесы «блондинка с болонкой» по поводу «ультра-адюльтер, типа Б, серии 18-й» — демонстративный звончок с чеховской «Дамой с собачкой». Набоков даже не заботится о том, чтобы скрыть «прокатность» своих персонажей.

Вторым прообразом, с которым соотносится наша пьеса, несомненно, служит «Ревизор». Недаром Набоков в своей книге о Гоголе (и, как нам кажется, справедливо) назвал его вообще «лучшей из русских пьес (оставшейся непревзойденной)». Принесший «потрясающее известие» Ревшин (имя, которое сразу же хочется переставить в «Вершин», затем в «Вершинин» и т. д., ряд превращений может быть весьма долог) чрезвычайно напоминает пару провинциальных болтунов Бобчинского и Добчинского; и Любовь, в конце концов, замечает матери о начавшемся переполохе: «Одним словом: господа, к нам в город приехал ревизор». Следует отметить, что в позднем автокомментарии к «Ревизору» — «Развязке» Гоголь вывел идею о том, что подлинный ревизор — смерть. В «Событии» это заметно гораздо явственней, чем в первоис-

точнике: действительно, угроза смерти приходит «ревизовать» пустое существование Трошейкина, невольно перекликающегося фамильным прозвищем с Хлестаковым (тот «хлещет», этот «трещит»). Причем реплика Любви о сходстве с гоголевской комедией звучит в ответ на замечание ее матери о том, что сама жизнь их наталкивает на мысль сочинить из нее драму: «Смешно, о чем сейчас подумала: ведь из всего этого могла бы выйти преизрядная пьеса». В конце второго действия происходит сцена, представляющая собой любопытнейшую аллюзию на заключительную «немую сцену» «Ревизора»: Опояшина принимается читать своим гостям «только что сочиненную “сказку” из цикла “Озаренных озер”», и тут, по воле автора, звучание всего праздника неожиданно смолкает. «Собственно, следовало бы, — пишет он в особой ремарке, — чтобы спустилась прозрачная ткань или средний занавес, на котором вся их группировка была бы нарисована с точным повторением поз». На фоне этой обозначившейся онтологической пустоты окружения происходит диалог душ Любви и Трошейкина (о том, что это был разговор безмолвный, косвенно говорится впоследствии): они поднимаются на «мгновенную высоту», из которой столь же быстро летят вниз, «снова сливаясь с жизнью». В этот миг Трошейкин замечает про остальных героев: «Это так — мираж, фигуранты, ничто. Наконец, я сам это намалевал. Скверная картина — но безвредная».

Поминается также, и не раз, другой любимый писатель Набокова — Пушкин. В «откровении» Любовь недаром вспоминает строку: «Онегин, я тогда моложе, я лучше...» и еще раз произносит ее впоследствии, в третьем действии. На замечание матери о том, чтобы она не вздумала вновь переметнуться к старому другу, она лукаво отшучивается: «Я ему с няней пошлю французскую записку...» Наконец, перед финалом вызванный охранять Трошейкина от покушения «агент» неожиданно затягивает: «Начнем, пожалуй...»

Не оказались обойденными игрой в искусные искажения и иностранные авторы — «маститый» писатель грубовато перевирает начало монолога Гамлета («Вот в чем вопрос»), произнося его по-английски так, что выходит похабщина на церковнославянский лад: «Зад из зык вещан» (причем «е» еще и передано через «ять»). Этот межъязыковой каламбур (то, чего впоследствии будет полным-полно в английских романах Набокова) — тоже черта, свойственная в русской литературе едва ли не одному ему. Правда, как и в случае с прямым указанием на пародийность в репликах насчет Капри и Алексея Максимовича, На-

боков читателя (зрителя) здесь «пожалел», оставил шанс то ли пятому, то ли двадцать пятому читателю (зрителю) догадаться, что же, собственно говоря, означает эта непонятная, но, несомненно, древнеславянская фраза: она не насчет какого-то говорящего зада, а насчет шекспировского «Вот вопрос» — и имя Шекспира тут же произносится.

Забавная пародия на другое знаменитое произведение замечена самими героями: Трощейкин, вспоминая покушение Барбашина, говорит, что тот открыл огонь, когда художник держал в руке яблоко. «Продолжает стрелять, — говорит он Ревшину, — а я с яблоком, как молодой Телль». Опять все наоборот: Вильгельм Телль попал в яблоко на голове сына, не задев последнего; Барбашин простреливает руку Трощейкина, держащую яблоко... Все — от грехопадения прародителей наших в Раю — началось, как известно, с яблока; с яблока началась «трагедия» Трощейкина почти шесть лет тому назад — яблоками все, похоже, и кончается. Не зря же Михей Михеич, явление которого в конце пьесы и аннулирует всю интригу (очень похожий на душку-палача из «Приглашения на казнь»; тот, впрочем, предлагает угостить вишнями), тащит на себе для всех героев корзину яблок — видимо, тех, в которых один из героев «Подвига» тщетно искал «антоновского вкуса».

Есть в числе «занимательных перевираний» и просто развлекательные мелочи: Хлестакова-Трощейкина зовут так же, как Горького, — Алексей Максимович. Он же собирается уезжать на Капри, вернее, убежать! (Настоящий план бегства на Капри!) Причем как раз в таком месте, где его имя произносится, т. е. Набоков даже не заботится о том, чтобы скрыть, что это именно камешек в горьковский «огород»; а его коллегу Куприкова автор снабдил именем из русской истории — Игорь Олегович.

Не позабыл Набоков и себя самого: в городке, где происходит действие «События», идет «лучшая фильма сезона» — «Камера обскура», несомненно, фильм по роману самого Набокова. Лягнул Набоков не только Чехова, Горького, Грибоедова и других классиков русской литературы, и не только русской драматургии. Беспощаден, притом по-гоголевски, Набоков и к самому себе. Даже происхождение самого героя Трощейкина (в оригинале фамилия художника Трощейкина пишется через «ять») от «воеводы четырнадцатого века» — набоковский камешек в свой собственный «огород» (кстати, через «ять» пишутся только древнейшие княжеские фамилии домонгольских времен). Между тем главный герой «События» художник Трощейкин с, может быть, слишком звучным именем —

никак не ничтожество, хотя, по поведению своему, он патологический трус, по словам его же жены, он «феноменальный пошляк», он — «черств, холоден, мелочен, нравственно вульгарен, эгоист, какого свет еще не видал». Но нигде нет указания на действительную ничтожность этого художника именно как художника — и, скорее наоборот, его «метод двойного портрета» и монолог Трощейкина в первом действии о том, как он напишет на стене зрительный зал, из которого смотрят на него те, кого он знал в жизни, говорит о том, что Трощейкин — натура действительно творческая и, как Годунов-Чердынцев из «Дара», кто угодно, только не ничтожество. Хоть автопортретности в этом персонаже между тем минимум минимум.

Вернемся, однако, к завязке — в ней находится такой обязательный для комедий былых времен атрибут, как вещей сон, с неотвратимостью сбывающийся в финале. Только содержание его, в отличие от далеких его предков, подозрительно абсурдно: сестре Любове, Вере, накануне привиделось, что Барбашина «кто-то запер в платяной шкаф, а когда стали отпирать и трясти, то он же прибежал с отмычкой, страшно озабоченный, и помогал, а когда наконец отперли, там просто висел фрак». Общий ложный финал сопровождается субдоминантами: первое действие кончается криком Трощейкина, вдруг разглядевшего на улице через окно своего погубителя, но из начала второго выясняется, что это была лишь ошибка его перепуганного воображения; в свою очередь, второй акт завершается появлением торговца оружием со странным именем Иван Иванович Щель, сообщающего, что в его лавке приобретен приятелем Барбашина пистолет системы браунинг. Но и эта угроза оказывается ложной. Приятелю художника Ревшину Барбашин даже посылает записку лично «в руки», но записка эта — пустой клочок бумаги...

Наиболее оригинальное в отношении традиций случается впервые в середине второго действия: собравшиеся к Опояшиной гости, пародирующие ходячие драматургические штампы, — покуда одна комическая старуха вообще не начинает сыпать «раешным стихом» (изъясняться раешником, поэтическим размером русского народного театра скоморохов), — представляют собой уже не комедииную компанию, а совершенно явственную сцену из будущего «театра абсурда», который еще только ждет своего рождения не ранее чем через десяток-другой лет.

Главным сюжетным ходом завершающего действия является как бы подсказываемое друг другу самими героями намеренное повторение си-

туации того дня, когда произошло первое покушение. Любовь, испытывая известное чувство «воспоминания о будущем», говорит мужу: «И главное — это все было уже раз, все-все так было: ты сказал “тьфу”, я сказала “младенец”, и на этом вошла мама». Тотчас действительно появляется Опояшина, замечая, в свою очередь, что «все это как-то повторяется».

В первый раз Трощейкина спас случайно ночевавший у них брат Опояшиной Миша; теперь для этой роли появляется человек с «говорящим именем», Михай Михеич Мешаев (он ведь «мешает»!), да еще — второй; мало того, охранять чету от Леонида Викторовича Барбашина приходит нанятый в сыском бюро Барбошин Альфред Афанасьевич (фамилия наверняка от «Барбос» — столь распространенной клички сторожевой собаки, да к тому же он и Альфред — еще одно имя для России в основном собачье, так что он как бы дважды собака), персонаж совершенно безумный, который первым делом сообщает Трощейкину, что написанные тем собственные картины наверняка являются подделками, и далее ведет себя в том же роде.

Наконец, незадолго до финала Опояшина упоминает то слово, что принесло имя пьесе: «событие» — под ним она подразумевает возвращение потенциального убийцы. Но для зрителей, равно как и для читателей, «событием», конечно, служит не это, а непосредственно неумолимо надвигающееся покушение...

Между тем Мешаев-второй оказывается доморощенным оккультистом. Он гадает по руке Любви, что она, собственно, должна была умереть еще несколько лет назад, но раздвоение линии жизни лишает его возможности с точностью определить дату ее действительной смерти. Затем он берет руку агента Барбошина и мимоходом сообщает, что вообще-то его прогнозы обычно точны. Так, однажды он предсказал одному приятелю «всякие катастрофы», а только что встретив его на вокзале, узнал, что тот «просидел в тюрьме из-за какой-то романтической драки» несколько лет и теперь «уезжает за границу навсегда. Некто Барбашин, Леонид Викторович... Просил кланяться общим знакомым, но вы его, вероятно, не знаете». Этими словами завершается пьеса. Медленно переворачивавшийся с ног на голову сюжет окончательно перевалился (вверх тормашками): события не происходят.

Уместно напомнить, что об этой пьесе писал В. Ходасевич, верный поклонник В. Сирина-Набокова: «По своему содержанию могла бы она называться “страх” — ведь вся она построена как раз на том, что “собы-

тия” никакого нет, оно не происходит и не должно произойти... Появление, развитие и внезапное исчезновение этого страха и образуют основную сюжетную линию пьесы»⁷.

Канва пьесы любопытным образом напоминает схему рассказа «Занятый человек» из второго сборника рассказов Набокова «Соглядатай». Там некий газетный фельетонист получает в смутном откровении известие, что должен умереть в возрасте Христа, в 33 года. Весь этот год он существует в атмосфере все возрастающего животного страха; параллельно сообщается, что у него заводится сосед, некто Иван Иванович Энгель (т. е. — по-немецки — «ангел»). Перемогшись кое-как в течение рокового срока, писатель накануне тридцатичетырехлетия решает пригласить на день рождения знакомых и готовится к их встрече; тем временем сосед его с крайним нетерпением ждет какого-то известия, нервно бегая за стеною по комнате. За час—другой до прихода приятелей герой высывается в окно. Тотчас на улице происходит случайная перестрелка, и одна пуля как будто пролетает мимо его носа... В тот же момент сосед получает долгожданную телеграмму. Утром, выходя проводить гостей, писатель ненароком натывается на нее. Текст, напечатанный латинским шрифтом, гласит: «Продление согласен». А ночью ему снится сосед Энгель с пушистыми крыльями, поющий в каком-то неведомом саду. Сюжеты, таким образом, сходны в главном: «события», вокруг которого построены оба произведения, не случается...

В пьесе нельзя не усмотреть также некоего набоковского опыта, который он ставит над зрителем (или читателем). Несколько раз возникает знакомая тема «театра в театре»: еще в самом начале Трошечкин говорит, будто задумал написать такую картину: «Стены как бы нет, а темный провал... и как бы, значит, публика в туманном театре, ряды, ряды... сидят и смотрят на меня. Причем все это лица людей, которых я знаю или прежде знал и которые теперь смотрят мою жизнь... Вот так сидят передо мной — такие бледновато-чудные в полутьме». Почти сразу он, правда, отказывается от замысла: «А может быть — вздор. Так: мелькнуло в полубреду — суррогат бессонницы, клиническая живопись... Пускай опять будет стена». Но тема эта неумолимо возвращается во время «немного откровения» (при этом наводя на мысль о параллели с последними страницами «Приглашения на казнь»): Любовь замечает, что в этот миг «подъема» их всего двое, два одиночества и «оба совсем круглы»... «Одни на этой узкой освещенной сцене, — откликается Трошечкин. — Сзади — театральная ветошь всей нашей жизни, за-

мерзшие маски второстепенной комедии, а спереди — темная глубина и глаза, глаза, глаза, глядящие на нас, ждущие нашей гибели». Зритель-читатель, искусно подготавливаемый автором, действительно неминуемо поддается этой, не совсем хорошей страсти — угадать, откуда же придет к героям смерть. И тут автор дает ему болезненный щелчок по лбу — оказывается, пока он наблюдал за приближением покушения, расставивший сети писатель наблюдал, в свою очередь, за ним. Все вновь поменялось местами: подлинным актером невольно был зритель, подлинным зрителем — драматург...

Следует обратить также внимание на самый острый, самый противоречивый аспект пьесы — общий, кстати, для всех почти произведений Набокова: это перевернутая картина мироздания, к которой логически приводят писателя все его изобретательные магические игры с миром. Вот Трощейкин говорит об умершем маленьком сыне: «Умер двух лет, то есть сложил крылышки и камнем вниз, в глубину наших душ, — а так бы рос, рос и вырос балбесом». Тут примечательны не столько обратная логика или звуковая переключка с «бесом», а направление движения: ангельская душа ребенка с крылышками устремляется, оказывается, после смерти не вверх, а вниз!

При этом многое, даже самое главное, вверх ногами, и на земле — Любовь, единственный как будто персонаж, выписанный так, чтобы вызвать сочувствие у зрителя, в минуту искренности говорит о творчестве вещи, с точки зрения самого автора, безобразные: «Надо писать картины для людей, а не для услаждения какого-то чудовища, которое сидит в тебе и сосет», — потому, что так «судят люди». А Трощейкин решительно возражает, практически повторяя то, что не раз говорил Набоков в интервью о собственном творчестве: «Люба, не может быть, чтобы ты говорила серьезно. Как же иначе, конечно, нужно писать для моего чудовища, для моего солитера, только для него».

И все же в целом пьеса напоминает лучшие романы «русского» Набокова — такие как «Отчаяние», «Король, дама, валет», «Защита Лужина». Этого нельзя сказать о втором избранном нами для изучения произведении — драме «Изобретение Вальса»: оно как раз является одним из наиболее «модернистских» творений Набокова, приближаясь по поэтике к самому, пожалуй, отвлеченно-сухому роману «Приглашение на казнь». Примечательно, впрочем, что только ее сын автора впоследствии (в 1966 г.) перевел на английский язык. Написана же впервые она была в сентябре

1938 г. в Кап д'Антиб и напечатана тогда же в одиннадцатом номере «Русских записок».

Здесь тоже нет перечня действующих лиц и представлена неназванная страна. Место действия «Изобретения Вальса» — какая-то европейская страна — очень сродни той, в которой происходит действие пьесы Карела Чапека «Белая болезнь». Не Англия, не Франция, не Германия, не Польша (хотя поминается Польша и самолеты, но это скорее указание на время действия), но и не Россия, как можно вывести путем косвенных умозаключений.

И сама фабула «Изобретения Вальса» на редкость близка к фабуле пьесы Чапека — только со знаком минус. Совершенно неважно, читал ли Набоков Чапека (как неважно для «Приглашения на казнь» — читал ли он Кафку), но сходство пьес налицо.

Вот вкратце фабула «Изобретения Вальса»: к военному министру парламентской республики западного типа, еще недавно бывшей королевством, является некто, называющий себя псевдонимом Сальватор Вальс (т. е. «спаситель качающийся», хотя при желании «форму ван-дер-Вальса» можно найти даже в Энциклопедии Брокгауза и Ефрона). Он предлагает потрясающее изобретение — телемор, приспособление, которое посредством скрещения двух невидимых и неведомых лучей вызывает взрыв страшной силы, уничтожающий в любой точке мира все напроць в радиусе до полутора километров. Придумал его, впрочем, не сам Вальс, а его родственник — «старичок», которому он за полчаса до взрыва дает по радио зашифрованные команды. Министр, естественно, принимает его за сумасшедшего. И далее все следует по хорошо наезженной колее фантастических произведений, каких на свете тысячи...

Поначалу от них отличает пьесу лишь новый неодушевленный «проходной» герой второго плана. На сей раз это не мяч, а гора. Уже вторая фраза драмы, авторское описание декораций, гласит: «В окне вид на конусообразную гору». Вальс является по рекомендации генерала Берга (что тоже значит «гора», по-немецки). После того как ему отказывают в доверии, он взрывает ту самую гору, что виднелась вдали; это производит шок и одновременно приносит ему признание. Подавляющее большинство действующих лиц намеренно безличны, они носят взаимозаменяемые фамилии, составляющиеся из Берга по принципу омонимии или близкие по звучанию; они демонстративно построены из трех согласных звуков с использованием одной, не больше, гласной, причем этого оказывается вполне достаточно, чтобы сделать их «говорящими»: в первом действии

это чиновники Горб, Герб, Бриг, Брег, Гриб; во втором — Берг, Бриг, Брег, Герб, Гроб, Граб, Гриб, Горб, Груб, Бург, Бруг — три последних вовсе представлены куклами — в их фамилиях употреблен звук «у». Имена уже полуговорящие: Груб — огрызок от «грубый», Бург — снова по-немецки — «замок», и, наконец, Бруг, слово бессмысленное, надо думать, представляющее собой огрызок бессмертного свифтовского «Струльдбруг». В третьем действии появляются архитектор Гриб, повар Гриб, шофер Бриг, дантист Герб, надзирательница — «мадам» Граб, учитель спорта Горб, садовник Брег, врач Гроб. Накануне финала вновь является по зову самого Вальса генерал Берг, несокрушимо, как гора, выслушивающий его угрозы, после чего за окном воскресает и сама якобы уничтоженная первым взрывом конусообразная гора, символизирующая крушение всей затеи Вальса.

Другой путеводительной подробностью служит повторение сходной ситуации в начале: пьеса открывается странноватой сценой, в ходе которой полковник — секретарь военного министра — пытается вынуть застрявшую у того в глазу соринку. Вскоре заявившийся на прием Вальс следующим образом кратко излагает историю своей жизни: «В ранней молодости я засорил глаз — с весьма неожиданным результатом. В продолжение целого месяца я все видел в ярко-розовом свете, будто гляжу сквозь цветное стекло. Окулист, который, к сожалению, меня вылечил, назвал это оптическим заревом. Мне сорок лет, я холост. Вот, кажется, все, что могу без риска сообщить вам из своей биографии».

Родом такого «оптического зарева» в мировом масштабе оказывается и все происшедшее, которому посвящена пьеса. Покуда разворачивается действие медленного признания власти Вальса, из шкафа на подмогу ему является необычный персонаж по имени Сон, журналист. Автор замечает при этом: «Его может играть женщина». Хотя «говорящее» имя его склоняется отлично от соответствующего существительного («Сона, Сону» и т. д.) и пишется с прописной буквы, есть основания полагать, что его следует принимать в двух ипостасях. Вдобавок, когда Сон неожиданно является, теперь уже из ящика с картами, на военном совете и один генерал возражает, что его участие нарушит численный состав совещания, тот же генерал Берг возражает: «Полноте, генерал. Это так — фикция. Ведь это — Сон. Нас столько же, сколько и было».

В ходе этого заседания маразматические генералы соревнуются в глупости, сыплют каламбурами (приводящими на память каламбуры поганенького отчима героини из «Дара»). Хотя Вальс еще заранее заявил министру: «Каламбурами вы меня не удивите. У меня в Каламбурге две

фабрики и доходный дом», — между тем нарастает вновь ощущение, что Набоков и тут угадал появление театра абсурда. Вдруг один из стариков встает и читает якобы «заданное» на дом стихотворение «К Душе» некоего поэта Турвальского (тут легко можно угадать, что следует разложить фамилию на «Тур вальса»); выясняется немаловажная подробность: в юности Вальс подвизался как неудачливый поэт. Он и раньше проговорился один раз об этом, утверждая, что все юношеские стихи уничтожил; но нет, ему пропоет один из них толстая проститутка в третьем действии. Мало того, когда попытка генералов откупить у Вальса изобретение проваливается, на сцене появляется — вернее, вновь наоборот, не появляется, играя отсутствием (актеры должны лишь воображать его приход), — «Господин Президент Республики»; он вынужден уступить свое место самому Вальсу, и тот, в порыве вдохновения победой, переходит на белый стих, которым исполняет всю свою «тронную речь». Он обещает небывалое процветание всему миру под своим управлением и для начала велит уничтожить в государстве все оружие. На стихи переходит и Сон:

Он победил, — и счастье малых сих
Уже теперь зависит не от них.

Так оканчивается второе действие пьесы. Казалось бы, уже две трети ее протекли в хорошо знакомом русле политической фантастики, прорывом Г. Уэллсом и армией его последователей вроде К. Чапека, А. Беляева («Человек-амфибия») и прочих. Но вот третий акт переворачивает, как и следовало ожидать опытному читателю Набокова, все кверху дном. После выполнения декрета об уничтожении оружия в стране воцаряется хаос, а пришедший случайно к власти — хотя и мечтавший об этом все годы унижения и нищеты — Вальс оказывается неисправимым пошляком, наделенным всеми прелестями комплекса «человека из подполья».

Заявленная любовь его к человечеству оказывается на пробу крайне хрупкой: при малейшем проявлении неповиновения он уничтожает шестисоттысячный город и даже готов, попробовав крови, пуститься на более широкий террор. Одновременно он строит планы удалиться на уединенный остров «Пальмора» (варианты — Пальмин, Пальмарий), где надеется выстроить хрустальный дворец со следующими диванами: «Давняя моя мечта... чтоб было такое приспособление, — не знаю, электрическое, что ли, — я в технике слаб, — словом, проснешься, нажмешь кнопку, и кровать тихо едет и везет тебя прямо к ванне... И еще я хочу, чтобы во всех стенах были краны с разными ледяными

напитками. Все это я давно-давно заказал судьбе, — знаете, когда я жил в душных, шумных, грязных углах...»

Сродни этим углам и прочие его мечты, среди которых создание библиотеки из «уникумов», изъятых из всех книгохранилищ мира, и т. п., вплоть до «салона» из красивейших женщин покоренного государства; притом он оказывается девственником, одолеваемым сластолюбивыми кошмарами, и даже навстречу собранным для его ложа красоткам выходит, из странной стеснительности, не иначе как в дурацкой маске.

Надоедливый честный полковник, ставший по преемству его секретарем, при виде каждого очередного безобразия не устает повторять, что это все бред безумца, — и неожиданно, при всем несочувствии зрителя к нему, именно его слова оказываются наиболее близкими к истине: по мере все более полного проявления некомпетентности Вальса по отношению к хозяйству захваченного государства, все вокруг него становится жестоко-бессмысленным, переходя грань разумного и вступая в область кошмара. Посреди самых важных занятий ему вдруг начинает мерещиться игрушечный автомобильчик, которым он забавлялся в детстве; приведенные Соном для его потехи слуги оказываются своей противоположностью: спортсмен — немой и не умеющим даже прыгать, шофер — постоянно попадающим в катастрофы неудачником, «наилучшие женщины» вместо тридцати красоток — двумя шляхами и тремя чудовищными уродинами, и лишь один врач подозрительно настоящий. В довершение всего в омерзительных выражениях Вальс требует к себе дочь генерала Берга, на что тот вдруг отказывается согласиться — пусть хоть весь свет взлетит вверх тормашками. Тут его покидает верный прислужник Сон, сказав, что «игра проиграна» (он и ранее называл всю аферу «игрою», но тогда Вальсу недосуг было обратить на это внимание). Напоследок, перед тем как исчезнуть прямо за спиной Вальса, Сон открывает ему «маленькую правду»: «Вальс, у вас никакой машины нет». Тотчас перед горе-изобретателем вырастают, повторяя начальную сцену, министр и полковник (только теперь в штатском), и министр велит вывести его вон как настоящего безумца. В порыве отчаяния он выдает секрет: «Машина не где-нибудь, а здесь, со мной, у меня в кармане, в груди». Тем не менее его насильно выпихивают, несмотря на крики: «Оставьте меня, меня нельзя трогать... я — могу взорваться». «Осторожно, ушибете беднягу», — звучит вдогонку финальная реплика военного министра...

Бредовая попытка захвата мира подловатым и пошлым диктатором из подполья оказывается только мороком, манией сумасшедшего.

Набоковский герой уже переходит вплотную к традициям, стилю и приемам еще одного крупнейшего русского драматурга XX в. — Евгения Шварца. У того в «Голом короле» королю «хочется не то музыки и цветов, не то зарезать кого-нибудь», прямо из корыта ревет на сцене белугой персонифицированная белуга (это уже совсем по-набоковски). Хочется Вальсу всего того, чего хочет Тень в пьесе «Тень» у Шварца, женившись на принцессе. У Чапека правительства мира принимают ультиматум Галена, он собирает свой чемоданчик и бежит спасать человечество, народ то есть, каковой его тут же на улице и затаптывает. Вальс — герой изначально пустой, его и убивать-то автору противно, как противно было убивать Достоевскому младшего Верховенского в «Бесах». Вальс просто оказывается сумасшедшим, все то, что произошло на сцене, — его бред, все только еще должно начаться, — ход в драматургии XX в. вообще-то популярный, стоит лишь вспомнить «Инспектор пришел» Дж. Б. Пристли, но в русской драматургии едва ли не впервые примененный Набоковым.

Место Вальса — в сумасшедшем доме, вместе с князем Мышкиным и заодно с капитаном Гаттерасом, если брать персонажей только уже упоминавшихся здесь писателей. Драматургический эффект пьесы по мере движения действия от первого акта к третьему все более напоминает сон и развивается по логике сновидения, по той, которая самим Набоковым описана в романе «Машенька»: «...А дальше уже совсем ерунда». Не зря основной герой, руководящий действием в пьесе, носит имя Сон. Логика «Изобретения Вальса» — логика сна, приснившегося сумасшедшему: то-то и то-то он заказал судьбе, до остального ему дела нет, и он начинает говорить стихами. Нелишне будет вспомнить один из возможных прообразов Вальса, от которого у этого литературного героя, несомненно, многое — и геростратовы замыслы, и поэтическое графоманство, и имя: это печально знаменитый Горгулов, убийца французского президента, писавший, как известно, скучные стихи под псевдонимом «Бред».

Комментарии к этим пьесам Набокова можно найти в его книге о Гоголе (1949), когда он пишет о «Ревизоре»: «Персонажи — кошмарные существа, из числа тех, что населяют сны как раз тогда, когда вы думаете, что проснулись, а на самом деле вы только что вошли в самую ужасающую область (ужасающую своей ложной реальностью) сна».

Таким действием во сне, имеющим вид фальшивой реальности, и является действие в «Изобретении Вальса», а по существу, и в «Событии» — мотив мнимого ревизора-фантома, порожденного страхом и грехами персонажей, являющегося для проверки состояния государства (в «Изобретении Вальса») и состояния души и совести (в «Событии»), мотив, центральный в обеих пьесах.

Кстати, как в «Событии», так и в «Изобретении Вальса» много деталей, отсылающих к Гоголю и создающих гоголевскую атмосферу. Министр несколько напоминает Городничего — «уже постаревший на службе и очень неглупый по-своему человек» (ремарка Гоголя). Как у Городничего, у министра, в отличие от его генералов, достаточно сложный характер. Его отношения с генералами, с которыми он обращается, как с непослушными школьниками, плохо воспитанными детьми, несколько напоминают отношения Городничего с чиновниками (но генералы гораздо примитивнее и призрачнее гоголевских чиновников). Напоминает он перед Вальсом и Городничего перед Хлестаковым, когда, например, говорит: «Я старый человек, много испытал» и т. д. или дает слово старого солдата. Прямая цитата из «Ревизора»: «Тут все свои». — «Ну, здесь свои» («Ревизор», действие I, явление I). По гоголевскому типу, но с гротесковым усилением — фамилии генералов, слуг и т. п. Все эти Брег, Бриг и т. д. невольно напоминают Бобчинского и Добчинского. Принцип именования, отличающегося одной буквой, означает механическую тождественность персонажей, различающихся «на одну букву» — какой-нибудь мелкой чертой, дающей этой фигуре «индивидуальность». Бобчинский и Добчинский и тождественны, даже «оба с небольшими брюшками» (черта, на которой Набоков останавливается в книге о Гоголе), и индивидуальны — Добчинский немного выше и серьезнее, Бобчинский развязнее и живее. Подобно этому и у генералов — свои маниакальные «индивидуальности»: один все время рисует, другой протестует и тут же берет свой протест назад, третий на аукционе говорит «миллион» и т. п. Немой Горб, объясняющийся знаками, — параллель гоголевскому бессловесному Гибнеру, издающему один и тот же звук. Но, конечно, гоголевские герои гораздо живее, набоковские — призрачнее, и некоторые представлены куклами (щедринский мотив). Лицо самобытное среди генералов — Берг: его здравый смысл и его спокойное сопротивление в конце концов и разрушили весь кошмар.

Набоков в этой пьесе отчасти вышивает по гоголевской канве, пользуется мотивами «Ревизора», цитируя из него, но в целом его пьеса само-

стоятельна. В ней своя, уже не гоголевская, тематика, принадлежащая XX в.: тоталитарное государство (превращение либерального в тоталитарное), тирания науки, новое страшное оружие как путь к власти и господству над миром. Параллелей на эти темы в драматургии XX в. много, пьеса Набокова — пародия на все эти темы европейского театра.

Можно гадать, насколько тесно увязывал автор свою пьесу с окружающей политической реальностью 1930-х гг.; судя по опубликованному в это же время (1938) и в тех же «Русских записках» рассказу «Истребление тиранов» и позднему комментарию, проводящему аналогию между ним и вторым английским романом «Bend Sinister» (1947), связь эта была достаточно тесной.

Сирин-Набоков — художник со слишком острым интуитивным чувством, чтобы можно было допустить, что он оставит эту банальную утопическую историю в ее реалистическом состоянии: как в «Истреблении тиранов», он делает под конец драмы ловкий ход с открывающимся за ним новым, углубленным планом — не то это бред, не то быль, — во всяком случае, никакого прибора у Вальса не было и нет, и вся разрушительная сила сконцентрирована у него в груди. По мнению критика Г. В. Адамовича, именно к концу пьесы само собой возникает сходство — от всякого родства с которым Набоков отрекся бы: «На что это похоже? К чему близко это водворение здравого смысла в правах, после долгих испытаний его? К “Балаганчику”. Конечно, совсем другой тон, гораздо меньше лиризма, гораздо больше уступок злободневности, но приемы те же: генералы у министра на совещании (во втором действии) — почти слепок с блоковских мистиков».

К чести пьесы, нужно, на наш взгляд, признать, что, в отличие от крайне тенденциозного рассказа, в котором искренняя ненависть уложила на лопатки художественность повествования, драма о Вальсе написана гораздо более артистически сбалансированно. Нельзя отрицать, что по прочтении ее охватывает тягостное чувство, как будто бы на первый взгляд родственное «привкусу» от произведений Кафки, Оруэлла и т. п. Но сходство это мнимо: по сравнению со всеми этими авторами, от которых Набоков принципиально предпочитал отмежевываться, созданная им вселенная не безнадежна, безумные поползновения не застят в ней полностью солнца, и спасение возможно.

В тронной речи Вальса звучат мотивы Великого инквизитора из Достоевского: власть над людьми во имя любви к человечеству, счастливое послушание человечества, счастье людей как следствие их несвободы,

детское счастье людей внутри «ограды»: «внутри пределов, незаметных детям, мир будет счастлив». «Но так пылать такой любовью к людям и не спасти слепого мира — нет, как можно мне от власти отказаться?» Это — Великий инквизитор. («Тогда мы дадим им тихое, смиренное счастье, счастье слабосильных существ, какими они и созданы... Да, мы заставим их работать, но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь как детскую игру, с детскими песнями, с хором, с невинными плясками... Будут тысячи миллионов счастливых младенцев...») В третьем же акте уставший инквизитор больше похож на Хлестакова: распад сознания, легкость в мыслях необыкновенная, и слова, по гоголевской ремарке, вылетают из уст неожиданно («Не понимаю, почему не делают того, что я хочу. Какой садовод, где? Не нужно мне садоводов»). Возникают здесь в его капризах и мотивы русской волшебной сказки: кровать, сама везущая в ванную, — Емеля, ездящий на печи; постройка дворца за десять дней. В тронной речи пародированы и мотивы «Интернационала» («Весь мир насилия мы разрушим до основания, а затем мы наш, мы новый мир построим...»), и советский декрет о мире: «вот декрет, которым я начинал свое правление».

Однако вновь в этой пьесе, как в «Событии», явственно ощущается жутковатая «предельная метафизика» автора. Стоит сравнить «Изобретение Вальса» с одним из лучших романов Набокова-Сирина «Отчаяние»: сюжет вкратце складывается из того, как уже не мерзкий подпольный подлец, а прирожденный художник, хоть в данном случае по профессии и предприниматель, но с поэтически организованной душой, встречает неожиданно своего двойника-люмпена. Увидев потрясающее внешнее сходство, он задумывает — не из какой иной корысти, кроме художнической, — организовать по всем правилам искусства его убийство так, чтобы оно было принято за самоубийство самого героя и ему была бы выплачена страховая премия (все признаки «реального» детектива являются здесь сознательной пародией на «Преступление и наказание»). Его афера терпит крах по как будто бы вполне простому поводу. (из-за оплошности на месте убийства забыта палка с вырезанным на ней подлинным именем), но настоящая причина неудачи куда более метафизическая: оказывается, никто и не думал видеть сходство между убитым бедолагой и героем. Главная предпосылка теперь уже не отрицательного, а вполне сочувственно написанного персонажа оказывается

трансцендентально битой. Художник вотще поверил своей звезде — на самом деле она увлекает его в пропасть.

«Набоковиана», созданный писателем мир, в том виде, в каком он на самом деле мыслил организацию космоса, оказывается жестоким; это вселенная, в которой творец играет со своей тварью в замысловатые и зачастую далеко не милосердные игры. Он, этот набоковский творец, способен фатально обмануть, хотя и делает это мастерски, сродни самому писателю.

Таким образом, поэтика набоковского творчества — наиболее игровая, по преимуществу театральная, из всех других русских писателей; но она же дальше всех их заходит в сторону от традиционной христианской нравственности и учения о спасении. Апофеоз этого отклонения представляет собой последний роман писателя — «Гляди, гляди на арлекинов!» — где он замахнулся на самую историю, попытавшись обьегорить судьбу и переписать свою собственную биографию, представив прошедшие события по личному усмотрению. Знаменателен в отношении его «игровой вселенной» эпизод, давший имя роману: некая двоюродная бабушка героя-протагониста, по имени «баронесса Бредова», постоянно кричала ему, когда он мальчишкой был оставляем на ее попечение:

«— Прекрати хандрить! Гляди на арлекинов!

— Каких арлекинов? Где?

— Ох, везде. Всюду вокруг себя. Деревья — это арлекины. Слова — это арлекины. А также ситуации и сущности. Соедини вместе две вещи — шутки, образы, — и ты получишь тройного арлекина. Начинай! Играй! Изобрети мир! Придумай реальность!»

«— И я это сделал, клянусь Юпитером, — признается рассказчик, — начав с того, что выдумал самое эту свою двоюродную бабку...»

Но однажды, пласты разуменья дробя,
углубляясь в свое ключевое,
я увидел, как в зеркале, мир и себя,
и другое, другое, другое.

При всей несомненной игровой подоснове и крайне своеобразной духовности, обеспечивающих зрелищность набоковского искусства, позволительно задать вопрос о том, насколько сценичными были созданные им пьесы.

Они давно уже не идут на подмостках, однако постановка «События» Ю. Анненковым в 1938 г. в «Русском театре» в Париже была, по

словам В. Ходасевича, «действительным событием русской театральной жизни»⁸. Пьеса прошла четыре раза, и, судя по воспоминаниям Н. Берберовой («Курсив мой»), это означало большой успех. А в 1941 г. «Событие» было поставлено на нью-йоркской русской сцене Г. С. Ермоловым в художественном оформлении другого известного театрального художника, М. В. Добужинского, — и опять большой успех.

Зато «Изобретение Вальса» так и не было поставлено в «Русском театре», хотя оно было объявлено в постановке Ю. Анненкова⁹ и должно было быть третьей постановкой третьего сезона «Русского театра» в Париже. Однако премьера новой пьесы В. Сирина, объявленная на 10 декабря 1938 г., не состоялась...

В рассмотренных здесь пьесах есть немало сценически выигрышных мест, но одновременно немало и таких, явно сознательно сделанных эпизодов, которые вполне могут быть восприняты и поняты лишь при чтении, да и то «медленном». Набоков и тут, как всегда, верен себе — в сочетании «Театр Набокова» надо делать ударение на втором слове.

В заключение несколько слов об одном факторе, составляющем несомненную ущербную сторону Набокова-драматурга, ущербную именно сценически: о том, что происходит с чудесной набоковской прозой в ремарках. В «Изобретении Вальса»: «Входит полковник и передает министру в машинальную руку письмо»... Точно так же прозвище Ревшина в «Событии» — «Волосатый глист» — из пьесы при постановке выпало бы, оно наличествует только в ремарке... Как и чудесное, чисто набоковское замечание, что Вера мягче и ручнее сестры... Режиссеру-постановщику делать с этим нечего, радость от этих фраз — удел только читателя, дальше которого — к зрителю — набоковские пьесы по сей день почти не дошли. Зато Адамович считал, что мейерхольдовская сухая ироническая фантазия могла бы внести в спектакль то, чего не может дать чтение, поэтому для постановки набоковских пьес нужен был бы режиссер мейерхольдовского склада. Вообще можно только пожалеть, что никакой театр по сей день не заинтересовался набоковскими пьесами; правда, сын Набокова Дмитрий перевел на английский язык «Изобретение Вальса» в 1966 г., а «Событие» — в 1984 г.

Пора бы, кажется, собрать в один том и издать пьесы Набокова, ведь лучшие из них, в первую очередь «Событие», ставят Набокова в один ряд с выдающимися русскими драматургами XX в. — с Булгаковым, Платоновым и Шварцем.

Также интересен вопрос о месте набоковской драматургии в истории русского театра вообще, которая в принципе довольно коротка — средин-

ное ее течение от «действ» XVII в., через трагедии и комедии классического XVIII в. к «Борису Годунову» Пушкина, «Ревизору» Гоголя и пьесам Островского в XIX в. и, наконец, к Чехову в начале XX в. Следующим звеном и является театр Набокова, параллель которому соблазнительно попытаться найти в пьесах несостоявшегося русского сюрреализма и, например, в «Елизавете Бам» Хармса. Но при ближайшем рассмотрении сходство оказывается ложным — у обэриутов и «сверхсущностников» мир был в принципе бессмыслен и абсурден, у Набокова же он представляет собой совершенно иное: это все-таки гармония, но гармония в основе своей необычайно, «до ужаса» своеобразная.

Все волосы, впрочем, на одиннадцать частей не расщепить, а покойный Набоков уже о нас и о всех грядущих литературоведах, занимающихся его творчеством, более или менее полно высказал свое мнение в позднем предисловии (1963) к «Защите Лужина», где для недостаточно внимательных литературоведов расшифрован демонстративно-издевательский мотив «матового стекла», — так что воздержимся от дальнейшего анализа.

Париж, 1985 г.

¹ Впервые опубликовано: Континент. Париж, 1985. № 45.

² «Русские записки». 1938, апрель. (Далее все цитаты даются по этому первому и единственному изданию.)

³ «Последние новости». 1938. № 6235. 21 апреля.

⁴ Там же. 1938. № 6189. 6 марта.

⁵ Там же. № 6182. 27 февраля.

⁶ «Дым без отечества». Литературно-художественный сборник. Париж, 1921.

⁷ «Современные записки». 1938. № 66.

⁸ Там же. 1938. № 66.

⁹ «Последние новости». 1938. № 6430. 3 ноября; № 6439. 12 ноября.

Сергей Рафальский: свой голос, своя дорога¹

Русское зарубежье знает, ценит и помнит Сергея Милича Рафальского прежде всего по его острым и талантливым статьям, которые регулярно появлялись с 1958 г. в нью-йоркской газете «Новое русское слово», а с 1967 г. в «Русской мысли» в Париже. Рафальский обладал удивительным даром публициста и сатирика — отклики на его статьи бывали либо неистовыми и бурными, либо восторженными.

Рафальский не стремился к объективности, но объективность мы ценим у литературоведов, а не у поэтов и даже не у публицистов. Все у Рафальского было глубоко субъективно, нельзя не упомянуть здесь и о том, что — начиная с 1924 г. и так почти до конца жизни — его статьи часто печатались в дискуссионном порядке. Редакции журналов, будь то пражского «Студенческие годы» или парижского «Континента», подчас не разделяли некоторых положений его полемических статей. Но зато эти статьи часто бывали началом не всегда конструктивной, но ожесточенной дискуссии и полемики. Из его многочисленных — часто спорных, противоречивых, но всегда интересных — статей вырисовывается живой облик Рафальского. Поэтому хочется пожелать и поверить, что в недалеком будущем появится сборник его избранных статей.

«Он у нас оригинален, ибо мыслит», — писал Пушкин о Баратынском. Эти слова невольно вспоминаются при чтении стихов Рафальского. Поэзия его, как и статьи, заставляет задуматься над вопросом о будущем России. Оторванный от родины с болью, «с мясом», он продолжает ее любить, любить по-своему, и, читая его стихи, чувствуешь, как все русское, родное бережит у Рафальского эту незажившую рану разлуки с Россией.

В посмертной книге стихов «За чертой» мы знакомимся не только с поэтическим творчеством Рафальского, с творчеством искусного поэта, по определению Э. М. Райса, но и с его миропониманием и отчасти с его жизнью в изгнании «за чертой родной страны» — с неизбежной ностальгией и вечными эмигрантскими думами и спорами о судьбах России, названной у него «горькой Русью».

Рафальский, прожив долгую жизнь в эмиграции, сберег облик русского человека со свойственной ему всегдашней незлой, но едкой ирони-

ей. Рафальский был подлинным гуманистом. Именно поэтому он отталкивался от таких политических персонажей, как Ленин, Сталин, Гитлер и, по его словам, от «марксистского мракобесия». Будучи непримиримым ко всякому насилию, ко всякой диктатуре над человеком, Рафальский считал себя демократом и социалистом западноевропейского толка. Рафальский ценил жизнь во всех проявлениях и был чужд всякому доктринерству. В своих стихах он славит и природу, и женское тело, выражая свою страстную любовь к жизни и показывая, что ничто человеческое ему не чуждо. Свободное время он посвящал живописи и рисовал пейзажи, но его любимой темой были обнаженные толстые, грудастые русские деревенские девки — в этих картинах как бы выражалось его своеобразное понимание плоти.

Жизненный путь Рафальского сложен и нелегок. Это трудный путь уходящей молодежи его времени. Сергей Милич родился 19 августа (2 сентября) 1896 г. в семье священника в селе Холоневе Волинской губернии. Учился в гимназии в городе Луцке, а потом переехал в город Острог, где и окончил острожскую гимназию в июне 1914 г. В том же году он поступил на юридический факультет Санкт-Петербургского университета, успел проучиться шесть семестров, а весной 1917-го перевелся в Киевский университет Св. Владимира, в котором пробыл один семестр. Летом он вступил в партию «Народная свобода». В Гражданской войне принимал участие в рядах недолговечной 3-й русской армии генерала Врангеля, до того имел некоторое отношение к крестьянским восстаниям. Был интернирован в Польшу, бежал из лагеря и, вернувшись домой, работал учителем в Остроге.

После Рижского мира, проживая в отошедшей к Польше местности, состоял в «Союзе Защиты Родины и Свободы» Б. Савинкова. В 1922 г. Рафальский уехал в Чехословакию, в Прагу, и был зачислен на Русский юридический факультет, который окончил в декабре 1924 г. Приехав в Прагу, он сразу же занялся активной общественной деятельностью. По инициативе Рафальского и его поэтических друзей Николая Болесциса (Дзевановского) и Евгения Олешко возник «Скит поэтов», как об этом пишет Н. Е. Андреев в своих воспоминаниях в «Русской Праге», опубликованных в «Русском альманахе» (Париж, 1981). «Скит» назывался «Художественным кружком», а с приездом из Варшавы некоторых участников варшавской «Таверны» кружок переименовался в «Скит поэтов», руководителем которого стал А. Л. Бем. Рафальский стал членом Русского демократического союза в Чехословацкой республике. С 1922 г. он начинает печатать свои стихи в журналах «Сподохи», «Своими путями», «Воля России», «Перезвоны», а статьи («Мы», «О левой и правой», «Бабыя логи-

ка»...) — в пражском журнале Объединенных русских эмигрантских студенческих организаций (О.Р.Э.С.О.) — «Студенческие годы» и в сборнике «За чертой» (Прага, ноябрь 1922), где его статья «Класс творческой мысли» вызвала большой интерес во всей эмигрантской прессе. Вообще, это была его любимая тема, и всю жизнь его занимал вопрос о роли, которую должна играть творческая интеллигенция. Уже в те годы проблемы современности волновали Рафальского, и не случайно он впал в заблуждение, думая, что НЭП приведет Советскую Россию к какому-то нормальному строю «трудовой демократии», о которой искренне писали публицисты-сменовеховцы Устрялов, Ключников, Лукьянов. Рафальский также выступал с докладами («Отцы и дети», «О признании») в модных тогда дискуссиях.

По окончании университета с 1924 по 1927 г. Рафальский являлся сотрудником Института изучения России, работая в отделе К. Р. Кочаровского. Во главе Института был А. В. Пешехонов, автор нашедшей книги «Почему я не эмигрировал» (Берлин, изд. «Обелиск», 1923). Во втором томе записок этого Института Рафальский напечатал результаты своих изысканий «Сельскохозяйственные коллективы в Советской России». В 1925 г. Рафальский женился на Татьяне Николаевне Унгерман, верной спутнице его долгой нелегкой жизни за границей.

В 1927 г. он уехал с женой в Польшу, в город Острог, к отцу, где и прожил два года на самой границе. С началом НЭПа, поверив в «российский Термидор», он хотел вернуться в Союз и отошел от эмиграции. Получив отказ и к тому же убедившись, что возвращаться, собственно, некуда, он с женой уехал через Прагу во Францию, в Париж, где в мае 1929 г. Марк Слоним устроил его декоратором в мастерскую поэта Довида Кнута.

Трудности эмигрантской жизни не помешали Рафальскому заняться любимым делом — публицистикой и литературой. С появлением «невозвращенцев» он вошел в их группу и стал сотрудником журнала «Борьба», выходившего в Париже под редакцией Г. В. Беседовского. В этот период Рафальский подписывал статьи разными псевдонимами: Рафаил, Сергей Раганов. Из-за разногласий с редактором он вскоре вышел из «Борьбы».

После Второй мировой войны у Рафальских в их гостеприимной квартире в доме 6, rue Fourcade в 15-м округе собирались по субботам поэты, писатели и художники: А. Гингер, А. Присманова, В. Корвин-Пиотровский, А. Туринцев, С. Шаршун, М. Андреенко, К. Померанцев.. Рафальский возвращается в русскую прессу, печатая статьи сначала в «Посеве», стихи и ряд поэм в «Гранях». В 1956 г. в «Возрождении» (59-я тетрадь) публикует повесть «Искушение отца Афанасия», которая, по словам ав-

тора, «не прошла незамеченной». Его статьи в «Новом русском слове» и в «Русской мысли» появлялись также под разными псевдонимами, вначале Волынский, а потом ...Ский (так он подписывал в «Русской мысли» свои «Современные басни»), и под конец свои критические обзоры русской зарубежной периодики подписывал: М. Сергеев.

С. М. Рафальский скончался в Париже 13 ноября 1981 г.

Он шел предназначенной ему личной, самостоятельной, тяжелой дорогой. У него свое лицо, свой голос, свой собственный мир мыслей и чувств, своя философия жизни. У него до конца сохранилась страстная любовь к стране, которой принадлежали его лучшие чувства, о которой он никогда не переставал думать, к которой он никогда не переставал стремиться.

Январь, 1983 г.

¹ Впервые опубликовано: Вместо послесловия // *Рафальский С. За чертой*. Париж, 1983. С. 155–160.

Борис Закович — последний поэт «Парижской ноты»¹

Есть бытие, но именем каким
Его назвать? — ни сон оно, ни бденье.

Е. Баратынский

...Бесстрастную повесть изгнания,
Быть может, напишут потом,
А мы под дождя дребезжанье
В промокшей земле подождем.

Ю. Терапиано

Борис Григорьевич Закович, родившийся в Москве 8 (21) ноября 1907 г., принадлежит к тому поколению эмигрантских писателей и поэтов, которое В. С. Варшавский метко называл «незамеченным поколением». Борис Закович, в свое время самый молодой из поэтов так называемой «парижской школы», сегодня почему-то незаслуженно забыт. О Б. Заковиче нет ни малейшего упоминания — не говоря уже о статье! — ни в «Энциклопедическом биографическом словаре», весьма претенциозно названном «Русское зарубежье — золотая книга эмиграции» (М.: РОССПЭН, 1997), ни в «Литературной энциклопедии Русского зарубежья. 1918—1940: Писатели Русского зарубежья» (М.: РОССПЭН, 1997). Кстати, по поводу этих двух изданий можно было бы вообще сказать немало любопытного и нелицеприятного, но это разговор особый.

И в книге Глеба Струве «Русская литература в изгнании» даже в третьем, исправленном и дополненном издании (М., 1996), претендующем на академическую завершенность, вы не найдете даже имени Заковича, хотя есть в ней справочный аппарат, пышно именуемый «биографическим словарем Русского зарубежья». Не отыщете вы упоминания о Борисе Заковиче и в «Лексиконе русской литературы XX века» (М., 1996), составленном «сверхосведомленным» немецким профессором Вольфгангом Казаком.

Уместно упомянуть и о довольно странном издании «О, муза русская, покинувшая дом...» с подзаголовком «Поэзия Русского зарубежья из собрания А. В. Савина». Это издание, между прочим, осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда. При этом, хотя в сей роскошно изданной книге и нет ничего научного,

работа по ее изданию была выполнена, как ни странно, Библиотекой Российской Академии наук. Одним из доказательств непрофессионального, даже дилетантского подхода, можно считать в числе прочего отсутствие имени Бориса Заковича.

Зато в «Словаре русских зарубежных писателей», подготовленном к изданию Валентином Булгаковым еще в 1940 г. и изданном в Нью-Йорке лишь в 1993 г., на странице 56 можно найти заметку о поэте Борисе Заковиче. Также и в антологии, озаглавленной «Вернуться в Россию стихами...», составителем которой был Вадим Крейд (М., 1995), напечатаны шесть стихотворений Б. Заковича и биографические сведения о нем.

А ведь его стихи печатались с 1930 г.! Дебютом Заковича в печати в декабре 1930 г. стала публикация, ни много ни мало, на страницах прославленного альманаха «Числа» (четвертый сборник). Потом его печатали в сборнике «Союза молодых поэтов и писателей» (1931. Вып. 5), в журналах «Воля России», «Содружество», «Круг» и «Русские записки». А после войны — в сборниках «Встреча» и в журнале «Новоселье». Нелишне вспомнить, что его стихи входят в лучшие антологии русской зарубежной поэзии: «Якорь» (1936), «Эстафета» (1948) и «На западе» (1953). Но уже позднее, в «Музе Диаспоры» (1960), в антологиях «Содружество» (1966) и «Вне России» (1978), Борис Закович не представлен, несмотря на то, что продолжал, хоть и немного, писать. И лишь выходом его первого и единственного стихотворного сборника «Дождь идет над Сеной» в 1984 г. (Издание «Альбатрос», Париж) было устранено несправедливое забвение. Появились статьи Ю. Иваска, Т. Фесенко, К. Сапгир. Роман Гуль напечатал несколько подборок его стихов в «Новом журнале» (1985. Кн. 158 и 160), а Валентина Синкевич опубликовала в последний раз его стихи в своем филадельфийском альманахе «Встречи» в 1990 г. Вот так и получилось: «вакансия поэта» не пустовала целых шестьдесят лет (хотя и с некоторыми перерывами и затмениями).

Бориса Заковича можно назвать истинно парижским поэтом не потому, что он прожил в Париже фактически целую жизнь. Он подлинно русский парижанин и созвучен своим братьям — русским поэтам-парижанам.

Закович — представитель того «племени, возросшего в изгнании», один из героев «Повести эмигрантских сыновей», и дальнейшие слова Варшавского как нельзя лучше подходят к Заковичу: «Повесть слишком грустная. Судьба не послала им удачи, не дала возможности проявить себя в каком-нибудь большом человеческом начинании. Они были обре-

чены стать людьми гораздо более лишними, чем все “лишние люди” русского прошлого».

Поэт попал в эмиграцию тринадцатилетним мальчиком, а в Париж приехал юношей, в 1923 г. В двадцать три года его стихи были впервые опубликованы, а первое его публичное выступление состоялось 12 декабря 1929 г. на третьем литературном вечере «Кочевья», вместе с В. Познером, М. Струве, С. Шаршуном и Г. Газдановым.

Парижский литературный кружок «Кочевья» был создан весной 1928 г. по инициативе М. А. Слонима. Он ставил своей целью развитие творческих сил молодых писателей, их «самоутверждение» в эмигрантской литературной среде. Известно, что в этой среде молодые литераторы далеко не всегда встречали поддержку и сочувствие. Сначала работы кружка носили студийный характер, но постепенно эти еженедельные «цеховые» встречи превратились в публичные собрания, привлекавшие все большее количество гостей. «Кочевья» стали той трибуной, с которой представители молодой русской литературы могли предьявить себя, читая свои произведения, защищая свои взгляды. Б. Закович — рядом с Б. Поплавским, А. Гингером, Д. Кобяковым, В. Андреевым, А. Ладинским — неоднократно читал свои произведения: прозу и стихи. А с 24 января 1931 г. он — непреременный участник литературных вечеров Союза молодых поэтов и писателей. Ю. Терапиано, первый председатель Союза, в посмертной книге «Литературная жизнь русского Парижа за полвека» пишет: «Вполне естественно, что участники Союза по своему литературному притяжению должны были распасться на два лагеря — неоклассиков с Ходасевичем во главе и “левых” (не нахожу другого слова), пока не возникли “Числа”, в которых младшим удалось найти свое собственное отношение к поэзии и свое мироощущение, манеру “парижской ноты”, которая, необходимо подчеркнуть, всегда была только мироощущением, а не какой-нибудь “группой” или “школой”...»² Это определение полностью подходит к литературной судьбе Заковича. Поэт органически влился в общее русло монпарнасской идеологии и, конечно, стал завсегдатаем монпарнасских кафе. По свидетельству Зинаиды Шаховской, «почти все собиравшиеся в кафе были молоды, усталы, плохо одеты и плохо кормлены... В тридцатых годах ночные монпарнасские русские сиденья чаще всего происходили в “Селекте” или “Наполи”... Кафе было клубом, спасением от одиночества...»³ Действительно, лучшая литературная атмосфера для молодой эмигрантской поэзии была именно в кафе, где можно было сидеть часами за чашечкой кофе и говорить без конца о поэзии, «о

судьбе человеческого рода вообще, о справедливости, о Боге, о братстве, то есть все о том же, о чем говорили “русские мальчики”. И ничего не меняет, что многие монпарнасцы были люди еврейского или полуеврейского происхождения (в большинстве христиане по убеждению), что делало их еще более одинокими, чем остальных участников Монпарнаса: для черносотенцев они продолжали оставаться “жидовскими мордами”, а в еврейской буржуазной среде, где они могли бы найти опору и поддержку, на них косились, как на отщепенцев. Но если действительно миссия эмиграции в хранении “священных заветов”, то на оторванном от всех исторических и национальных традициях, полуеврейском Монпарнасе этой миссии служили, быть может, больше, чем в стране праведников разных “органических” и “почвенных” мировоззрений⁴. В тургеневском «Рудине» Лежнев так говорит о типе «русских мальчиков»: «В глазах у каждого восторг и щеки пылают, и сердце бьется, и говорили мы о Боге, о правде, о будущности человечества, о поэзии...» Вот душевно-духовный мир русских поэтов-монпарнасцев. Они, в том числе молодой Закович, хотели «переделывать мир». Можно говорить о духе Монпарнаса, о настроениях, об этом «особенно еврейско-русском воздухе. Блажен, кто им когда-нибудь дышал», — писал в свое время ностальгически Довид Кнут.

Роман Гуль в мемуарах «Я унес Россию» пишет о том, как Владимир Варшавский, смеясь, однажды рассказал анекдот, сочиненный Тэффи: «Идем, — говорит Тэффи, — ночью по Монпарнасу. Вдруг из какого-то кафе гуськом один за другим выходят евреи средних лет. Спрашиваю спутника: “Кто это? Что за люди?” “А это, — говорит, — Союз русских молодых поэтов”». Гуль продолжает: «Среди русских поэтов были евреи: Кнут, Гингер, Раевский, Ю. Мандельштам, но отнюдь не все в большинстве. А вот насчет “средних лет”, это, пожалуй, тонко»⁵. Хотя этот прекрасный мемуарист и забыл о молодом Заковиче.

Борис Закович очень быстро стал заядлым русским «монпарно» (так французы называли богему — завсегдатаев Монпарнаса) и заметной фигурой этого «блистательного русского Монпарнаса». Его стихи сразу зазвучали в регистре «парижской ноты», которую он принял безоговорочно (может быть, по молодости лет) и тем самым приобщился к мистериям поэтической жизни молодого русского Парижа. На самом деле то, что Борис Поплавский называл «парижской нотой», вовсе не было литературной школой с определенной программой, как, например, символизм либо акмеизм. Эта «нота» была в самом воздухе, в самой атмосфере тридцатых годов; просто была некая воля к искренности в искусстве, к ясно-

сти, простоте, отказу от всяких формальных эффектов и трюков, равно как трезвый скептицизм в отношении всевозможных утешений метафизики. Центральным для поэтов «парижской ноты» был современный человек с его внутренним состоянием, его отношением к различным событиям и духовным вопросам. Оттого эти стихи оставляли ощущение чего-то действительно нового, неповторимо личного. И Закович в высшей степени стал выразителем этого нового ощущения. Тема о человеке, о том, что есть человек и чем ему надо быть, делает стихи Б. Заковича воистину поэзией, а не просто гладким версификаторством:

Мы верим тьме, что в ней — начало света,
Мы любим свет, где есть начало тьмы.
Но что есть свет и что есть сумрак, мы
Не обретаем у времени ответа...

— говорится в его стихотворении, посвященном Б. Поплавскому.

Поэт находится наедине со своей внутренней жизнью, с ее тьмой и безысходностью. Былое имущество роздано. Евангельский Блудный сын нищ и наг. Ибо он слишком совестлив, чтобы облекаться в яркие словесные ткани!

По ночам над Парижем уснувшим
Раздается чуть слышное пенье,
То серебряный месяц уснувший
По ночам состязается в тлении
С Илионом давно потонувшим.

Стоит заметить, что поэт не удостоил найти рифму и дважды поставил «уснувший» в конце строки. Но само мастерство заставляет воспринимать этот повтор как рифмуемые два разных слова.

Приведенный Поплавским, «гениально вдохновенным русским мальчиком, “нашим Рембо”» (по определению Г. Адамовича), Закович стал бывать постоянно на «воскресениях» у Мережковских и на собраниях общества «Зеленая лампа». Ирина Одоевцева в своей книге «На берегах Сены»⁶ вспоминает случай, когда Мережковский назвал скромного и застенчивого молодого поэта Заковича «Тертуллианом».

Поплавский, чье посвящение на посмертной книге «Снежный час» (Париж, 1936) создало по сей день единственную сколько-нибудь заметную славу Заковичу, сыграл в его судьбе большую роль и оказал на него несомненное влияние. В дневниках Поплавского можно отыскать

немало строк об их совместных блужданиях по ночному Парижу, о беседах в монпарнасских кафе, о ночах напролет за разговорами — за теми беседами о «прекрасном и высоком», про которые пишет Б. Закович в стихах, посвященных А. Гингеру, В. Мамченко и Лидии Червинской:

Мы играли в карты до утра,
Даже ничего не проиграли,
Только постарели да устали,
Только поумнели со вчера..

Несправедливо мучимые роком
Искатели и вестники добра —
Беседам о прекрасном и высоком
Мы часто посвящаем вечера..

С любителями слов «о добром и о вечном»
Случается и мне ночами толковать.
Высокие слова, мне нужные, — конечно.

А Борис Поплавский — этот «царства монпарнасского царевич» (как сказал о нем Николай Оцуп) вспоминал: «О, сколько раз после бессонной ночи мы молча проходили по пустым и чистым улицам, наблюдая медленное рождение света, медленное возвращение к грубой жизни...»

Стихи Заковича полны печали и сарказма, но в его поэзии — простота и человечность. Одиночество, когда оно приравнено к свободе, прекрасно. Это одиночество-свобода, ставшее для Б. Заковича радостью-страданием, определило звучание его стихов:

Дождь идет над Сеной,
Значит, в жизни брэнной
Главное — следы
Дождевой воды...

Форма у Б. Заковича плотно облекает смысл. Мироощущение живет на трагической трезвости и зоркости. Закович с юности и до конца сохранил верность и образу жизни, и тональности «парижской ноты». А тональность эта, если вспомнить строку Г. Адамовича — «и голубое la-la-la...» — была «ля-минор».

Василий Яновский в полных сарказма мемуарах «Поля Елисейские» справедливо вспоминал в свойственной ему ядовитой манере о Борисе Заковиче как об «авторе нескольких волшебных стихов» и о том, «что его

стихи в “Числах”, может быть, переживут многих зарубежных “генералов” от литературы»⁷.

Философ Г. П. Федотов писал в статье «О парижской поэзии»: «У поэта-изгнанника своя дорога, тернистая, малообещающая, но требующая от него такой же верности, как родная земля. Только не земля, а дорога, ибо поэт эмиграции — странник по самой своей природе»⁸. Так и странствовал Борис Григорьевич после войны: в конце пятидесятых уехал в провинцию; жил в Бретани; затем, чуть не в пятьдесят лет, стал студентом университета города Ренн; получив *licence de russe et maîtrise*⁹, был репетитором русского языка в лицее. В начале семидесятых вернулся в Париж, где жил остаток дней на скромную пенсию. Тут поэт и закончил в январе 1995 г. свой бранный земной путь — в доме престарелых. А ныне он — достояние истории, русской литературы — такая же вечная монпарнасская тень, как и все те, кому он посвящал свои строфы.

Р. С. Недавно, будучи в Петербурге, во втором номере прекрасного журнала «Русская литература» за 1996 г. я обнаружил в конце публикации «Шести писем В. Ф. Ходасевича к И. Н. Голенищеву-Кутузову» *sigillum vitae*¹⁰ Ходасевича 1936 г., грустно-иронически заканчивающуюся словами: «Орденов не имею. Знаком с Оцупом, Терапиано и Заковичем».

Париж, декабрь 1998 г.

¹ Впервые опубликовано: Послесловие к сборнику стихов Б. Заковича «Дождь идет над Сеной» // Альбатрос. Париж, 1984.

² Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека. Париж, 1986. С. 170

³ Шаховская З. Отражения. Париж, 1975. С. 42, 43.

⁴ Варшавский В. С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 227–228.

⁵ Гуль Р. Я унес Россию. Т. 2: Россия во Франции. Нью-Йорк, 1984. С. 139.

⁶ Одоевцева И. На берегах Сены. Париж, 1983. С. 410.

⁷ Яновский В. Поля Елисейские. Нью-Йорк, 1983. С. 25.

⁸ Федотов Г. П. О парижской поэзии // Ковчег. Нью-Йорк, 1942. С. 191.

⁹ Французские университетские дипломы (фр.).

¹⁰ Автобиография (лат.).

«Слова бессильны...»¹

(Об Анатолии Величковском)

Анатолий Евгеньевич Величковский, родившийся 1 (14) декабря 1901 г., принадлежит к поколению эмигрантских писателей и поэтов. Детство Величковского, хотя он уроженец Варшавы, протекало на Украине в имении отца под Елизаветградом и на Волге. Раннее соприкосновение с природой, с нерукотворной красотой ее творений, вероятно, и пробудило в нем страстную любовь к природе, не оставлявшую его до последних дней жизни. Эта любовь не ограничивалась воспеванием одних красот, со временем к ней присоединились трагические ноты, по мере роста «рукотворной» техники, губящей, насилующей природу. Во многих стихах его звучат ноты протеста и возмущения («Заклинанье», «Куда ни глянь — автомобиль» и в других). И только в самом последнем незаконченном стихотворении он сознает бессилие своей борьбы:

Слова бессильны. Не спасу
 Ни светлых мест, ни речек рыбных.
С природой вместе крест несу
 И с нею вместе гибну...

А. Величковского можно назвать поэтом-экологом, первым поднявшим свой голос в защиту природы. Жизненный путь А. Величковского — обычный путь учащейся молодежи его времени. В семнадцать лет он уже участвует в боях с махновцами, вступив в отряд, организованный его отцом, офицером царской армии, в дальнейшем — Белая армия, эмиграция. Некоторое время живет в Польше, потом переселяется во Францию. Тяжелый труд чернорабочего на сталелитейном заводе в Кане, в дальнейшем садится за руль ночным шофером такси — в Лионе. В Париж попадает во время войны, где и скончался 2 января 1981 г. Первые его стихи были опубликованы в 1947 г. — в «Сборнике стихов поэтов “Объединения молодых деятелей русского искусства и науки”», в 1948-м — в антологии «Эстафета» и в журнале «Новоселье». Начинающего поэта заметили и поддержали И. А. Бунин, Г. В. Иванов, Г. В. Адамович, С. К. Маков-

ский. Благодаря стараниям последнего был издан первый сборник стихов А. Величковского «Лицом к лицу» в издательстве «Рифма» в 1952 г. С тех пор его стихи появляются во всех лучших эмигрантских журналах: «Возрождение», «Мосты», «Новый журнал», в газетах «Русская мысль» и «Новое русское слово». Стихи его также можно найти в антологиях «На Западе» (1953), «Муза Диаспоры» (1960), «Содружество» (1966), в «Перекрестке» (1980) и в «Русском альманахе» (1981).

А. Величковский писал также и прозу. Его небольшие рассказы публиковались в эмигрантской печати, а повесть «Богатый» — сатира на будущее, которое уже начинает сбываться, — вышла отдельной книгой в 1972 г. В 1974-м вышла вторая книга его стихов «С бору по сосенке» и в 1979 г. третья — «О постороннем». Сборника его рассказов пока, увы, опубликовать не было возможности. Последние стихи, представленные в посмертной книге «Нерукотворный свет», написаны А. Величковским уже на пороге смерти, за месяц до кончины...

Ноябрь 1981 г.

¹ Впервые опубликовано: послесловие к сборнику стихов А. Величковского «Нерукотворный свет». Париж, 1981.

«С нежностью и грустью»¹

(О Николае Оболенском)

Николай Николаевич Оболенский — один из могижан первой русской эмиграции. Потомок Рюриковичей, Н. Оболенский родился в Астрахани в 1905 г. Детство его прошло в Санкт-Петербурге. Лето семья проводила в Орловской губернии, в имении отца — харьковского, а затем ярославского губернатора. Во время войны с Германией Н. Л. Оболенский был начальником гражданской канцелярии при штабе Верховного Главнокомандующего. В августе 1918 г. семья Оболенских бежит на Украину — за три часа до того, как «Чрезвычайка» должна была арестовать отца: верные люди предупредили, что он — первый в списке приговоренных к смертной казни.

Бег продолжился: через Орел и Харьков, Крым и Новороссийск, Константинополь и далее — к Лазурному берегу, в Ниццу. Там Н. Оболенский два года учился в лицее. По ходатайству вел. князя Николая Николаевича французские маршалы Жоффр и Фош добились от правительства нескольких вакансий русским юношам-эмигрантам для поступления без конкурса в военное училище Сен-Сир.

Получив чин подпоручика, в 1925 г. Н. Оболенский, еще до выхода в полк, подал в отставку по семейным обстоятельствам. В 1927 г. он окончил парижский Институт общественно-политических наук. Затем долгие годы служил в страховом обществе.

Живу убого и покорно,
Корплю над письменным столом,
А жизнь идет дорогой торной,
Усталым шагом день за днем.

— так описывал поэт свою жизнь, прерванную из-за надвигавшейся войны. В 1938 г. он подал прошение о зачислении его в офицеры запаса. А когда война разразилась, пошел добровольцем на фронт.

И вот несут, глаза в тумане
И в липкой глине сапоги,

А в левом боковом кармане
Страницы Тютчева в крови.

14 июня 1940 г. Н. Оболенский был ранен двумя пулями в грудь и взят в плен. Там он пробыл восемь месяцев и был освобожден в связи со своими ранениями. За боевые заслуги Оболенский был награжден военным крестом, а позже — орденом Почетного легиона.

Вернувшись в Париж в январе 1945 г., он занялся сбором сведений о русских эмигрантах, павших в рядах французской армии. Одновременно он принимает активное участие в литературной жизни послевоенного русского Парижа, становится неперенным посетителем и участником собраний, утренников и кружков русских литераторов младшего поколения. Еще в довоенные годы Н. Оболенский познакомился с Буниным, Зайцевым, Оцупом и Раевским. Но более близкие отношения после войны сложились у него с А. Гингером, Н. Туроверовым, В. Варшавским и Т. Величковской. Благодаря Георгию Раевскому в 1947 г. он дебютирует как поэт в небольшом парижском «Сборнике стихов поэтов “Объединения молодых деятелей русского искусства и науки”». В 1948 г. его стихи были включены в антологию «Эстафета», а в начале 1950 г. в журнале «Новоселье» появляются его «Подражания Горацию». А затем, хотя поэта хвалили и поддерживали и Георгий Иванов, и Николай Оцуп, он публикуется все реже.

Мало кто знал, что Н. Оболенский писал прозу, которую сам он, по скромности, не пытался публиковать. Николай Николаевич любезно согласился передать мне рукописи своих рассказов.

Париж

¹ Впервые опубликовано: Новый журнал. 1992. № 186.

«Походы и кони» Сергея Мамонтова¹

Сергей Иванович Мамонтов родился 16 (3) февраля 1898 г. и принадлежал к коренной московской купеческой семье. Известный меценат Савва Иванович Мамонтов был братом его деда. Сергей Иванович вспоминает, как они вместе ловили лягушек за Бутырской заставой и как Савва учил его лепке из глины.

Детство Сергея протекало в отцовском имении Киреево в 17 верстах от Москвы около Химок, по Николаевской железной дороге. Теперь это место затоплено и находится на дне Московского моря. А зимой жили в Москве. Жизнь в деревне и то, что у отца был конный завод, пробудили любовь к природе и к лошадям. С трех лет его привязывали к седлу, и он уже ездил верхом. Учение начал в гимназии Нечаева, а потом перешел в 5-ю классическую гимназию, где учился с Я. Н. Горбовым, будущим писателем-эмигрантом и редактором парижского журнала «Возрождение».

Окончив гимназию в 1916 г., он стал готовиться к конкурсному экзамену в Московский институт путей сообщения. Экзамены выдержал, несмотря на то, что кандидатов было 1200, а принято 120. Проучился там только год, потому что боялся, что война кончится без него. Жизненный путь Сергея Мамонтова — обычный путь учащейся молодежи того времени — фронт, Белая армия, эмиграция.

Он поступил в Константиновское артиллерийское училище в Петрограде 21 февраля 1917 г., за несколько дней до революции, а 15 августа был произведен в прапорщики. По его свидетельству, несмотря на начавшиеся в армии брожение и дезертирство, юнкера держались стойко, и у него осталось самое лучшее воспоминание об училище.

Мамонтов выбрал службу в Первой запасной артиллерийской бригаде в Москве. Но там царил полный беспорядок, и сразу же у него начались столкновения с солдатами. Его тотчас же отправили на Юго-Западный фронт. Мамонтов старался попасть в 64-ю бригаду, стоявшую на реке Збруч, потому что его брат служил в одном из ее полков.

Фронт еще держался, но вскоре и сюда пришло разложение. У него снова возникли недоразумения с солдатами. Мамонтов пытался воспрепятствовать избранию командиров солдатами. Ему чудом удалось избе-

жать ареста, но пришлось бежать. Путь до Москвы был сплошным кошмаром и длился одиннадцать дней. В Москве же он оказался на нелегальном положении.

В середине 1918 г. они вместе со старшим братом отправились на юг. На границе Украины их поймали большевики. Им грозил расстрел, но его брат проявил дипломатическое чудо и за бутылку водки выкупил их жизни. В Харькове Мамонтов заболел испанкой, затем через Ростов они добрались до Екатеринограда. Тут им повезло. Инспектором конной артиллерии был прежний начальник 64-й бригады. Он их определил в Первую конно-горную батарею генерала Дроздовского. Это была очень хорошая офицерская батарея. Она действовала на Кубани и на Северном Кавказе вместе с Кубанской казачьей конной дивизией, которой командовал генерал Врангель.

Три года Мамонтов воевал, не слезая с коня. Ходил с терцами по тылам, ходил с кубанцами в десант, дрался и на Украине, и в Крыму, и в Таврии. Об этом тернистом пути Сергей Иванович рассказал в своей прекрасной и правдивой книге «Походы и кони», удостоившейся в 1979 г. литературной премии имени В. Даля. Эта книга, выпущенная в 1981 г. издательством УМКА-Пресс, была хорошо встречена читающей публикой и критикой и имела заслуженный успех. Она остается живым, беспристрастным свидетельством о «Белой Вандее», увиденной глазами двадцатилетнего юноши, одного из героев Белого движения.

Сергей Иванович покинул Россию в ноябре 1920 г. из Ялты и последним поднялся на пароход, который его навсегда оторвал от родной земли. Далее, как и для многих рыцарей Белой идеи он оказался в Галлиполи, пока родственники его не выписали в Париж, куда он приехал в 1921 г.

После всяческих лишений и жестоких боев роскошная жизнь Запада вызвала у него недоумение. В 1922 г. он переехал в Берлин, где окончил архитектурное отделение в Высшем техническом училище. Ему повезло работать у первоклассных архитекторов. Там же, в Берлине, он пережил Вторую мировую войну, и перед самым приходом советских войск ему удалось бежать в Тироль, куда пришли американцы. Оттуда он уехал в Центральную Африку.

В Африке Сергей Иванович прожил безвыездно пятнадцать лет. Сперва он работал в сизальной² компании у самого богатого человека колонии, а когда тот обанкротился, создал свою собственную кофейную плантацию. Но в 1962 г., уже после получения независимости, по приказу президента Дако Мамонтов был арестован и брошен в тюрьму. Через три дня

благодаря французскому консулу его освободили (дело в том, что с 1956 г. он был французским гражданином).

Поводом к аресту и последующей высылке послужила злополучная юмористическая статья, напечатанная в Америке. Дако вскоре сам был смещен будущим императором Бокасса — печальной памяти тираном, который тоже не удержался у власти. После высылки из Африки, уже во Франции, Мамонтов на полтора года попал в туберкулезный санаторий. Затем работал архитектором сначала в городе Валанс, а потом в Каннах на Лазурном берегу, где живет и поныне.

Воспоминания Мамонтова о Центральной Африке печатались в нью-йоркской газете «Новое Русское Слово» с 1973 по 1975 г. В этих статьях, как и в военных рассказах, он выступает как умелый и наблюдательный рассказчик, наделенный юмором. Один из его рассказов, «Городки», был напечатан в журнале «Возрождение»¹.

Мамонтов, несомненно, обладает своеобразным даром повествования. Его «Сказание об Иване Богатыре» обнаруживает определенное историческое чутье, более того, автор самобытно сочетает в нем реалистический подход с описанием сказочно далеких времен. Сергей Мамонтов своими воспоминаниями и рассказами внес живые страницы в бесконечный роман, имя которому — эмигрантская литература.

Февраль 1986 г.

¹ Послесловие к книге «Сказание», изд. «Альбатрос», Париж, 1986.

² Сизаль — грубое волокно, получаемое из листьев агавы. Из сизали изготавливают канаты, сети, щетки.

³ 1965. № 168. Декабрь.

Из эпистолярного наследия А. М. Ремизова¹

Это письмо 1938 г.², написанное характерной «ремизовской» стилизованной вязью, адресовано Глебу Владимировичу Чижову (1892—1986), которого писатель в своих книгах называет «Обезьяньим куафёром и музыкантом». Г. В. Чижев был композитором и автором русских романсов, скрывавшимся под псевдонимом «Г. Холмский». Как многие его сверстники и товарищи по несчастью, так называемые белоэмигранты, он стал парижским таксистом — одним из многих парижских русских аристократов-шоферов, о которых складывались легенды. Работал он за рулем до глубокой старости, бросил баранку, когда ему было уже за восемьдесят лет. В конце шестидесятых годов, будучи еще студентом, я случайно познакомился с ним в его такси. Жил он, как многие русские эмигранты, в 15-м округе Парижа, на улице Лакретель-Пролонже, недалеко от русской православной церкви Введения во храм Пресвятой Богородицы. Имя Г. В. Чижева упоминается в ремизовской «Мышкиной дудочке» (Париж, 1953), а также в книгах верных покровительниц А. М. Ремизова после кончины его жены Серафимы Павловны (Довгелло) Н. Кодрянской «Алексей Ремизов» (Париж, 1959) и Н. Резниковой «Огненная память» (Беркли, 1980). В 1983 г. сам Г. В. Чижев переиздал «Что есть табак» А. Ремизова (сто нумерованных экземпляров) с приложением рассказа автора: «О происхождении моей книги о табаке». В своем предисловии Г. В. Чижев пишет о том, как возник этот ремизовский «рассказ о рассказе» и о своей дружбе с Ремизовым:

«Я познакомился с ним в 1933 г., в Париже, и эта встреча оставила во мне самый глубокий след на всю мою жизнь. Вскоре наше знакомство перешло в искреннюю и крепкую дружбу...»

Об этих тесных отношениях свидетельствуют десятки писем и открыток А. Ремизова, которые я приобрел у Г. В. Чижева и которые вошли в мою весьма обширную «ремизовиану». Среди ремизовских материалов есть парижская фотография Ремизова (1926) с дарственной надписью: «Глебу Владимировичу Чижову в знак благодарности за все заботы и хлопоты и участие в нашей бедовой жизни. Рождество 7.1.1935».

Дарована Л. П. Брагуніравіч

За ілюстрацыі Н. П. Андреева і за зборжэння па 20 фс } 50 фс.
За Гісторыю - 10 фс

Ілюстраванае выд. праф. Брагуніравіча і не атрымлівае на Роканскіх кнігах
ні Ліфарю 90 Баніа рашенія.

аб'явіце, куды падаць { сцяжынку
у вас Хадт
на вяртаванне лістак
пастанова на 1 2 45 фс.

Хадт у рэспубліцы



Четыре письма Ремизова Г. В. Чижову-Холмскому, датированные 1934, 1942 и 1944 гг., были опубликованы в № 1 журнала «Наше наследие» в 1988 г. под заголовком «Раритеты из Парижа».

А сейчас я публикую еще одно письмо из этой переписки. В нем речь идет о предложении А. Ремизова продать три рисунка из его личной коллекции. Эти три работы в настоящее время находятся в моем собрании:

1. Карандашный рисунок скульптора Н. А. Андреева, Кавалера обезьяньего знака — очень выразительный и похожий портрет-шарж А. М. Ремизова, исполненный в Берлине в 1923 г. и подписанный инициалами автора.

2. Упомянутая Ремизовым работа М. Добужинского — это на самом деле копия «адских» рисунков А. С. Пушкина, где значится: «М. Добужинский скопировал в Париже в 1937 г. для Алексея Михайловича Ремизова, вспоминая Бесовское действо, бывшее в С.-Петербурге в 1907 г.»¹.

3. Рисунок К. В. Дыдышко, Кавалера обезьяньего знака, изображающий обезьяну. Подписан инициалами и датирован: Paris, 1926.

Наконец, коротко о двух «конкурентах» Г. В. Чижова, о которых упоминает А. Ремизов в своем письме. Речь идет, во-первых, о книжном графике и иллюстраторе Федоре Степановиче Рожанковском (1891—1970), который много работал для издательства «Фламарион», оформляя детские книги знаменитой серии «Père Castor». Он также иллюстрировал книгу Н. Кодрянской «Глобусный человечек» (Париж, 1954), где прототип явно носил черты самого А. Ремизова. Второй конкурент в собирательстве рисунков и автографов А. Ремизова — С. М. Лифарь (1905—1986), танцовщик, балетмейстер и автор многих книг о балете, педагог, коллекционер и страстный библиофил. Уместно напомнить, что А. Ремизов увековечил своего друга С. Лифаря в книге «Пляшущий демон». А. М. Ремизов — не только один из своеобразнейших русских художников XX века, но и неподражаемый мастер каллиграфии.

¹ Впервые опубликовано: Международный журнал «Всемирное слово». Санкт-Петербург, 2000. № 13.

² Из личного собрания Ренэ Герра.

³ М. Добужинский исполнил эту копию тушью на березовой коре.

Неизданное письмо Марины Цветаевой¹

Это неопубликованное письмо Марины Цветаевой (1892—1941) к ее другу Вере Муромцевой-Буниной (1881—1961) — пятьдесят первое известное на сегодняшний день из их длительной и ценной переписки. Напомню, что первые сорок восемь писем, написанных с 20 марта 1928-го по 19 февраля 1937 г., были изданы в Париже в 1972 г.² Сорок девятое письмо, датированное 3 ноября 1937 г., напечатала в 1973 г.³ Милица Грин, которой Леонид Зуров передал бунинский архив. И, наконец, пятидесятое, от 10 февраля 1937 г., издано Е. И. Лубянской (которую я, пользуясь случаем, благодарю за два замечания, учтенные в настоящей публикации).

Я должен, однако, уточнить, что первая из двух страниц публикуемого ниже письма была помещена мною в виде факсимиле в «Русском альманахе» за 1981 г. как иконографический материал на вклейке между страницами 80 и 81 рядом с автографом Бориса Пастернака. Но полностью письмо от 5 января 1937 г. до сих пор не издавалось.

Это письмо интересно по многим причинам. Ведь благодаря ему мы получаем более полное представление о переписке, продолжавшейся свыше девяти лет и очень быстро переросшей в настоящую эпистолярную дружбу, особенно после четвертого письма, написанного Мариной 5 мая 1928 г. в Медоне, когда она поняла, что Вера, жена писателя Ивана Бунина, и Вера Муромцева — один и тот же человек. Дело в том, что когда-то Вера была очень дружна с семьей, и особенно с детьми историка Иловайского, часто бывала в московском «доме у старого Пимена», и именно это во многом способствовало ее сближению с Мариной.

Имея общие детские воспоминания, две женщины начиная с 1933 г. обмениваются многочисленными письмами, и Вера станет любимым другом Марины (см.: письмо от 24 августа 1937), затмив для Марины чешскую писательницу и переводчицу Анну Тескову (1872—1954): сто тридцать пять писем Цветаевой к ней были опубликованы в 1969 г. в Праге, переизданы в 1982 г. в Иерусалиме и наконец-то в 1991 г. — в Санкт-Петербурге.

Марина посвятит Вере автобиографический рассказ «Дом у старого Пимена»: «Вере Муромцевой и нашим общим корням»⁵, поскольку воспоминания Муромцевой-Буниной⁶ очень помогли Марине, и именно они побудили ее написать упомянутый рассказ (см.: письма от 6, 19, 21 и 24 августа 1933).

Надо ли напоминать, что Бунин (1870—1953) не выносил Марину Цветаеву и она платила ему той же монетой. Интересно и кстати будет процитировать здесь слова самого Бунина из его «Воспоминаний», выпущенных в 1950 г. парижским издательством «Возрождение»: «Цветаева с ее не прекращавшимся всю жизнь ливнем диких слов и звуков в стихах, кончившая свою жизнь петлей после возвращения в советскую Россию»⁷. При всем нерасположении к этой писательнице, резкость и оригинальность стиля которой претили Бунину, считавшему ее бестактной, он тем не менее проявил благородство по отношению как к ней самой, так и к другим. И действительно, получив осенью 1933 г. Нобелевскую премию, Иван Бунин включил Марину Цветаеву в список нуждающихся в поддержке писателей: таким образом, источником финансовой помощи, которую Вера Бунина оказывала Марине, была Нобелевская премия ее мужа, но Цветаева об этом не знала.

Умонастроение и избирательность симпатий Цветаевой вполне и точно отражает цитата из ее письма к Тесковой от 24 ноября 1933 г. по поводу присуждения в том же ноябре Бунину Нобелевской премии: «Я не протестую, я только не согласна, ибо несравненно больше Бунина: и больше, и человечнее, и своеобразнее, и нужнее — Горький. Горький — эпоха, а Бунин — конец эпохи... Бунина еще не видела. Я его не люблю: холодный, жестокий, самонадеянный *барин*. Его не люблю, но жену его — очень».

Еще в России Вера Бунина перевела «Воспитание чувств» (издано в 1911 и 1915) и драму «Искушение Святого Антония» Густава Флобера, а также поэмы Андре Шенье; много позже, уже в эмиграции, она напишет «Жизнь Бунина. 1870—1906» (опубликовано в Париже, 1958) и «Беседы с памятью», вышедшие в нью-йоркском «Новом журнале» за 1960—1961 гг., а также в журнале «Грани» (1960—1963) и затем вместе с другими ее воспоминаниями, изданными в Москве в 1998 г.

Публикуемое здесь письмо интересно еще и словами Марины о Марке Слониме (1894—1976), в которых она выражает ему признательность за постоянно оказываемую молодым писателям поддержку.

Марк Слоним — самый молодой из депутатов Учредительного собрания, литературный критик, писатель, но известный прежде всего как редактор издаваемого в Праге социал-революционерами журнала «Воля России», — и Марина Цветаева познакомились во время ее краткого пребывания в Берлине, на первом этапе ее изгнания, которому суждено будет продлиться семнадцать лет. Слоним станет Марине самым верным другом и опорой, он будет регулярно публиковать ее произведения в «Воле России», где, по его собственному признанию, их принимали с большой неохотой. Человек благородный и высокой культуры, Марк Слоним — один из тех немногих людей, которые поддерживали Марину после исчезновения Сергея Эфрона; Слоним никогда не отвернется от Марины, и их дружба продлится вплоть до ее отъезда в Москву 12 июня 1939 г.

С 1922 г. Марк Слоним вместе с другими левыми эсерами начал издавать в Праге «Волю России» — ежемесячный журнал, уделявший внимание советской литературе и действительности, хотя в целом его идеология была антибольшевистской. Считая «Современные записки» слишком осторожными в подборе авторов и, как следствие, слишком академичными и опираясь на Алексея Ремизова и Марину Цветаеву, Слоним сделал свой журнал открытым для представителей младшего поколения авторов, политические ставки которых не противоречили политическим взглядам издателя: это прежде всего были поэты Борис Поплавский, Борис Божнев, Вадим Андреев, Александр Гингер, Анна Присманова, Алексей Эйсер, Вячеслав Лебедев, Довид Кнут, Владимир Познер, Антонин Ладинский, Юрий Терапиано, Галина Кузнецова, Нина Берберова и прозаики Гайто Газданов, Иван Болдырев, Бронислав Сосинский, Надежда Городецкая, Владимир Варшавский и Василий Федоров. В 1927 г. Марк Слоним перевел журнал в Париж, и, поскольку наступило время дать дорогу младшему поколению «первой волны» эмиграции, он попытался конкурировать с «Современными записками», но очень скоро, в 1932 г., был вынужден отказаться от издания своего очень смелого и новаторского журнала⁸. Для Цветаевой закрытие «Воли России» было равнозначно потере творческой свободы («В наши дни никому не нужны длинные поэмы»⁹), она утратила единственный надежный источник дохода. Отныне Цветаевой предстояло поистине бедствовать: парижские журналы и газеты, весьма неохотно печатавшие ее произведения, сокращали их все более безжалостно, и на это она неоднократно сетовала в своих письмах. 28 августа 1935 г. она написала Вере Буниной: «За последние годы я очень мало писала стихов. Тем, что у меня их не брали, меня

заставили писать прозу. Пока была жива “Воля России”, я спокойно могла писать большую поэму, зная, что возьмут. (Брали всё, и за это им по гроб жизни — и если есть — дальше — благодарна)».

Марк Слоним оставил нам важное свидетельство — правдивые воспоминания, озаглавленные «О Марине Цветаевой», где очень светло пишет: «Общность литературная скоро перешла в настоящую дружбу. Она продолжалась семнадцать лет и была неровной и сложной: размовки и примирения, взлеты и снижения»¹⁰.

Слова признательности «другу-рыцарю», высказанные Цветаевой в публикуемом письме, не должны, однако, заставить нас забыть некоторые не слишком любезные, чтобы не сказать резкие замечания о Слониме, мелькающие в ее письмах к Тесковой: Цветаева жалуется на то, что является для него не более чем «сотрудником» (письмо от 25 февраля 1931), обвиняет его в эстетстве (16 октября 1932), а его книги называет легкомысленными (24 октября 1938).

Письма Цветаевой раскрывают перед нами трудный и требовательный характер человека, измученного жизнью в том обществе, которое казалось ей враждебным и в котором она чувствовала себя чужой. Порой эти письма свидетельствуют о явной неблагодарности по отношению к тем, кто ей помогал. Между тем если она не умерла от голода и отчаяния, то благодаря и таким преданным, верным друзьям, как Вера Бунина и Марк Слоним, которые до самого ее отъезда в СССР не оставляли Цветаеву и поддерживали материально.

Это письмо, как и многие другие, написанные в критические для нее годы, говорит о возрастающих финансовых трудностях: действительно, в тридцатые годы, во второй период парижской эмиграции, выживать Марине Цветаевой становилось все тяжелее. Здесь мы находим ее собственное признание, в какую нищету она впала.

И наконец, это письмо — еще одно свидетельство душевного состояния и мучительности существования, которое Марина Цветаева влачила в начале страшного 1937 г. А ведь начинался он для нее не так уж плохо: в этом году отмечалось столетие со дня смерти любимого поэта Пушкина (отсюда в письме аллюзия на пушкинский слог), одиннадцать стихотворений которого в 1936 г. она перевела на французский. По случаю «Пушкинского года» «Русские записки» опубликовали «Стихи к Пушкину» и два эссе Цветаевой — «Мой Пушкин»¹¹.

Но 1937 г. станет годом распада семьи Эфрон: 15 марта уезжает в СССР дочь Ариадна (1912—1975), разделяющая взгляды отца, а ставший

Вчера, я до того обижалась, что у меня
Васе не удалось увидеть Виццарелло для меня
са более важно, а потому, я не ушла от него,
иногда и тогда в прошлом.

Понимаете, друг Родриго все это — сейчас же
попытки Слонкина — в каске билета или
якобы не видят себя.

Узнаю Вас, спасибо, сердечный привет
Вашим

ШШ.

Адр. Слонкина:

4, Square Léon Guillot
Paris, 15^{me}

Пожалуйста, Вы прикажете, да?

По адресу Марс-Нелованс

агентом ГПУ Сергей Эфрон (1893—1941) в сентябре спешно покидает Францию, будучи обвинен в убийстве секретного советского агента Игнаса Рейса, труп которого обнаружили в Лозанне 5 сентября 1937 г. Марина, оставшись одна с двенадцатилетним сыном, проживет в Париже почти в полной изоляции еще два года, борясь с непреодолимыми материальными и душевными трудностями.

¹ Впервые опубликовано: Слово (Звуки России и свет Евразии). Париж. 1994. № 15. С. 97—105.

² Марина Цветаева. Неизданные письма. УМСА-Press. Париж, 1972.

³ Вестник РСХД. 1973. № 108—110. С. 193—194.

⁴ Wiener Slawistischer Almanach. 1974. Sonderband 32. С. 217—221.

⁵ Современные записки. 1934. № 54. С. 212—256.

⁶ Россия и славянство. 1931. № 16. 14 февраля.

⁷ Бунин И. Воспоминания // Возрождение. Париж, 1950.

⁸ Слоним М. Воля России // Сб. «Русская литература в эмиграции». Питтсбург, 1972.

⁹ Там же.

¹⁰ «Новый журнал». 1970. № 100; 1971. № 104.

¹¹ «Русские записки». 1938. № 2; 1937. № 63, 64.

В ожидании бесстрастного летописца

Благодаря своему дарованию и литературному наследию Ю. Терапиано занимает в русской зарубежной литературе особое, по праву видное место.

Нельзя писать и говорить о литературной жизни «русского Парижа», не упомянув его имени и не сославшись на его многочисленные статьи, рецензии, отзывы и заметки. Ю. Терапиано как поэт и критик стал известен в изгнании, в Париже, хотя начал писать и печататься еще в России.

Юрий Терапиано родился 9 (21) января 1892 г. в Крыму, в городе Керчи, где и окончил Александровскую классическую гимназию в 1911 г. Позже учился на юридическом факультете в Киеве, ставшем его второй родиной. В 1913 г. он посетил Персию и случайно встретился там с главой зороастрийцев. Эта встреча определила на всю жизнь духовные интересы Терапиано, его дальнейшее мирозерцание, увлечение восточными религиями и вообще Востоком. Пятьдесят пять лет спустя, в Париже, он выпустит книгу «Маздеизм — современные последователи Зороастра», ценный вклад в русскую эзотерическую литературу. В ней он приводит свои беседы с Шейхом, записанные им в то время. Несмотря на то, что после 1945 г. его активное сотрудничество в русской эмигрантской прессе отнимало у него много времени, мешая, по его словам, писать стихи, вопрос об исчезнувших континентах, о невидимых мирах, об учении о перевоплощении и карме, о кельтской традиции, о йоге, о третьем завете современности — продолжал его увлекать. Он неоднократно возвращался к вопросам метафизического порядка. Уместно отметить, что в 1946 г. в Париже появилась его повесть «Путешествие в неизвестный край» — рассказ одного путешественника, которому удалось побывать в Индии, в Северном Тибете и на Цейлоне еще до Второй мировой войны, где он видел остатки исчезнувших народов и цивилизаций.

В период, когда Терапиано встретил зороастрийцев, он собирался бросить юридический факультет и перейти на филологический, чтобы специализироваться на восточных религиях и заняться археологией.

В 1916 г., окончив Киевский университет Св. Владимира, он был призван на военную службу. В 1917 г., окончив военное училище прапорщиком, был направлен в Москву, куда прибыл весной того же года; позже был

на Юго-Западном фронте, а в конце лета 1919 г., после занятия Киева белыми, вступил в ряды Добровольческой армии.

В 1918—1919 гг., несмотря на «смутные времена», Терапиано начал принимать активное участие в киевской литературной жизни, сначала посещая собрания киевского Литературно-артистического общества, а потом ХЛАМа — Общества художников, литераторов, артистов и музыкантов. Впервые его стихи были напечатаны рядом со стихами Осипа Мандельштама, Бенедикта Лившица, Григория Петникова, Николая Асеева и Ильи Эренбурга в первой части литературного сборника «Гермес», вышедшего в Киеве в мае 1919 г. под редакцией Владимира Маккавейского, а во второй части были опубликованы два его этюда: «I. Гермес, II. Метемпсихозы Сатаны». Весной 1920 г. в феодосийском литературном кружке «ФЛАК» он познакомился с Максимилианом Волошиным².

После поражения Белого движения — эвакуация из Крыма с остатками Добровольческой армии. Дальнейшие этапы — обычные для многих русских эмигрантов: сначала Константинополь, где Терапиано пробыл два года, потом Франция, где он прожил больше полувека. Юрий Константинович скончался под Парижем 3 июля 1980 г.

Поселившись в Париже, несмотря на суровые условия эмигрантской жизни, он всецело посвятил себя литературе. Хотя, подобно всем своим сверстникам, Терапиано не мог прожить только за счет своего пера, это не помешало ему активно служить русской литературе почти до конца его долгой жизни. Уже с 1925 г. стал постоянным участником разных литературных клубов, групп, союзов, объединений и состоял членом многих редакционных коллегий. Кроме того, Терапиано постоянно выступал на всевозможных литературных вечерах с чтением своих стихов или докладов и неизменно участвовал в прениях.

Его первое выступление в Париже состоялось 7 марта 1925 г. в Клубе молодых литераторов на торжественном литературном собрании, посвященном 125-летию со дня рождения Е. Баратынского. Он выступил здесь вместе с К. Бальмонтом, М. Гофманом и Г. Мейером. В начале того же года Юрий Терапиано вместе с Вадимом Андреевым, Довидом Кнудом, Антонином Ладинским, Виктором Мамченко организовал Союз молодых писателей и поэтов и стал его первым председателем. В мае 1925 г. Терапиано познакомился с В. Ф. Ходасевичем, влияние которого несомненно чувствуется в его поэзии. Его парижский дебют состоялся в феврале 1926 г. в литературном отделе газеты «Дни», которым заведовал Ходасевич. В том же году Терапиано стал и сотрудником газеты «Последние новости».

Его первая большая критическая статья «Два начала русской современной поэзии» появилась в литературном журнале «Новый Дом», начавшем выходить в 1926 г. под редакцией Н. Берберовой, Д. Кнута, Ю. Терапиано и Вс. Фохта, после чего Ходасевич посоветовал ему заняться критикой. С этого момента его критические статьи, обзоры и рецензии, а также стихи стали печататься в ведущих тогдашних журналах, сборниках и альманахах «русского Парижа»: «Новый корабль», «Звено», «Современные записки», «Перекресток», «Числа», «Встречи», «Круг», «Русские записки», «Смотр», так же как и в других журналах Русского зарубежья: «Своими путями», «Воля России» (Прага), «Меч», «Молва» (Варшава), «Новь» (Тарту), «Журнал Содружества» (Выборг)... В 1934 г. он уже успел опубликовать в перечисленных выше изданиях сто тридцать семь стихотворений и больше сорока критических и литературных статей.

О его первом сборнике стихов «Лучший звук», вышедшем в июне 1926 г., сначала написал Ходасевич³, а позже З. Гиппиус дала «благоклонно-снисходительный» отзыв в «Последних новостях»⁴. Его второй книге стихов «Бессонница» (1935) Ходасевич посвятил три статьи в газете «Возрождение», благодаря чему книга была тут же распродана; для сборника эмигрантских стихов — редчайший случай, о котором любил вспоминать Юрий Константинович. Третий сборник, «На ветру», вышел в 1938 г. в издательстве «Современные записки», а после войны были опубликованы еще три книги стихов.

О его поэзии писали положительно К. Мочульский, Г. Адамович, Ю. Иваск, Г. Струве, И. Одоевцева и другие. Г. Федотов считал, что «Вяч. Иванов нашел себе последователя в торжественной религиозной мистике Ю. Терапиано»⁵. Действительно, в довоенных его книгах немало философских и исторических стихотворений. Как отметил Мочульский в рецензии на «Бессонницу», «стихи (Терапиано) сделались простыми, крепкими, ясными; по ним можно проследить духовное развитие автора: мучительную борьбу с сомнениями, искушениями, отчаяньем, освобождение от соблазнов красоты, углубление в собственную душу, упрямое стремление к совершенству и чистоте, напряженное искание Бога»⁶. Г. Адамович после выхода «Избранных стихов» в 1963 г. правильно указал на то, что Терапиано «вернее других уловил веяния времени, ближе подошел к таинственному, неповторимому и неисчерпаемому их содержанию»⁷. Корень его мироощущения — религиозность, и, по верному замечанию И. Одоевцевой, «есть у него редкий дар сближать стихи с молитвой, как делает он это в небольшом цикле “В день Покрова”. Тема его поэзии — вечные

темы: Любовь, Жизнь, Смерть, Бог, Душа, Бессмертие, Победа над смертью; во многих его стихах еще звучит и тема изгнанничества, как и присущая всей эмигрантской лирике тема тоски по Родине. Он (Терапиано) и о разлуке, и о тоске по Родине говорит своими собственными словами, без сентиментальных сусальных вздохов по березкам: “Благослови народ великий мой — В его великой трудности и боли”⁸.

После войны Терапиано регулярно печатался во всех крупных изданиях эмиграции: «Новый журнал», «Новоселье», «Встреча», «Русский сборник», «Возрождение», «Опыты», «Оккультизм и йога», «Мосты», «Грани», «Современник» и др., его критические статьи и обзоры стали появляться в 1945—1955 гг. в газете «Новое русское слово» в Нью-Йорке, а в 1955—1978 гг. Терапиано вел критический отдел парижской «Русской мысли», где и напечатал серию отдельных статей под названием «Зарубежные поэты», которые впоследствии составили книгу. Желание его было своей последней книгой, личной своей оценкой запечатлеть образ и своеобразие тех писателей, поэтов, литераторов, которых он знал и многих из которых любил, чтобы не канули в забвение те, которых уже нет в живых. Книга только частично выполняет его желание; она носит не тот характер, который он хотел ей придать, в этом ему помешала болезнь. Но мы надеемся, ввиду исключительности и значительности собранного материала (а в ней содержатся уникальные документы), что книга эта, хотя и не завершена самим автором, достойна внимания и останется ценным вкладом в историю русской зарубежной литературы.

С Юрием Константиновичем меня познакомила Ирина Одоевцева, с которой я в первый раз встретился у Бориса Зайцева на Пасху 1968 г. С того дня я стал часто ездить в Ганьи, где в Русском доме под одной крышей с Юрием Терапиано жила Ирина Одоевцева. Терапиано переселился туда в 1955 г. из Медона, где он прожил долгие годы на улице Леонид-Рузад. Иногда мы встречались в Париже у его преданного друга А. С. Шиманской на улице Вожиар. Терапиано всегда поражал меня своей всесторонней культурой, исключительной эрудицией, увлечением литературой, в частности поэзией. С каким воодушевлением он вспоминал «блистательный довоенный русский литературный Париж», «Зеленую лампу» и «Воскресенья» у Мережковских, собрания этого последнего «русского литературного Салона». Как он молодец и преображался, когда говорил на любимые темы! Для меня, юного французского слависта, увлеченного русской эмигрантской литературой, Терапиано являлся интереснейшим собеседником, живым свидетелем истории. Я ему многим обязан, от него немало узнал о «литературных буднях» довоенного русского Парижа. В 1971 г. по его инициативе родились «Медонские вечера», на которых он неизменно предсе-

дательствовал. В 1972 г. настоящим событием явилось появление романа А. Величковского «Богатый», который обсуждался на этих вечерах, так же как и книги В. Варшавского «Ожидание» (1972), И. Шувалова «Хлеб и молоко» (1973) и второй сборник стихов А. Величковского «С бору по сосенке» (1974). Кстати, три из этих четырех книг увидели свет благодаря щедрой материальной помощи С. И. Шаршуна, постоянного участника «Медонских вечеров», с которым я тогда готовил к печати «Альманах» с участием всех членов этих вечеров. Увы, внезапная болезнь Шаршуна после поездки на Галапагосские острова помешала осуществлению этого проекта.

На рубеже шестидесятых — семидесятых годов я присутствовал на интересных и содержательных выступлениях Терапиано, которые устраивались Союзом писателей и журналистов в Русской консерватории имени С. Рахманинова под председательством Б. К. Зайцева. Ю. Терапиано был поистине прекрасным лектором и увлекательно развивал темы своих докладов. Всегда учтивый и обаятельный, он умел расположить к себе своих слушателей и собеседников. Он вел обширную переписку с русскими писателями и читателями в русском рассеянии и в Советском Союзе.

Русское зарубежье знает, помнит и ценит Терапиано прежде всего как литературного критика, хотя он и был настоящим поэтом — его стихи включены во все антологии русской зарубежной поэзии, начиная с «Якоря» (1936) и кончая сборником «Вне России» (1979). В своих прекрасных стихах о России эмигрантский поэт как бы ждет бесстрастного летописца, который скажет свое слово и о русском поэте и критике Юрии Терапиано:

...Бесстрастную повесть изгнания,
Быть может, напишут потом,
А мы под дождя дребезжанье
В промокнувшей земле подождем.

Париж, июль 1985 г.

¹ Впервые опубликовано: Предисловие к книге *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека. Париж, 1986.

² См.: *Терапиано Ю.* Встречи. Нью-Йорк, 1953.

³ Дни. 1926. № 1039. 27 июня.

⁴ Последние новости. 1926. № 1947. 22 июля.

⁵ *Федотов Г.* О парижской поэзии // Ковчег. Нью-Йорк, 1942.

⁶ См.: Современные записки. 1935. № 58.

⁷ Новый журнал. 1966. № 82. Март.

⁸ Там же. 1964. № 76. Июнь.

Зарубежная русская культура XX века в собрании профессора Ренэ Герра¹

Двадцатый век в истории русской культуры отмечен важнейшими явлениями: во-первых, ее необычайным расцветом в первые два десятилетия и, во-вторых, ее выходом за пределы России, настолько мощным, что выход этот образовал в сочетании с трагическими событиями большевистской революции две культуры — одну на Востоке, замкнутую в пределах железных границ тиранической империи, другую — на Западе, предпосылки к образованию которой наметились еще до переворота в знаменитых «Дягилевских сезонах».

Выталкиваемые из России невежественным и реакционным государством, в Европу переезжают лучшие представители русской интеллигенции. За рубежом в обстановке интеллектуальной свободы оказываются лучшие культурные силы страны с тысячелетними культурными традициями — философы, богословы, художники, прозаики, поэты, театральные деятели, музыканты (композиторы и исполнители). Сперва они рассеиваются по всей Европе, отчасти — в США и Китае, но в конце концов обретают свою неофициальную столицу в Париже. В Париже издаются лучшие русские журналы (особенно подчеркну значение «Современных записок»), устраиваются выставки, создается Русская консерватория, осуществляются выдающиеся постановки русских балетов и опер.

По существу, на Западе оказывается вторая русская культура, отличающаяся от первой, оставшейся на родине, тем, что она теснее связывала русскую культуру с Европой и порадила ценности, которые оказались доступными для всех, кроме тех, кто оставался в России.

Зарубежная русская культура создала на Западе, главным образом во Франции, свой «остров культуры», вполне свободно конкурировавший с заключенной в строгие рубежи русской «материковой» культурой. Эта зарубежная русская культура всячески подчеркивала свою русскость, интерес к русской истории, фольклору, старине, элементам псковско-новгородской архитектуры в возводимых за рубежом русскими архитекторами православных храмах, театральных постановках, созданных вне России произведениях русской литературы и живописи.

Вместе с тем русское искусство, особенно во Франции, не отгораживалось от культуры приютившей ее страны, ставшей для многих русских художников и писателей второй родиной. Многие приняли французское подданство, так как чувствовали свое родство не только с французской культурой как таковой, но со всем европейским миром, от которого постепенно отходила Россия, охваченная террором и скованная чуждой ей, отупляющей официальной идеологией.

Но даже переходя во французское подданство, деятели русской культуры оставались русскими и, споря между собою, не разрывали своего единства как свободного интеллектуального сообщества.

Открытость русской культуры зарубежья привлекала к себе многих. При всем разнообразии индивидуальностей в русской культуре была некая цельность, включающая связь с Серебряным веком русской культуры, вернее — с двумя десятилетиями начала двадцатого века, когда русская культура блистала множеством талантов во всех областях искусства и науки, которых и в самом деле хватило бы на целый век.

Профессор русской литературы Ренэ Герра собрал изумительную коллекцию, в которой отразилось творческое разнообразие этой «второй» русской культуры.

В коллекции профессора Ренэ Герра представлены русские писатели, художники, ученые, театральные деятели, отразилось искусство балета, декораторов, костюмеров.

Чей только след не сохранился в этой коллекции!

Свои «перышки», а также свежие материалы, без которых не обойдется ни один историк Русского зарубежья, оставили в коллекции Ренэ Герра А. Бенуа, З. Серебрякова, Л. Бакст, К. Коровин, Ф. Малявин, К. Сомов, С. Судейкин, С. Чехонин, И. Билибин, С. Шаршун, Д. Бушен, М. Добужинский, Ю. Анненков, И. Пуни, Н. Гончарова, Г. Лукомский; из писателей (прозаиков и поэтов) — И. Бунин, Б. Зайцев, Д. Мережковский, З. Гиппиус, М. Алданов, И. Шмелев, М. Осоргин, Н. Тэффи, А. Ремизов, а также выросшие в эмиграции и ставшие зрелыми творцами В. Набоков, Р. Гуль, В. Ходасевич, Г. Иванов.

Коллекция Ренэ Герра знакомит нас не только с мэтрами русской культуры, но и с мало известными для нас художниками и писателями, тем самым расширяя наши представления о «второй» русской культуре, нам близкой и — одновременно — так мало известной за целые три четверти века. Огромную ценность для нас представляет собою обилие портретов и автопортретов деятелей русской культуры. Из философов и богословов мы встречаемся в коллекции Ренэ Герра с такими выдающи-

мися мыслителями, как Н. Бердяев, Г. Федотов, С. Булгаков. Оставили свой след в коллекции А. Павлова, В. Нижинский, С. Дягилев.

Подробный аннотированный каталог коллекции мог бы стать своего рода справочником по культуре Русского зарубежья.

Ценность коллекции Ренэ Герра еще и в том, что он создавал ее на исходе лет первой волны эмиграции. Последующие (уже из Советского Союза) дали отдельных представителей скрытой от Запада рубежами культуры, но в новых «беженцах» не было и тени того объединяющего культурного начала, которое безвозвратно ушло с первым и — оказавшемся последним — единственным поколением русской зарубежной культуры.

Невидимая связь двух русских культур, всегда прорывавшаяся через кордоны видимой «охраны», стала наконец вполне доступной и приведет, надо надеяться, русскую культуру в двадцать первом веке к ожидаемому расцвету.

Огромная благодарность видному представителю французской культуры профессору Ренэ Герра за то, что он сохранил для нас, а сейчас и показал нам ту культуру, которая оставалась для нас еще десятилетие назад «за семью замками» и в которой мы остро ощущаем ее традиционную связь с Россией, ее необходимость для нашего возрождения!

¹ Впервые опубликовано: *Лихачев Д.* Они унесли с собой Россию... Каталог выставки «Русские художники — эмигранты во Франции. 1920-е—1970-е». Из собрания Ренэ Герра. М., 1995. С. 6—7.

Интервью Ренэ Герра с Д. С. Лихачевым

— *Какова роль Александра Сергеевича Пушкина в вашей жизни?*

— Определить роль творчества Пушкина в моей жизни мне очень трудно. Это почти так же, как определить в чьей-либо жизни роль того или иного органа тела. Скажем, какова роль правого уха, левой руки и прочее. Пушкин — одна из важнейших моих привязанностей, привязанностей души.

— *Помните ли вы свою первую встречу с творчеством Пушкина?*

— Моя первая встреча с Пушкиным произошла очень рано — тогда, когда я слушал взрослых, читавших мне сказки Пушкина, прежде всего «Сказку о царе Салтане».

— *Случались ли в вашей жизни какие-то особые моменты, когда вам необходимо было читать Пушкина?*

— Особый момент был у меня, когда я оказался на грани ненависти к Пушкину. Я учился в пору различных педагогических экспериментов в советской школе. Одно время обязательным было участие в «хоровых чтениях». Учитель словесности собирал группу учеников (человек пятнадцать—двадцать) и заставлял их громко читать какие-либо «воспитательные» стихи под дирижерскую палочку. Считалось, что это воспитывает коллективизм, коллективное самосознание, «чувство плеча». Это было что-то вроде обучения маршировке новобранцев. Особенно «удобны» были для такого хорового исполнения стихи Пушкина и Маяковского. Десятки раз наш класс во всю мощь своих молодых легких читал «Медного всадника». Стоявшие в последних рядах веселили себя тем, что приплясывали или мимировали. Долгое время я не мог после этого слышать не только «Медного всадника», но и все остальное у Пушкина и до сих пор не люблю Маяковского. Но результат был не только в этом. У меня отшибло желание работать в коллективе. Я стал ярким противником всякого рода молодежных объединений и коллективных акций, «дружных голосова-

ний» и пр. Спасибо за это Пушкину! Только через несколько лет у меня восстановилось нормальное отношение к поэзии Пушкина. Подозреваю, что отрицательное отношение Синявского к Пушкину так же выросло на хороших декламациях, которые практиковались и в концентрационных лагерях — на Соловках и на строительстве Беломорканала. Это хорошее чтение практиковалось там в виде «живых газет». Группы заключенных читали хором газетные тексты. Такой коллектив назывался «живгазетой». Не робели «живгазетчики» и перед Пушкиным.

— *Одинаково ли ваше отношение к поэзии Пушкина и его прозе?*

— Нет, не одинаково. Дело в том, что в прозе у Пушкина больше слабых произведений, чем в поэзии. В поэзии сама поэтическая форма была контролером вкуса. В поэзии бедность содержания могла компенсироваться блестящей формой — компенсироваться и контролироваться (например, в стихах «Клеветникам России»), а в прозе бедность содержания ничем не компенсировалась (например, в «Дубровском»).

— *Вы долгие годы были во главе Пушкинского Дома. Могли бы вы рассказать об этом периоде вашей жизни? Или, может быть, вспомнить некоторые интересные эпизоды, оставшиеся неизвестными читателям по тем или иным причинам?*

— Тут какое-то недоразумение. Я никогда не был во главе Пушкинского Дома или в составе его дирекции. Бог уберет! Для занятия «руководящей должности» нужно было стать членом партии (разумеется, КПСС). Я же никогда не был членом партии, членом комсомола или даже пионером. Я был и остаюсь до сих пор заведующим Отделом древнерусской литературы. Конечно, я знаю много такого, что не проникало в печать. Скоро выйдут вторым изданием мои «Воспоминания», где я вставил главу о «проработках» в Пушкинском Доме, Союзе писателей и в университете. Я мог бы эту главу сильно расширить, главным образом за счет различных отрицательных явлений в этих «коллективах», но я ставил себе целью показать, что и при советской власти было у нас Сопротивление. Поэтому зло я показывал только как фон для рассказа о добрых людях. Я не рассказал о многих отрицательных поступках, так как в этом случае должна быть очень строгая проверка, которую мне в моем возрасте сейчас осуществить уже трудно. А затем даже у очень дурных людей часто бывают прекрасные, глубоко порядочные дети и внуки, которых не хочется огорчать.

— В вашем представлении Пушкин все же поэт Петербурга или Москвы?

— Ни то ни другое. Зачем сужать значение Пушкина, объявляя его поэтом одного города? Обычно петербуржцы заявляют свои «права» на Пушкина, а москвичи свои, но и те и другие умаляют Пушкина. Пушкин — поэт всей России. В поле зрения, вернее, в поле поэтического ощущения Пушкина находились и Москва, и Петербург, и Гурзуф, и Бахчисарай, и Молдавия, и Кавказ... Разве только нет Сибири и Беломорья. И это поэтическое ощущение своей страны каждый раз связано со своим особым поворотом «исходных позиций», не допускающих количественных оценок. Так, например, Петербург воспринимается Пушкиным как город одного «чудотворного строителя» — Петра Великого («Люблю тебя, Петра творенье...»), Москва же воспринимается в ее истории и в связи со спецификой ее русского быта. Но немаловажную роль в поэзии Пушкина играют Царское Село — город его юношеской любви и проказ, усадебный быт Тригорского и Михайловского. Если бы Пушкину разрешили выезд за границу, о чем он постоянно мечтал, то он был бы поэтом всей Европы. Вспомним, что его произведения в той или иной мере охватывают Францию, Шотландию, Англию, Испанию, Грецию, южных славян, Германию... Пушкин постоянно расширял свой кругозор во всех отношениях, осваивал различные культуры, осваивал все литературные жанры, «менял перо»... Трудно сказать, где и на чем он бы остановился.

Охватывая мысленным взором эту «расширяющуюся вселенную» Пушкина, радуешься и хочешь воскликнуть вместе с ним: «Ай да Пушкин!»

И все-таки не могу оторваться от темы заданного мне вопроса. Хочется писать об этом «чуде» пушкинского понимания «чужих стран» и других культур. Приведу один пример понимания «чужих стран», уже обращавший на себя внимание исследователей. В «Каменном госте» Лавра говорит Дону Карлосу:

Приди — открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух, ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной,
И сторожа кричат протяжно: «Ясно!..»
А далеко на севере — в Париже —
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует...

Пушкин как бы переселился в Мадрид и судит о Париже как житель Мадрида: «далеко на севере», холодный дождь, ветер. Это ли не «переселение души»?

— *Думаете ли вы, что изучение творчества Пушкина, особенно зрелых произведений («Борис Годунов», «Капитанская дочка», то есть тема самозванной власти), может быть полезно «племени младому, незнакомому»? Чем отличаются те, которые любят Пушкина, от прочих смертных?*

— Изучение исторических взглядов Пушкина может быть чрезвычайно полезным, ибо Пушкин был умен, независим и умел рассматривать проблемы во всей их сложности. Вопрос о самозванстве сливался у него с разрешением множества сопутствующих нравственных проблем. Это хорошо видно в его «Капитанской дочке». Мне кажется, что различие проходит не между любящими Пушкина и «всеми прочими», а внутри любящих. Самое большое различие — между искренне любящими и любящими лицемерно, по долгу профессии (учителя, экскурсоводы и т. д.). Последние легко достигают «обратных» результатов...

— *В какой мере творчество Пушкина может способствовать возрождению национальной культуры, стать объединяющим началом, основой культуры будущей России?*

— Творчество Пушкина, объединяющее многие народы России, могло бы стать и в будущем основой для нравственного объединения при правдивости его интерпретации. Необходимо сказать об ошибочности позиции Пушкина, занятой им в стихотворении «Клеветникам России». Интерпретировать и по-настоящему понять Пушкина нельзя, стоя перед ним на коленях. Мы любим Пушкина таким, каким он был, иначе он вообще не состоялся бы. Ведь человек не может быть без недостатков, без следов своей эпохи в своих высказываниях, в своем творчестве в целом.

Париж, 12 февраля 1999 г.

¹ Впервые опубликовано: «Новый журнал». 1999. № 215. Июнь.

«Feci quod potui...»¹
(«Сделал, что смог...»)

(Беседа Андрея Толстого с Ренэ Герра)

Андрей Толстой: — В чем состоял замысел выставок «Портреты изгнанников» и «Образы Пушкина» из вашего собрания и почему в марте — апреле 1999 г. они прошли, именно в Исси-ле-Мулино, юго-западном парижском пригороде?

Ренэ Герра: — Эти выставки были задуманы как двойной hommage²: с одной стороны, русским художникам-изгнанникам, которые волею судеб вынуждены были эмигрировать, а с другой — разумеется, Пушкину. Исси-ле-Мулино — одно из самых «русских мест» вокруг Парижа. Этот городок и соседние с ним Кламар, Медон, Ванв и Булонь-Биянкур связаны с именами Николая Бердяева, Марины Цветаевой, Юрия Терапиано, Виктора Мамченко, Нины Берберовой, Владислава Ходасевича, художников Юрия Анненкова, Льва Зака и Сергея Шаршуна. Кроме того, в Исси союзом «Русский инвалид» издавался знаменитый отрывной календарь, распространявшийся по всем эмигрантским кругам. Выставки были организованы при поддержке местного муниципалитета во главе с мэром Андре Сантини. Он давно хотел отдать дань русским эмигрантам, поэтому предоставил престижные выставочные помещения Французского музея игральных карт и Медиатеки, финансировал весь проект из городского бюджета и даже написал краткое вступление к каталогу.

— В чем особенность портретной выставки?

— Идея заключалась в том, чтобы устроить выставку портретов эмигрантов, сделанных эмигрантами же в двадцатые—семидесятые годы. Я сделал отбор из имеющихся у меня примерно трехсот произведений этого жанра и представил сто девять портретов и автопортретов тридцати четырех авторов. Они исполнены в разнообразных манерах и самых разных живописных и графических техниках. Некоторые, наверное, помнят, что в 1995-м в Москве, Париже и Ницце уже была выставлена большая часть

моей коллекции. Но из ста девяти показанных теперь портретов почти шестьдесят — не опубликованы и никогда не выставлялись (это более половины). При отборе я отдавал предпочтение именно художникам-портретистам. Второй приоритет — сочетание художественного качества, музейной значимости и исторической ценности самих работ.

Мне хотелось, чтобы выставка была интересна для знатоков, поэтому на нее в основном попадало то, что художники делали для себя и своих друзей. Например, Сергей Шаршун и Юрий Анненков представлены и автопортретами, и портретами, созданными современниками. Показан был и недавно приобретенный мной портрет С. Лифаря 1927 г. работы Бориса Гроссера (оказалось, что этот мастер книжных обложек был еще и портретистом); кстати, я так и не смог установить, когда он скончался; известно только, что он был еще жив в начале семидесятых годов. Фигура Лифаря очень важна в пушкинском контексте: именно он устроил еще в 1937 г. в Париже выставку «Пушкин и его эпоха». Так Лифарь связал своим именем обе нынешние выставки. Возвращаюсь к портретам. «Героями» Сергея Иванова стали известные французские писатели: Робер Деснос, погибший позже в нацистском концлагере, драматург Жак Одиберти и Леон-Поль Фарг (все работы 1942). Иванов сотрудничал тогда в журнале «Иллюстрация», который и заказал эти портреты. Ида Карская мало известна в России, а между тем она не только интересная художница (портрет С. Шаршуна, 1947), но и автор прекрасных посмертно изданных воспоминаний, где есть замечательные страницы о Б. Поплавском и Х. Сутине, у которого она училась. Мстислав Добужинский и Константин Сомов были представлены, помимо прочего, неопубликованными автопортретами из «исторического альбома» С. П. Довгелло, жены Алексея Ремизова (1927), который, в свою очередь, фигурировал на выставке как мастер шаржа — в данном случае на Вл. Ходасевича. У Сергея Чехонина я выбрал неопубликованные работы: автопортрет (1921) и эскиз обложки журнала «Русское искусство» с портретом И. Стравинского. И так далее.

В общей сложности на портретной выставке были показаны лица семнадцати писателей (включая художников-писателей Ю. Анненкова, К. Коровина, С. Шаршуна, М. Андреевко, Л. Зака, С. Голлербаха, О. Цингера и писателя-художника А. Ремизова), а также известных общественных деятелей, композиторов, хореографов, критиков и т. п. Некоторые персонажи, например Алексей Толстой, встречались по нескольку раз. Я старался разнообразить портретную галерею, вводя туда и женские образы, и лица солдат Русского экспедиционного корпуса во Франции. Дело в том, что Дмитрий Стеллецкий, Виктор Барт и Александр Зиновьев

ев были художниками Русского экспедиционного корпуса в Шампани, которым командовал генерал Лохвицкий, брат знаменитой Тэффи. Из всех представленных художников-портретистов только Виктор Барт, Натан Альтман и Иван Билибин оказались «возвращенцами» в Советский Союз. Помимо названных, в экспозиции были работы А. Арнштама, Л. Бакста, Л. Бенатова, Бенна, Ф. Гозиасона, Б. Григорьева, С. Залшупина, Н. Исаева, Ф. Малявина, Н. Миллиоти, З. Серебряковой, С. Сорина, С. Судейкина и А. Яковлева. Так что всю эту экспозицию можно назвать «Зеркалом русской эмиграции».

— *А что можно сказать о второй выставке?*

— Название «Образы Пушкина» было отчасти навеяно «Обрами Италии» Павла Муратова — кстати, законченными в эмиграции. Я пришел к выводу, что во Франции самой выигрышной окажется выставка, где будут показаны сочинения Пушкина, изданные за пределами России на русском, французском, английском, немецком языках и иллюстрированные художниками-эмигрантами. Всего на «пушкинской» выставке были представлены двадцать два художника (и не только те, кто жил и работал во Франции, но также и в Берлине, и в Брюсселе) и примерно сто экспонатов. Здесь были книги сорока шести названий (где это было возможно, я старался выставить по два—три экземпляра, чтобы открыть разные иллюстрации — например, «Царя Салтана» 1921 г. с иллюстрациями Н. Гончаровой) плюс эскизы декораций и костюмов к драматическим и музыкальным спектаклям по пушкинским произведениям. Пять—шесть имен художников-эмигрантов встречались на обеих выставках (например, Ю. Анненков). Кстати, он несколько раз оформлял «Пиковую даму»: оперу в 1930—1931 гг. (для Н. Балиева), в 1940 и 1943 гг. и балет для С. Лифаря в 1961 г. Декорации и костюмы к «Евгению Онегину» Анненков делал в 1943 г. для зала «Плейель» в оккупированном Париже, а Дмитрий Бушен — в 1955 г. для Амстердамской оперы. В экспозиции были и редкие театральные программки оперных спектаклей в зале «Плейель», оформленные Анненковым в мирискусническом духе. Из театральные эскизов назову еще костюмы И. Билибина к «Борису Годунову», поставленному в 1908 г. в «Гранд-опера» и в 1930 г. в парижской «Русской опере», и эскизы костюмов для балета «Кавказский пленник» М. Добужинского (1951).

Среди самых популярных у иллюстраторов пушкинских сюжетов стоит вновь вспомнить «Пиковую даму». Ее иллюстрировали Александр Алексеев — художник-график и мультипликатор (1928), Василий Шухаев

(1922) и в 1947 г. Анна Старицкая, которая вообще была склонна к беспредметности, а с 1960 г. делала книги-объекты.

— *Я знаю, что в вашем собрании есть не только книги с иллюстрациями русских художников, но нередко и оригиналы этих иллюстраций. Экспонировались ли они на пушкинской выставке?*

— Да, в ряде случаев. Например, одна из шухаевских иллюстраций к «Пиковой даме» была выставлена и в книге, и как оригинальный перовой рисунок, изображающий явление Германну призрака графини. Особенно ценно то, что на обороте имеется ярлык уже упомянутой пушкинской выставки 1937 г., устроенной Сергеем Лифарем. Кроме того, был выставлен оригинал акварели — иллюстрация Бориса Зворыкина к «Борису Годунову» (1927). Такой оригинал прилагался и к иллюстрированной Зворыкиным «Сказке о царе Салтане» 1925 г.

— *Почему к иллюстрированию произведений Пушкина обращались в эмиграции столь разные русские художники?*

— На выставке «Образы Пушкина» впервые собраны практически все работы художников-эмигрантов на пушкинскую тему. Иллюстрации к пушкинским произведениям были одной из форм служения русской культуре, поэтому столь обширен круг иллюстраторов. Все они, правда, очень разные, но все, кто работал над своим Пушкиным, продолжали одну из ключевых традиций русской культуры. Кроме названных, это и Александр Бенуа с его «Гусаром» (1938), и И. Билибин («Сказка о рыбаке и рыбке», 1935), и М. Добужинский («Евгений Онегин», 1939), и его сын Ростислав («Путешествие в Арзрум», 1934). А рядом были «Пир во время чумы» в иллюстрациях Н. Зарецкого (Берлин, 1923), малоизвестные работы Н. Исцеленова к «Пиковой даме» (1922) и напечатанные ручным способом иллюстрации И. Лебедева к «Золотому петушку» (Париж, 1954). И еще книги с произведениями В. Масютина (Берлин, 1921—1924), Ф. Рожанковского (1927), А. Серебрякова («Моя зарубежная Пушкиниана» С. Лифаря, 1966).

— *Ваши выставки — единственный отклик на пушкинский юбилей во Франции?*

— Конечно, юбилей отмечают не только в Исси-ле-Мулино. Осенью планируется colloquium по Пушкину в Сорбонне. Возможно, и Госин-

ститут восточных языков, где с 1975 г. я читаю лекции о русской зарубежной литературе, подготовит специальный выпуск своих ученых записок («Слово»), посвященный Пушкину. Но напоминаю, что с середины двадцатых годов эмигранты устраивали дни русской культуры, совпадавшие с днями рождения Пушкина. Мне хотелось, чтобы эта эстафета была подхвачена теперь, в конце XX в. Тем более что обе мои выставки попали в контекст своеобразного фестиваля культуры «Русская весна», который проходил здесь, под Парижем, с 13 марта по 11 апреля.

Пушкин был настоящим европейцем. Его образование зиждется на французской литературе и культуре, а его творчество в целом принадлежит мировой культуре. Для французов все это — небанальные истины. С другой стороны, моей целью было вновь обратить внимание — и во Франции, и в России — на наследие художников-эмигрантов, которые преклонялись перед Пушкиным. Он был для них и надеждой, и опорой, залогом сохранения и возрождения русской культуры.

— *Пожалуйста, несколько слов о вашем каталоге.*

— Мне хотелось сделать такое издание, которое было бы отголоском, пусть скромным, выставки 1937 г., устроенной С. Лифарем. Я горжусь, что как в 1995 г., так и сегодня под знаком Пушкина в каталоге вновь соседствуют тексты члена Французской Академии Анри Труайя (он же Лев Тарасов) и академика РАН Д. С. Лихачева (он любезно согласился ответить на мои письменные вопросы). Одна символическая подробность: если сложить возраст этих уважаемых и прославленных ученых, получится сто восемьдесят лет — именно столько лет назад начался расцвет «пушкинской поры». В этом я вижу знак судьбы. В каталоге помещены также статьи «Пушкин и русский народ: история любви» моего друга и коллеги профессора Франсуа Корнильо. Статью о Пушкиниане Русского зарубежья написала по моей просьбе искусствовед Ольга Медведкова, живущая в Париже. Удачная статья о жанре портрета в живописи русских эмигрантов принадлежит известному московскому историку искусств Глебу Поспелову. Рядом помещено эссе «Портрет и каприз» доцента Мишеля Ле Гевеля. Все русские тексты переведены на французский язык двумя моими вышеназванными коллегами по университету. Помимо статей, в каталоге можно найти подробное описание всех экспонатов, биографию художников и довольно солидную библиографию. В редакции мне помогали двое моих коллег, а в правке — сотрудники отдела культуры мэрии и мой брат Ален.

— Известно, что вы еще и обладатель ценной коллекции автографов и дарственных надписей на многих книгах авторов Русского зарубежья. Как в экспозиции была отражена эта сторона вашего собирательства?

— В каталожные описания включены все надписи и посвящения (нередко их бывает по несколько на одной книге или оригинальной работе), включая дарственные надписи и мне. Некоторые из них даже воспроизведены.

— Отличались ли принципы отбора экспонатов на выставках 1995-го от тех, которыми вы руководствовались теперь?

— На этот раз я старался сделать акцент на том, что менее известно, старался не повторять выставки 1995-го, но полностью избежать этого не удалось. Однако большинство воспроизведенных в каталоге экспонатов ранее не публиковались. В экспозицию попали и некоторые дореволюционные произведения. Этим подчеркивалось, что и до 1917 г. многие русские художники приезжали в Париж, который притягивал их как магнит, и уже тогда сблизились с французской культурой. Поэтому все они не только глубоко русские художники, но и настоящие европейцы, каким был и Пушкин. Выставки адресованы внимательному и любознательному зрителю, а каталог — такому же читателю, и я надеюсь, что эти работы помогут задуматься о судьбах русской культуры в XX в. Как теперь уже очевидно, русский Серебряный век закончился в Париже, поскольку именно здесь он получил возможность реализоваться полностью.

— Ренэ, в этом проекте вы были и автором концепции, и главным куратором. Как вы оцениваете сделанное?

— Решал, конечно, я, но я люблю советоваться. Для меня всегда важен результат, а не чей-то приоритет. А результат тут, безусловно, есть. И городу есть что предъявить. Большая посещаемость обеих выставок показала, что интерес к разным сторонам наследия Русского зарубежья не угасает. Хотелось бы со временем сделать экспозицию книг, иллюстрированных русскими художниками-эмигрантами, в Национальной библиотеке. Но такой замысел должен вызреть. Я думаю также, что настало время организовать большую и представительную выставку русских художников, работавших на Западе в XX в. В первую очередь это нужно и важно для самой России. То, что было показано в Исси-ле-Мулино, мож-

но считать первым шагом к такой ретроспективе. Я, как говорили древние римляне, «Feci quod potui, faciant meliora potentes» («Сделал, что смог, пусть сделает лучше, кто сможет»).

¹ Впервые опубликовано: «Пинакотекa». № 8–9. 1999/1–2.

² Дань (фр.).

Двести лет со дня рождения Пушкина¹

Такая ли уж случайность — подобное совпадение во времени: чествование русских художников, эмигрировавших во Францию начиная с 1920 г., и празднование двухсотлетия со дня рождения Пушкина?

Не думаю. Всю свою жизнь Пушкина влекла к себе Европа, и в особенности Франция. Надо неустанно напоминать, что этот многогранный и блистательный человек, стоящий у истоков русской поэзии, свои самые первые стихи писал по-французски; что он страстно восхищался великими представителями французской литературы; что свою частную переписку Пушкин предпочитал вести по-французски, хотя своим творчеством сообщил новый блеск российской словесности и философской мысли. Признавая все то, чем он был обязан старой европейской культуре, воздавая ей должное, Пушкин при этом гордился и успехами молодой русской культуры. В 1831 г. он писал Чаадаеву: «*Mon ami, je vous parlerai la langue de l'Europe [le français], elle m'est plus familière que la nôtre*»². Но спустя пять лет Чаадаев получает от него следующее признание, вновь по-французски: «*Je vous jure sur mon honneur que pour rien au monde je n'aurais voulu changer de patrie, ni avoir une autre histoire que celle de nos ancêtres, telle que Dieu nous l'a donnée*»³.

Пушкина влекла к себе Европа, он мечтал о путешествиях во Францию, Италию, Испанию, Англию, Германию, но бдительная николаевская власть запрещала поэту перемещения вне Империи. И, несомненно, именно это постоянное противоречие между его характером и разумом, его подвижность — «охота к перемене мест», наталкивающаяся на полицейские рогатки, привели и в его сочинениях к этому сочетанию российской суровости с французским чувством меры, изяществом. У него в крови были стремительность, авантюризм, эдакая чрезмерность чувств. Подобная кипучесть заставляла его без промедления выплескивать на лист бумаги сочетание ритма и рифм. Поражает контраст между стройностью и ясностью его творений и хаотичностью характера. Пиши он, как жил, — был бы он поэтом-романтиком, вдохновенным, хоть и неровным; живи он, как писал, — был бы он человеком уравновешенным, чувствительным

и счастливым. А он хотел быть и таким и эдаким: в отношениях с мужчинами и женщинами — бурным, как вулкан, в отношениях со словом — мудрецом. Быть может, он торопился жить, спешил чувствовать оттого, что предвидел кратковременность своего житейского странствия? Быть может, здесь надо видеть не столько роковую случайность, сколько психологическую заданность в развитии событий, приведших тридцатисемилетнего Пушкина снежным утром 1837 г. к поединку не на жизнь, а на смерть со светским вертопрахом, который дерзко волочился за прекрасной Натали, кокетливой и легкомысленной? Он ведь так мечтал о Франции, так стремился к радости встречи — и вот, сама Франция спешит к нему, неся беду в обличье молодого эмигранта Жоржа Дантеса, принятого на службу в русскую армию. Обезумев от ревности, Пушкин, быть может, усмотрел в этом бессмысленном поединке — с угрозой гибели под дулом пистолета — единственное средство уйти от мира, устав от его соблазнов и его горестей.

Если у Пушкина было предчувствие трагического конца, он, вне всякого сомнения, никак не предполагал ни посмертной славы, ни той легенды, которая сложится вокруг его имени. А эта легенда, эта слава не поддались ни разрушительному воздействию времени, ни столь же разрушительной работе буквоедов-литературоведов. Пушкин должен был бы выглядеть устаревшим в России в эпоху политических потрясений 1917 г. и после появления там целой плеяды больших поэтов революционного и постреволюционного периодов. Но даже и эти поэты, желавшие новаторства в русской поэзии, хаотично ломающие стихотворный ритм, в постоянном поиске неведомых рифм, не осмелились отрицать преемственную связь между их модернизмом и пушкинской традицией. Пусть они писали в другом ключе, меняя стилистическую окраску в попытке соперничать с ним, — тем не менее они сохраняли пиетет к учителю. Даже такие, как Александр Блок, Маяковский, Ахматова, Цветаева и другие, хотя и стремились освободиться от его влияния, прибегая к новаторскому рифмо- и словотворчеству, — все они в той или иной мере были вынуждены склоняться перед Пушкиным. Они понимали, что, отринув Пушкина, они отринули бы не просто национального кумира, но сам унаследованный ими от него русский язык.

Александр Блок, перечисляя великих российских деятелей прошлого, писал с восхищением: «Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними это легкое имя: Пушкин»⁴.

Интересно отметить, что после большевистского переворота имя Пушкина стало знаменем, «объединяющим гимном» для эмигрантов из

России. В Советском Союзе им также продолжали восхищаться, но изгнанники восхищались им еще более. Ведь они увозили с собой одного его — Пушкин заменял им купола церквей, степи, избы, родные березы. Он был для них не одним лишь воспоминанием, но утешением, попросту — был.

Пушкинское волшебство действовало не только на российских писателей в рассеянии, но и на русских художников, декораторов, скульпторов. Великолепная коллекция живописи и графики, собранная Ренэ Герра, не просто свидетельствует о жизненной силе и о творческой мощи этих мастеров, но и о притягательности для них пушкинской поэзии и прозы. Каждый из них по-своему, в своей собственной манере, стремился отдать дань русскому народному творчеству, литературе, русскому портрету — и, конечно же, Пушкину, этому несравненному рапсоду, певцу родной земли. Вместо того чтобы поддаться чувству мрачной неприкаянности, эти творцы-изгнанники черпали в видениях прошлого мужество для борьбы с настоящим. На их счастье, язык живописи в переводе не нуждается. И, в отличие от писателей, оторванных от родной почвы, потерявших девять десятых читательской аудитории, в стране, чей язык не был языком их книг, художники не страдали материально, оказавшись за границей. Их талант был так же признан во Франции, как и в России. У слова есть родина; у палитры родины нет. И в то время как писатели в изгнании сетовали, что у них нет читателей, не считая кучки безденежных эмигрантов-компатриотов, художникам худо-бедно удавалось прижиться и выжить на чужбине. К некоторым даже пришел успех, такой же, а то и больший, нежели на родине. К ним обращались с просьбами иллюстрировать книги классиков, оформлять спектакли, создавать декорации и костюмы, писать портреты французских знаменитостей либо выдающихся представителей эмиграции. Но, невзирая на удовлетворенное самолюбие, рана разрыва с родиной в их душе так никогда и не зажила. И, даже став всемирно известными, эти художники неизменно оставались русскими душой. Какой унылой тоской порой исполнены их творения: макеты Анненкова к «Евгению Онегину» и «Пиковой даме», иллюстрации Гончаровой и Алексеева к «Сказкам» Пушкина, билибинское оформление «Бориса Годунова» или же фантазмагории «Медного всадника» Бенуа. Париж мог сколько угодно оглушать этих изгоев уличным грохотом, гулом голосов — их подлинная жизнь была не здесь. Если они и похоронили мысль о возврате, то не свили гнезда и в мире чужом. Их родины уже не было — прежней России не существовало; не стала им родной и Франция, они сюда прибыли слишком поздно, чтобы соединить по-настоящему свою судьбу с судьбой страны. Они водворились на

странной ничейной земле изгнания, где паспорт заменял истину, а казенное фото служило алиби, подтверждением иного обличья. И сейчас, отмечая во Франции пушкинский двухсотлетний юбилей, во имя высшей справедливости нельзя забывать об этих жертвах великих социальных потрясений XX в., безвестных свидетелях принесенного в жертву поколения. В конце концов, Пушкин тоже был потомком эмигранта; напомним, что его прадед по материнской линии — абиссинец, которого константинопольский султан подарил Петру Великому, пожелавшему иметь в своей свите на потеху двору забавного арапчонка. И вот спустя несколько десятилетий правнук «арапа Петра Великого» стал самым прославленным российским поэтом. У Пушкина были полные губы, курчавые волосы, огненный взгляд и смуглая кожа его пращура. Бросая вызов придворной знати, плоско подтрунивавшей над его необычным происхождением, он всячески восхвалял и прославлял своих африканских предков. Но подобное смешение рас и культур — не оно ли делает Пушкина символом универсальности человеческого гения?

Перевод с французского Ренэ Герра

¹ Впервые опубликовано: Труайя А. Предисловие для каталога выставки Ренэ Герра к 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина «Образы Пушкина — “Портреты изгнания” в творчестве русских художников-эмигрантов во Франции 1920—1970 гг.» (Париж. Март-апрель 1999).

² Друг мой, я с вами буду говорить на языке Европы (по-французски), который мне привычнее нашего (*фр.*).

³ Клянусь честью, что ни за какие мирские блага не желал бы иметь иную родину, иную историю, нежели ту, что дал нашим отцам Господь (*фр.*).

⁴ Блок А. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 347.

Выставка русского искусства в изгнании во Франции: 1920—1970

Когда Ренэ Герра познакомил меня со своим благородным начинанием: проектом показа искусства русских художников-изгнанников во Франции, я мысленно перенесся в прошлое на пятьдесят семь лет назад. То был декабрь 1938-го. Мне недавно исполнилось двадцать семь лет, и только что мой новый роман «Паук» был увенчан Гонкуровской премией. Не успел я вкусить от радостей и ощутить бремя обязанностей в новой для меня ситуации известности, я обратился к русским писателям-эмигрантам, чьи книги я читал, но лично не был знаком ни с кем. Обласканный нечаянной удачей, я решил, что должен посетить их, выразить им свое почтение и восхищение. Так я встретил некоторых из этих «уцелевших после кораблекрушения»: Мережковского, Зинаиду Гиппиус, Бунина, Ремизова, Шмелева, Зайцева... Они единодушно поздравляли меня с тем отличием, которым французское жюри удостоило выходца из России, хоть и пишущего по-французски.

Радуюсь их истинно братскому одобрению, я, тем не менее, ощущал при разговоре с ними, что к этому одобрению примешивалась затаенная грусть: то была грусть больших мастеров, отторгнутых от своей аудитории. В моих глазах они были наглядной иллюстрацией трагедии творческой интеллигенции, оторванной от родной почвы. Испытания, выпавшие на долю этих российских изгнанников, еще более обострили их чувства, сделали их талант более зрелым, и ностальгия по исчезнувшим далям возвысила их душу. Они писали лучше, чем когда-либо. И однако, лишившись родины, они остались без читателей — свидетелей их литературных дебютов, — без надежды обрести других. Французские издатели не торопились с публикацией переводов их произведений, французская печать оставляла их без внимания; лишь поддержка горстки русских эмигрантов давала им силы продолжать... Лишившись широкой аудитории соотечественников, обеспечивших им в России реноме, они, казалось, внезапно утратили смысл существования. Даже те, кто принял их во Франции с распростертыми объятиями, полагали, будто они — люди без корней, а

стало быть, сомнительные и в творческом отношении. Как будто география — условие жить в родной стране — определяет ценность таланта.

Покинув Россию, они так никуда и не приехали, довольствуясь тем, что существуют с грехом пополам в промежуточном абстрактном пространстве. То был ледяной ад апатридов.

Для художников, композиторов в эмиграции драма была примерно та же — несмотря на вселенность живописного и музыкального языков. И они — от Коровина до Анненкова, от Бакста до Гончаровой и Ларионова — не чувствовали себя дома в пределах Франции. И под чужими небесами они отстаивали целостность своей русской души. Они страдали, отлученные от русских просторов, от русских людей, русских облаков, тех русских разговоров, что некогда омывали их души, словно воды пловца. Как мечтать, как творить, если воздух вокруг не пронизан звуками родной речи? Несмотря на это, многие писатели, поэты, художники, музыканты, люди театра — все эти изгнанники сумели продолжить во Франции свой творческий путь, оставаясь верными памяти об утраченной родине.

Собрав эти свидетельства талантов в изгнании, русская эмиграция благодаря Ренэ Герра преподносит бесценный дар русским по другую сторону границы. Книжки, картины, музыкальные произведения, рожденные вдали от неблагодарного СССР, займут подходящее им место в длинной череде вечных шедевров русской литературы и русского искусства. Люди, отмеченные гением, вычеркнутые при жизни советским режимом из списка живых, посмертно получают признание соотечественников. И, быть может, эти последние поймут не без изумления, что ничья любовь к родной земле, к традициям, культуре не была сильнее, нежели любовь этих скорбных изгоев. У меня сжимается сердце при мысли о том, что эти творцы, сохранившие нетленным вдали от родины культ Вечной России, уже не смогут при жизни насладиться реваншем, который их ожидает. Они ушли, так и не узнав, что станут гордостью новой России. Пусть это посмертное признание хотя бы немного сгладит в мире ином то презрение, которое омрачало их годы изгнания на этой земле. Но хорошо, что, хоть с опозданием, справедливость сегодня наконец торжествует.

1995 г.

Перевод с французского Ренэ Герра



Автопортрет Мстислава Добужинского
Париж, 1927 г.

II

**Русское искусство
в изгнании**

Русская коллекция в Париже

(Монолог Ренэ Герра с предисловием и послесловием¹)

Он не русский, не эмигрант, не монархист. Когда он добавляет: «И не политик, а филолог», — я наконец верю, что он француз. Потому, что только иностранец мог, занимаясь прозой Зайцева, считать, что он не занимается политикой. Знакомство с этим французом, профессором-славистом, мы начнем, как в романах Джона Ле Карре, с документа, направленного в свое время в ЦК КПСС с грифом «Секретно».

30 января 1969 года.

В Советском Союзе на стажировке в МГУ находится ГЕРРА РЕНЭ, 1946 года рождения, гражданин Франции, студент Сорбонны. Известно, что Ренэ имел контакты с антисоветской организацией НТС (Народно-Трудовой Союз) и работал на радиостанции «Свобода»².

По имеющимся данным, Ренэ собирает тенденциозную информацию о жизни и настроениях советских писателей. В частности, в январе 1969 года³ с согласия Корнея Чуковского Ренэ записал на пленку его высказывания о творчестве эмигрантского писателя Бориса Зайцева и беседу по этому же поводу с неизвестным лицом⁴. Полученный материал Ренэ пытался вывезти из Советского Союза с помощью туристки — гражданки Франции Зербино Катрины.

Принятыми мерами на таможене пленки были изъяты.

Сообщается в порядке информации.

Заместитель председателя Комитета Госбезопасности

ЗАХАРОВ

Итак, пленки были изъяты. А гражданин Франции, студент Сорбонны Ренэ Герра был отправлен на родину, где преподаватели встретили его сумрачно: ни за что ни про что из страны не высылают, не случайно он этими эмигрантами занимается. Эмигранты тоже смотрели как-то уж очень внимательно. Потом Борис Константинович Зайцев объяснил ему не без юмора: «По последним сведениям из Москвы, вы — Герасимов, а я — Mr. Le Lièvre» (в переводе с фр. — «заяц»). Изысканная литературоведческая фабула обернулась наспех сляпанным детективом.

— Коллекцию я начал собирать, — рассказывает Ренэ Герра, — в конце шестидесятых годов. Стержень ее — русская культура в эмиграции: литература и живопись. Я был и остаюсь поклонником прежде всего эмиграции «первой волны». Впоследствии мой интерес перешел на «вторую волну» благодаря встречам с ее лучшими представителями. Это писатель и историк Н. И. Ульянов, поэты Дмитрий Кленовский, Иван Елагин, Ольга Анстей, Николай Моршен, Татьяна Фесенко, художник Сергей Голербах...

Основу моей коллекции составляют эмигрантская периодика и книги, которых у меня тысяч тридцать — тридцать пять. В основном это книги тех русских писателей, которые долгие годы были под запретом на родине. Я имею в виду Владимира Набокова, Гайто Газданова, Нину Берберову, Галину Кузнецову, Бориса Поплавского, Сергея Шаршуна, Владимира Варшавского, Леонида Зурова, Виктора Мамченко, Юрия Терапиано и других. Многие из книг этих авторов не найти ни в Ленинке, ни в Национальной библиотеке Франции. Хорошая треть — с автографами, по которым можно воссоздать историю русской литературы в изгнании. Часто это не просто дарственные надписи, а живые и очень пространственные записи. Одного Ремизова Алексея Михайловича — его я особенно люблю — более четырехсот книг с автографами. Ремизов исписывал бисерным почерком или своей знаменитой вязью нередко страницу, а иногда и две. Бунина есть несколько десятков книг. И, естественно, много книг с автографами Бориса Константиновича Зайцева, которому последние годы его жизни я помогал как литературный секретарь. Я еще застал многих «последних могижан». Со многими встречался, общался, дружил. У Бориса Константиновича Зайцева, где я бывал регулярно с 1967-го и до последних его дней в 1972-м, я познакомился с Георгием Адамовичем. У меня сохранились письма Георгия Викторовича. Позже мы договорились с ним, и он приходил ко мне и наговаривал на пленку для мною задуманного магнитофонного архива свои рассказы о «Современных записках», «Числах», «Русских записках», о журнале «Встречи», газете «Звено» и т. д. Естественно, у меня сохранились книги и с его надписями, не говоря уж о том, что, когда Адамович скончался, большая часть его библиотеки перешла ко мне. У меня находится и часть архива Владимира Васильевича Вейдле. У нас были с ним очень теплые, по-настоящему дружеские отношения. Он объявил меня своим душеприказчиком и передал по завещанию все права на свое литературное наследие. Так же поступили С. Шаршун, Е. Таубер, Ю. Терапиано, А. Величковский, Т. Величковская, С. Рафальский...

Нельзя не сказать особо о Юрии Константиновиче Терапиано. Я с ним часто встречался, когда он жил под Парижем в доме для престарелых в Ганьи, и он очень охотно рассказывал о блистательном русском литературном Париже двадцатых-тридцатых годов. Он также передал мне свою библиотеку и архив, благодаря чему я смог впоследствии, в 1986-м, издать его книгу «Литературная жизнь русского Парижа». Сам Юрий Константинович успел закончить только раздел о русских поэтах. Остальную часть книги я составил из его статей, очерков, рисующих полвека русской литературы в эмиграции в Париже. Естественно, общался я и с Ириной Одоевцевой. Издал две книги ее стихов. В 1975 г. — «Златую цепь», а в 1976-м — «Портрет в рифмованной раме».

На это собирательство я смотрел не как архивариус, а как ученый, свидетель и исследователь затерянного мира, населенного невидимками-великанами. В те годы мой интерес многим казался бессмысленным. Эта terra incognita, русская литература в изгнании, была Западу ни к чему. И спасибо профессору Франсуа де Лабриолу, теперешнему президенту Института славяноведения в Париже, который пригласил меня в приват-доценты Института восточных языков и не побоялся поручить мне в 1975 г. вести курс об эмигрантских писателях. Интересно, что тут же некоторые мои коллеги потребовали ввести в виде «противоядия» курс марксизма-ленинизма.. В те годы большинство французских славистов с Клодом Фрию и Леоном Робелем во главе ориентировались и ориентировали всех, мягко выражаясь, на Москву.

Кроме книг в моей коллекции есть большой рукописный отдел: несколько тысяч единиц хранения. Несколько сот писем Бунина, Зайцева, Ремизова (кстати, его рисунки тушью тоже), Мережковского, Гиппиус, Шмелева, Бальмонта. Письма Марины Цветаевой, Ходасевича, Георгия Иванова. Творческие рукописи. И — чтобы вы не думали, что у меня узкий интерес только к русской эмигрантской культуре, — скажу вам, что у меня собраны неопубликованные письма Толстого, Горького, Тургенева, автографы Пушкина и Державина. Есть и первые прижизненные издания Пушкина, Державина, Гоголя, Достоевского, Тургенева, Салтыкова-Щедрина. Есть книги с автографами Толстого, Тургенева, Сухово-Кобылина, Белого, Блока... Все это найдено мной не у вас в СССР, а во Франции, в Париже.

Значительную часть коллекции составляет, естественно, живопись. Одного только Анненкова Юрия Павловича, которого я хорошо знал, — работ шестьсот или семьсот. Среди них портрет Зайцева с дарственной надписью мне. Есть и мой портрет работы Анненкова. Картины его я начал собирать больше двадцати лет назад, когда он был всеми забыт.

Особая моя любовь — Сергей Иванович Шаршун. Поэт Юрий Иваск когда-то писал: «Эмиграция всегда несчастье.. Но эмиграция не всегда неудача. Творчество, творческие удачи возможны и на чужбине». Блестящее подтверждение этих слов — творчество Шаршуна. Это не только один из крупнейших западных художников, который при жизни удостоился очень редкой персональной выставки в Государственном музее современного искусства в Париже, но и удивительный писатель младшего, так называемого «незамеченного поколения» русской эмиграции. Шаршун выпустил десяток книг. Последняя книга его прозы — «Без себя» — вышла в 1972-м. Я с ним не раз встречался в Париже и Ванве, став и его душеприказчиком. Он завещал передать в Россию, на родину (сам он родом из Бугуруслана), десятки своих работ. В то время они оценивались примерно в миллион долларов. Умер Сергей Шаршун в 1975 г. Выполняя его волю, я передал через адвоката его картины в советское посольство. Сейчас на дворе уже 1993 г. А на родине Сергея Шаршуна так и не было до сих пор ни одной его выставки. Недавно я узнал, что его работы лежат в запасниках Третьяковки даже без подрамников.

Ядро моей художественной коллекции составляют картины художников «Мира искусства»: десятки, если не сотни, работ Константина Сомова, Мстислава Добужинского, Льва Бакста, Александра Бенуа, Ивана Билибина, Зинаиды Серебряковой, Сергея Чехонина, Николая Миллиоти, Георгия Лукомского, Дмитрия Стеллецкого, Бориса Григорьева, Александра Яковлева, Сергея Судейкина, Дмитрия Бушена.. В моей коллекции более пятидесяти русских художников. Есть и их архивы: часть архива Сомова, часть архива Юрия Анненкова, Бориса Григорьева, полностью архив Шаршуна, не говоря уж о дореволюционном архиве княгини М. К. Тенишевой.

У моей коллекции пока нет каталога. Это моя мечта, которая, хочется верить, когда-то осуществится. Но я, естественно, не раз давал работы на многие выставки. Многие автографы, фотографии, рисунки опубликованы в изданных мною тридцати книгах. Особая моя гордость — выпущенный в 1981 г. «Русский альманах», над которым я немало потрудился вместе с Зинаидой Шаховской. Это большой, 500-страничный том с десятками иллюстраций; 90 процентов их — опять-таки из моего собрания.

Года с 1950-го Сергей Маковский, редактор и основатель «Аполлона», возглавлял издательство «Рифма». Под этой маркой, получив на это моральное право от Ю. К. Терапиано, в семидесятые годы я выпустил семь книг стихов, в частности Ирины Одоевцевой, Владимира Вейдле, Анатолия Величковского и Тамары Величковской. Параллельно я издал

книгу Сергея Шаршуна «Без себя», книги стихов Екатерины Леонидовны Таубер.

Я основал издательство «Альбатрос» в 1980 г. Марку «Альбатроса», кстати, как и обложки всех книг, мной изданных, нарисовал замечательный русский художник и писатель Сергей Львович Голлербах. В «Альбатросе» вышли сборники стихов Дмитрия Кленовского, Бориса Заковича, Сергея Рафальского, Анатолия Величковского, Валерия Перелешина, исторический роман Николая Ульянова «Атосса», книга воспоминаний Татьяны Фесенко «46 лет дружбы с Иваном Елагиным». Татьяна Николаевна знала Елагина еще по довоенному Киеву, потом они встретились в Германии в лагере для перемещенных лиц, «Ди-Пи». Хотелось бы упомянуть книгу «Сказания» Сергея Мамонтова, с которым я познакомился еще в Канне в начале шестидесятых годов. В свое время его первая книга «Походы и кони», показывающая Гражданскую войну глазами рядового участника, была высоко оценена Александром Солженицыным и получила премию имени Даля.

В предисловиях или в послесловиях к своим изданиям я старался цитировать высказывания авторов из писем ко мне, где они сами говорили о себе и своем творчестве, чтобы опубликовать как можно больше материалов, ценных для будущих исследователей. Я всегда верил, что время этой прекрасной литературы придет. Но не смел мечтать, что это случится так скоро.

Какая была эйфория: Китеж поднимается из глубин истории! Можно было взять билет в прошлое и долететь в юность самолетом Аэрофлота. Так возвращалась Ирина Одоевцева. Но Ренэ Герра со своей коллекцией и нежеланием подделываться под «настоящее» был опять нехстати. В статье о возвращении Одоевцевой «ЛГ», не называя, правда, имен, писала, что под пером специалиста, которому у нас, к сожалению, некоторые верят, русские писатели с их мучительными судьбами, заблуждениями, поисками истины и ответов так и будут оставаться закоренелыми врагами своего отечества и народа, выбранного им государственно-политического строя. Профессор, только дай ему волю, будет до окончания века продолжать нашу былую Гражданскую войну. Шел конец апреля 1987 г. «Окаянные дни» Бунина только через два года будут печататься в «Даугаве», «Литературном обозрении», «Слове». До публикации «Жить не по лжи» А. Солженицына журналом «Век XX и мир», эстонской «Радугой» оставалось тоже два года. В Москве старательно обходили острые углы. Ренэ Герра, так же как и в 1969-м, был персоной нон грата. Что было, то было: он, помнивший, как в 1971-м брали под домашний

арест Зайцева, потому что в Париж приехал Брежнев, ненависти к Советам скрывать не хотел. И в 1988 г. ему отказали во въездной визе в Союз.

Он приехал в Россию в ноябре 1992 г. на презентацию своей книги о переписке с советскими издателями и публикаторами во второй половине восьмидесятых¹. Объясняет: «Хотел перевернуть эту страницу».

Перевернули.

И откроем новую. Вот хотя бы эту из послесловия Валерия Перелешина к своей книге «Три родины»: «Заслуги Ренэ Юлиановича, природного француза, в совершенстве изучившего русский язык, огромны. Без его жертвенности многие поэты, которые никогда не могли бы издать свои стихи, многие одаренные писатели, которые никогда не приобрели бы читательского круга, теперь в полном смысле слова вошли в литературу... Спасибо ему!»

Записала Жанна Васильева

¹ Впервые опубликовано: Литературная газета. 1993. № 7. 17 ноября.

² Самому Ренэ Герра этот факт его биографии оказался совершенно неизвестен.

³ На самом деле в декабре 1968-го.

⁴ Это был Юрий Трифонов.

⁵ Кстати, предисловие к книге Ренэ Герра «Жаль русский народ» написал Юрий Мамлеев, а на презентации ее в ЦДЛ выступили Генрих Сапгир, Белла Ахмадулина, Евгений Рейн, Юрий Кублановский.

Профиль Шаршуна

Сергей Иванович Шаршун родился 4 августа 1888 г. между Волгой и Уралом, в Бугуруслане. Кто-то (не помню, кто) сказал, что такое «не со всяким случается». Замечание, пожалуй, довольно плоское, но чисто парижская насмешливая интонация облагораживает его и заставляет нас задуматься поглубже. И впрямь — Шаршун пришел к нам со стороны, извне. Он — Чужак; его изгнанничество, если можно так выразиться, так же старо, как и его творчество. Он уже был «D. P.» до того, как эти буквы пошли в ход; даже если не понимать буквально это сокращенное определение его судьбы, все же приходится признать, что Шаршун не только «displaced person»¹, но и «displaced painter»². Пусть он прежде всего — русский эмигрант; но его живопись, вбиравшая в себя на протяжении более полувека краски палитр почти всех значительных школ Европы, — это, конечно, живопись эмигранта, перманентно сидящего между двух стульев (хотя стоячее положение подходит ему больше, сочетаясь с прямою мысли и поступков). В своем свободно избранном изгнанничестве Шаршун в основном живет в работе и работой художника, хотя сперва он подумывал пойти по пути музыки и поэзии: в последней области он создал несколько удивительных вещей, доступных для «happy few»³, читающих по-русски вне России.

В 1912 г. Шаршун приехал в Париж именно для того, чтобы работать там как художник. С этого момента жребий был брошен и мосты сожжены — те вечные мучительные рамки, за которыми он всегда укрывался, чтобы полнее раскрыть себя для новых горизонтов, для новых поисков подлинных авангардных путей в искусстве. В Париже, в этом городе, блеск лучей которого проникал в самую Россию и там ослеплял такое множество молодых художников, восхищая их полотнами импрессионистов, «диких» и кубистов, вывезенными из Франции такими представителями богатого купечества, как Морозов и Щукин, — Шаршун, сын купца и плохой ученик коммерческого училища в Симбирске, — поступает в Русскую Свободную академию на авеню Мэн, а затем — в Кубистскую академию «Ла Паллет», где преподавали Метцингер, Дюнуайе де Сегонзак и Ле-Фоконье. Этот последний особенно выделял Шаршуна, который и сегодня чувствует к Ле Фоконье восхищение и горячую признательность.

Поэтому понятно, что в 1913 г. в Салоне Независимых Шаршун выставляет кубистические вещи. Но, хотя он и чувствует, что ему очень близок Ле-Фоконье — создатель «физического кубизма» (как определял это направление Аполлинер), — он в то же время потрясен Делакруа, которого «открыл» в Луврском музее. Много позднее, в 1959-м, в одном из своих «листочков» с афоризмами (нечто вроде брошюрок, своеобразный самиздат, изобретенный им на полвека раньше и выпускавшийся под разными заглавиями сначала в Берлине, потом в Париже), Шаршун напишет: «Берлиоз и Делакруа — два сапога пара» («Клапан». № 8). Можно, таким образом, проследить постоянство и глубину влияний, как будто противоречивых, но на самом деле соответствующих неожиданным потенциальным возможностям натуры художника — и простой, и сложной; это открывается в нем только с помощью «находок», случающихся одна за другой одновременно и всякий раз определяющих собой более или менее длительный период. Шаршун ведь и сам сказал про себя, что он — «примитивный человек, наделенный сложной натурой»⁴.

В основе каждого творческого шага Шаршуна всегда лежит какое-то переживание, стимулирующее действие которого — непосредственное или замедленное — всегда перерастает в следствие, породившее его причину. Номер третий цикла листков, названных им «Клапанами», носит заглавие, которое многое объяснит тому, кто изучает Шаршуна: можно попытаться перевести это заглавие так: «Я — не резонирующий интеллект, я — резонирующий аппарат». Пожалуй, из этого можно сделать выводы не только о привычках и повадках Шаршуна, но и о его способности эволюционировать в живописи на всем протяжении своего более чем шестидесятилетнего творческого пути. До того как он познакомился с кубизмом и главными образцами абстрактного искусства во Франции, Шаршун уже, сам того не зная, писал абстрактные картины, и мы насколько не удивляемся, читая в его записях: «В плане современной живописи Париж не явился для меня откровением: зато Лувр привел меня в восторг». Кроме того, Шаршун открыл там «экспрессионизм Делакруа» — он находил в этих великих произведениях французского искусства необходимый противовес своей русской хаотической натуре, которую он в своей работе художника старался держать в подчинении, но которая продолжала глубинно питать его творческие силы, как подпочвенная вода, временами неожиданно и неудержимо пробивающаяся на поверхность.

Потому-то, когда Шаршун едет в Испанию, в Барселону, главное для него в этой поездке — не установление первых связей с дадаистами, а открытие им для себя испано-маврританского искусства. В автобиогра-

фии, изданной в 1949 г. Мишелем Сефором, Шаршун пишет, что арабески — расписанные фаянсовые плитки печных изразцов — преобразили его художественное восприятие, высвободив в нем его коренную славянскую натуру. Он считал, что его картины стали цветными и орнаментальными. Наконец слово было найдено. Шаршун догадался, как усмирить противоречивую борьбу своих стремлений. Отныне он будет «орнаментальным», принимая и отстаивая свой русский артистический атавизм, который он подверг испытанию, применив к нему французскую строгую точность, — своего рода предохранительные перила, о необходимости которых Шаршун говорил не раз и в которых он даже усматривал объяснение собственного долголетия и победы над смутными блужданиями. Он опасался, что в этих блужданиях его существо будет сломлено, ибо в Шаршуне невозможно отделить человека от художника. В Барселоне он работал над двумя рисованными фильмами: одному из них, «Гитара», послужила канвой цыганская песня, а другой — что довольно естественно — был на тему о России.

В 1916 г. Шаршун (совместно со своей подругой Еленой Грюнхофф) выставляет свои посткубические вещи в Галерее Дальмо. В 1917 г. (на этот раз только он один) — в той же Галерее, облюбованной тогда преимущественно дадаистами, группировавшимися вокруг Артюра Кравана, брат которого был другом Мари Лорансе, и вокруг Пикабия, с которым Шаршун увиделся тогда только мельком, точнее — познакомился с его секретарем Максимилианом Готье. В том же году Шаршун, окрыленный надеждами, которые в него вселила Октябрьская революция, записался в Русский экспедиционный корпус во Франции; но его натура бессознательно противилась всяческой вербовке и казарме — он уклонился от военной службы и в 1919 г. был освобожден от воинской повинности.

В этом же году Шаршун открыл свою первую отдельную выставку в книжном магазине Андре Форни через посредство Пикабия, с которым он теперь познакомился ближе благодаря Тристану Тцара. Участие Шаршуна в дадаистском движении, в сущности, никак его не связывает: он представляет свои работы одновременно в Салоне Независимых (1921) и в параллельном салоне дадаистов в Галерее Монтэнь, когда там выставляются Арп, Ман Рай, Тцара. Если разобраться, дадаизм оттягивал Шаршуна на десять лет назад, в ту Россию, которую он покинул накануне разрушительных потрясений, так болезненно ощущавшихся Белым, Блоком. При поддержке Филиппа Супо Шаршун публикует в 1921 г. поэму на французском языке «Неподвижная толпа» и сам иллюстрирует ее рисунками. В этих рисунках, помимо дадаистской фантастики, можно снова проследить влияние мавританских арабесок. Сложные изгибы этих

арабесок толкнули Шаршуна на окольные, извилистые пути непреодолимого, стихийного возврата к русским источникам. Поэтому не удивляют красующиеся рядом с его именем слова «Русское солнце», которые он вывел аршинными буквами под «Какодилатическим глазом» друзей-дадаистов, объединившихся в этой коллективной работе под эгидой Пикабия.

В Берлин Шаршун едет не только для того, чтобы участвовать в дадаистских демонстрациях (хотя именно в это время он издает на русском языке свою вещь «Перевоз дада» и брошюрку о дадаизме), а для того, чтобы вернуться на родину, повинувшись внутреннему зову, плохо скрытому под внешней оболочкой революционного порыва, который, впрочем, быстро остыл у Шаршуна после рассказов о советской действительности, услышанных им от Айседоры Дункан и еще нескольких друзей, вернувшихся из России. Вместо возвращения в Россию Шаршун находит в Берлине мир «Зарубежной России»: там он встречается с художниками (И. Пуни, Ел. Лисицким, М. Андреевко) и поэтами (Пастернаком, Бельм, Маяковским, Есениным, Кусиковым). Отныне Шаршун знает, что он носит Россию в самом себе и что он снова завоюет ее своим искусством.

В Берлине Шаршун участвует в выставке «Der Sturm» (1922), в двух частных выставках (сезон 1922/23), сначала в той же Галерее, а затем в книжном магазине Сарья, и также в большой русской выставке, которую организовала в 1922 г. Галерея Ван-Димен. В период между 1922 и 1924 гг. Шаршун сотрудничает в журнале «391», в периодических изданиях «Манометр», «Мерц» и «Мекано», в которых работают Швиттерс, Лисицкий, Тцара, Малеспин и Арп.

Проведя в Берлине четырнадцать месяцев и отказавшись от мысли о возвращении в Россию, Шаршун едет в Париж, участвует в юбилейной выставке Независимых и опять восстанавливает связь с русской богемой Монпарнаса; здесь он сближается с русскими последователями доктора Рудольфа Штейнера. Теперь Шаршун охотно признает, что многим обязан антропософии, которая, по его словам, сформировала его и отпечаток которой лежит на его творчестве — как живописном, так и литературном. Шаршун любит повторять, что он непрестанно умирает и возрождается в своих вещах: он всецело реализуется в момент творческого рождения.

Благодаря отзывам критиков — Андре Сальмона и Вальдемара Жоржа — Шаршун представляет свои творения в декабре 1926 г. в Галерее Жанны Бюше, все еще под знаком «орнаментального кубизма», и продает большую часть своих картин любителям — но любителям очень знающим, так как почти все они — сами художники.

Именно в этот период он знакомится (через посредство Нади Ходасевич-Леже) с Озанфаном, «пуризм» которого одно время привлекает Шаршуна. Вещи этого недолгого периода удостоились внимания Озанфана, написавшего о них статью к открытию частной выставки в Галерее Обье в июне 1927 г.

В этом вступительном слове Озанфан говорит Шаршуну, что в нем есть благородство. Но Шаршун очень быстро освобождается от влияния пуризма, правда, не без некоторых блужданий. В «эластических пейзажах» Шаршуна можно отметить известную «отрыжку» его дадаистского периода; тем не менее в этих полотнах, абстрактных на его собственный манер, Шаршун попросту все так же орнаментален, как и прежде. Это и является началом того, что он сам назвал своим «орнаментальным импрессионизмом». И тут жестокий экономический кризис 1929 г. сразу парализует ту творческую работу, которая вывела Шаршуна на его подлинный путь. Для Шаршуна начинаются трудные времена.

Еще до того, как он оказался вынужден положить кисти и взяться за перо, чтобы обмануть овладевающее им отчаяние, Шаршун снова почувствовал потребность в писании пейзажей с натуры, чтобы, как он считал, родиться заново. Но это возрождение оказывается трудно осуществимым. Не имея денег на покупку холстов и тюбиков с красками, Шаршун вынужден писать на маленьких поверхностях полуабстрактные пейзажи типа «дома-деревья» или натюрморты, которые являются столько же рисунками, сколько размышлениями о знакомых, привычных ему вещах; высокая духовная настроенность этих этюдов передана мягкими тонами, путем накладывания белой краски на белую, бежевой на бежевую.

Плошки, кувшинчики, графины, миски, трубки, бутылки, фрукты (их мало или их совсем нет — легко догадаться, почему), яйца, ложки — вот предметы, выбранные из этой увиденной во сне вселенной.

Однако за эти годы литературная деятельность Шаршуна берет верх над живописью, и он завязывает еще более тесные связи с «Зарубежной Россией», столицей которой стал Париж. Шаршун бывает на всех русских литературных вечерах — вечерах «Зеленой лампы», организованных Мережковским и его женой З. Гиппиус, а также на вечерах «Кочевья», организованных критиком и эссеистом Марком Слонимом.

Шаршун активно сотрудничает в журнале «Числа» вплоть до исчезновения этого издания в 1934 г. Шаршун в этот период больше чем когда-либо был «долголицым человеком» — дostoевским двойником героя своей поэмы в прозе — «Долголиков», написанной между 1918 и 1934 гг. Эта поэма — повесть об одиночестве, которое порой принимает ускользающую форму девушки на скамье, как в шаршуновской картине

«La petite liseuse» («Любительница чтения», 1933—1939). Вспоминается «туманная дева» Новалиса — этот неясный женский образ, возникающий из вод сновидения в то мгновение, когда (в «Гейнрихе фон Офтердингене») юноша погружается в эти воды и они смыкаются над его телом. Потому-то Шаршун, вся жизнь которого — сновидение, говорит каждому, кто хочет его слушать: «Я не могу жить, не видя воды». Патрик Вальдберг — критик, быть может, лучше всех понявший Шаршуна, — дает своей статье, написанной к открытию выставки Государственного музея современного искусства в мае—июне 1971 г., следующее весьма знаменательное заглавие: «Пресноводная гидра». Но, как нам советует Малларме, — «поможем гидре осушить ее туман» и обратимся к литературным произведениям самого Шаршуна: их почитать очень полезно, чтобы разобраться в этом вопросе.

Уже на первой странице сборника «Неприятные рассказы» (1964) мы читаем: «Часто ему случалось очутиться в Булонском лесу на берегах Сены; почему-то он не представлял себе пейзажа без воды». Еще одно упоминание об этой насущной потребности находим в произведении Шаршуна «Остановка», подзаголовок которого недвусмысленно указывает на солипсизм — философию, которая особенно подходит Шаршуну, поскольку он видит в ней подтверждение своей естественной склонности ощущать себя в центре чувственного мира, воспринимаемого им как сновидение.

Из своих долгих, творчески-насыщенных поездок по рекам Шаршун перенес на свои полотна полусимволические и своеобразно абстрактные лодки и убегающую волну, где все формы расплываются в бесконечно нежном поэтическом воздухе.

Море, которое Шаршун впервые открывает в 1948 г., вдохновляет его на крупные, более колористические композиции, как будто мощь необъятного водного пространства пробудила в художнике подавляемое прежде стремление к глубинно-славянской многокрасочности: к тем пестрым пятнам, которые Шаршун видел ребенком в отцовской лавке, когда там в базарные дни распаковывались тюки с материями и яркие цвета пылали как фейерверк.

Этот период, вынужденно короткий, не является, однако, каким-то разрывом в творчестве Шаршуна: в этом периоде снова и снова прослеживается преобладание орнаментального элемента; но арабески, волюты и спирали этих полотен сочетаются с некоторой взбудораженностью красок, которую, впрочем, Шаршун быстро «дисциплинировал».

9/6/1941

Дорогой Дене Ю марован Тьеро,

мы рады приветствовать по международной дружбе.
Все вместе русские люди. Все обрусели. И в том же духе
иногда целых дней нас задала - сибирская русская, с
Заведения. Но сомневаюсь, что Вам предвидеть ираны
орган иранского росс. Поэтому мне. Конечно обратитесь к Вам
как к посреднику, между французами и русскими

Во всем отношении иранки и ираны у нас - это
идея ираны иранки и ираны и ираны.

Я русский иранки и иранки и иранки, и ираны и
и ираны иранки и иранки и иранки и иранки

Говорю это во иранки и иранки и иранки и иранки
и иранки и иранки и иранки и иранки

Это все ираны иранки, иранки и иранки и иранки
и иранки и иранки и иранки и иранки 1912 года.

Это французский характер - самый ровный и иранки,
и иранки и иранки и иранки и иранки.

Благодаря этому иранки иранки, и иранки и иранки
и иранки и иранки и иранки и иранки 90 лет.

Иранки - иранки и иранки.

Моя иранки и иранки - иранки и иранки и иранки.
Иранки, иранки иранки - иранки иранки иранки иранки
иранки иранки, иранки - иранки иранки иранки.

С уважением
и
и

Начинается более спокойный распорядок и очень обдуманная монохромность его картин, абстрактность которых усилена с серии работ Шаршуна, относящихся к Венеции. Они возвращают нас к подлинно шаршунским водам — мягким, струящимся, чистым и небесным в своем существе и своем отражении.

Эта вездесущая вода, первородная стихия, о которой человек бессознательно сохраняет смутное воспоминание; это млеко, питающее землю, орошающее все земные края, — все чаще и чаще в творениях Шаршуна обволакивает все внешние формы и элементарные цвета чувственного мира своей млечной белизной, в постепенном процессе, который Шаршун не раз описал и который, особенно с 1952 г., переходит от крайне многокрасочной и контрастной стадии к тонкой монохромности, получаемой путем кропотливого труда ремесленника, в сотый раз ставящего свой холст на мольберт в напряженном ожидании сошествия Благодати.

Эта живопись одновременно и кропотливо разработана, и мистична, и если, в конечном счете, в ней остается одна Радость, то не надо забывать, что художник, творя ее, терпел муки.

Начиная с 1954-го и вплоть до июня 1973-го высокая музыка — музыка Бетховена («его дирижера»), Баха, немецких романтиков, Мусоргского, Чайковского и Стравинского — окончательно подымает Шаршуна над темами, которые он разрабатывал до того, как пришел к «орнаментальному абстракту», на котором, пройдя через пуризм, закончилась эволюция художника. В квартале Фальгьер, так же как и в Ванве, Шаршун переносит на свои полотна волны звуков, льющихся из маленького транзистора, составляющего единственную роскошь его ателье — обиталища почти фольклорного в своей анахроничности; можно было бы подумать, что анахроничность эта — намеренная, если бы долгая привычка к убогой обстановке не превратила Шаршуна в мифическое существо, стоящее выше — о, безусловно выше! — всяких подозрений: «Как ни поворачивался я туда и сюда, я неизбежно наткнулся на свою собственную статую» («Клапан». 1962. № 8).

«Музыка, — говорит нам Шаршун, — течет слева направо, как читают книгу, или как вода в реке, когда на нее смотришь с правого берега». Поэтому не стоит, видимо, различать два источника вдохновения в том, что представляет собой одно и то же, единственное явление в душе художника: это вода и музыка. Это опять тот же самый опыт, то же сомнамбулическое перемещение живых сил его «теллурически русской» природы. Березники, бороздящие белыми ветвями необъятное пасмурное небо его родины; реки, отражающие эти ветви и дающие самозабвенную

радость бесконечных купаний (Шаршун в детстве купался там со страстным увлечением); народные песни и музыка, оглашающие берега рек, — все эти элементы смешиваются и взаиморастворяются в лирических воспоминаниях эмигранта и создают в его памяти тот идеальный пейзаж, непоправимая утрата которого обрекает его на поиски живописных подобию, никогда не удовлетворяющих до конца именно потому, что потеря коренной цельности не может быть возмещена терпеливым, но мозаичным восстановлением, хотя эмигрант берется за него снова и снова в этом двухмерном «орнаментальном мире», способном создать иллюзию действительности только в «просветлении Искусства».

Шаршун, «нелюбимый», «непризнанный», «одинокий», достигший наконец вершины признания на большой персональной выставке в Музее современного искусства в мае—июне 1971 г., не побоялся подвергнуть сомнению все, что он сделал за двадцать лет; предпринять — почти девяностолетним стариком! — путешествие на край света и теперь вернуться к нам с Галапагосских островов с твердой решимостью родиться заново для нового рода живописи.

Париж, 20 декабря 1973 г.

Перевод с французского О. Анстей

¹ Перемещенное лицо (*фр.*).

² Перемещенный художник (*фр.*).

³ Немногих счастливцев (*фр.*).

⁴ Шепотные афоризмы. Париж, 1969.

Тайны Михаила Андреевко¹

Нет истины, где нет любви.

А. С. Пушкин

Истинная тайна мироздания в
видимом, а не в невидимом.

О. Уайльд

Вкус к истории самый аристо-
кратический из всех вкусов.

Ж. Ренан

Михаил Андреевко является крупным русским художником парижской школы, стоящим в одном ряду с такими художниками, как Ю. Анненков, Н. Гончарова, Л. Зак, А. Ланской, М. Ларионов, С. Поляков, И. Пуни, Н. де Сталь, Х. Сутин, Л. Сюрваж, М. Шагал, С. Шаршун.

Свою прозу М. Андреевко расценивал скорее как мемуары, чем как литературное повествование. Он писал рассказы урывками, сменяя кисть на перо. В известном смысле они служат продолжением и дополнением к его живописному творчеству.

Михаил Федорович Нечитайло-Андреевко родился в Херсоне 29 декабря 1894 г. в украинской дворянской семье. С детства он был окружен художественной атмосферой. Кроме того, Херсон в эти годы был знаменитым художественным центром. Именно в этом городе начал свою деятельность Мейерхольд, отсюда вышли братья Бурлюки — зачинатели русского футуризма.

Здесь было «Общество любителей изящных искусств», ежегодно устраивались выставки, в которых с 1910 по 1912 г. принимал участие молодой Андреевко. По окончании гимназии в 1912 г. он едет в Петербург, где одновременно поступает на юридический факультет Петербургского университета и в школу Императорского Общества поощрения художеств, директором которой был тогда Н. К. Рерих.

В 1917 г. Андреевко окончил факультет, хотя редко посещал лекции, отдавая предпочтение живописи, тем более что его учителями были

А. Рылов и выдающиеся художники «Мира искусства» — Н. Рерих и И. Билибин.

Впервые (1914) он выставляет фигуративные работы на выставке «Союза деятелей искусства», устроенной Н. Е. Добычиной². В том же году он фигурирует на международной выставке графики в Лейпциге. Уже в 1916—1917 гг. он выставляет свои первые кубистические работы на выставках «Современной живописи» в Петербурге, организованной той же Добычиной.

Художник уже в эти годы создает ряд композиций нового, кубистически-конструктивистского характера. Вместе с тем, чтобы зарабатывать на жизнь, он делает разного рода иллюстрации для журналов и газет («Голос жизни», издаваемый Д. Философовым, «Рудин» Л. Рейснер). Работая декоратором в театре Суворина, он осваивает специфику театрально-декорационной живописи.

Но грозные события 1917-го в корне изменили судьбу художника.

В начале 1918 г. Андреенко покидает голодающий Петроград и возвращается на Украину, в родной Херсон. Гражданская война застает его в Одессе, где он оформляет все постановки в одесском Камерном театре, а именно: «Электру» Гофмансталя, «Менехмы» Плавта³, «Действие о Теофиле» Рютбефа в переводе А. Блока. Одесский Камерный театр просуществовал меньше года, с осени 1918-го до весны 1919-го. Его режиссером был Константин Миклашевский.

Январской ночью 1920 г. по льду Днестра Андреенко нелегально перешел границу, покинув навсегда Украину. Первой столицей на пути в Париж оказался для него Бухарест. Здесь он делает эскизы и декорации для балета «Миллионы Арлекина» (Дриго), поставленного в Королевской Опере (хореограф — Борис Романов).

В 1921 г. Андреенко уже в Праге, где два года работает в чешских и немецких театрах⁴. А в Русском Камерном театре он оформил целый ряд пьес русского репертуара: «Гроза» Островского, «Смерть Павла I» Д. Мережковского, «Любовь — книга золотая» А. Толстого и др.

Наконец в декабре 1923 г. после краткого путешествия в Италию художник приезжает в Париж. Три долгих года он ехал в город своей мечты. И вот уже пятьдесят лет живет на улице Вожирар недалеко от Монпарнаса и знаменитого «La Ruche» («Улей»), в районе, который он увековечил в цикле картин сороковых и пятидесятих годов «Paris disparu» («Исчезнувший Париж»).

За эти полвека художник прошел в своем творчестве сложный путь: от кубизма-конструктивизма, через сюрреализм и неореализм — к заново переосмысленному конструктивизму и чистой абстракции.

Параллельно с живописью Андреевко исподволь начал (в 50-х годах) пробовать свои силы в прозе. Надо не забыть, что еще с двадцатых годов он неоднократно выступал с критическими статьями по вопросам современного искусства в русских и украинских журналах Львова, Мюнхена, Филадельфии. Уже тогда он обнаружил основательную эрудицию в области литературы и искусства, свидетельствующую о глубокой внутренней культуре художника. В шестидесятые годы, после сорока лет парижской жизни, к этому прибавилась вполне сложившаяся концепция и credo Андреевко не только как художника, но как умудренного богатым жизненным опытом человека.

Уместно будет напомнить, что не только Андреевко начал писать в эмиграции. За рубежом начали или продолжали писать другие русские художники: Ю. Анненков, М. Добужинский, К. Коровин, Р. Пикельный, И. Пуни, Н. Рерих, С. Шаршун. Но и среди всего написанного этими выдающимися мастерами литературные вещи М. Андреевко выделяются «лица необщим выраженьем», исключительной индивидуальностью взгляда на мир и чисто литературными особенностями стиля. В рассказах Андреевко выступает не просто как описатель быта или случайный беллетрист, а как художник-мыслитель, чье мировоззрение глубоко укоренено в космосе человеческого бытия. Это делает для автора равно замечательными и заслуживающими пристального интереса вещи, с обывательской точки зрения несопоставимые, несочетаемые, даже неприемлемые. Знакомство с записками Андреевко обнаруживает в нем человека искусства, человека гетевского склада. Сказанное Баратынским в адрес Гете вполне созвучно мироощущению Андреевко:

Все дух в нем питало: труды мудрецов,
Искусств вдохновенных созданья,
Преданья, заветы минувших веков,
Цветущих времен упованья...

Совершенно особое место и значение имеет рассказ «Перекресток». В нем, как в фокусе, неумолимо сходятся, скрещиваются, соединяются не только событийные нити эмигрантской жизни, но нечто гораздо большее: «Перекресток» оказывается тем корнем, который питает, и тем стволом, который несет на себе все другие рассказы, словно ветви единого дерева.

Жизнь автора неотъемлема от парижских кафе квартала Монпарнас, поэтому повествование естественно и органично вбирает в себя весь пестрый мир этих кафе, со всеми их постоянными посетителями, со всей

сложностью их затейливых судеб и биографий. Этому предельно соответствует манера повествования: спокойная и неспешная, как полноводное течение украинских рек; мягкий, доброжелательный юмор, заинтересованность в любой судьбе, какой бы она ни была.

Это — как всепонимающий и всепрощающий взгляд рублевского Спаса; это — как мерный ритм пейзажных картин раннего Брейгеля, где все, живое и мертвое, вплетено, вовлечено в неумолимое коловращение жизни, и все в этом бытии занимает полноправное место.

Здесь все истинно, ибо здесь обитает любовь. А посему для писателя равно интересно и значительно то, что происходит в кафе «Ротонда», в салоне madame T., на тротуаре возле госпиталя («Совпадение»), в маленьком провинциальном городке («Шляпа маркиза») и даже под полом, где живет загадочный и симпатичный мышинный люд. И где бы что бы ни происходило и ни случалось — коренная перестройка квартала Монпарнас, горестная история Синклера, трогательная эпопея мышонка, ночные встречи у госпиталя, ограбление фамильного склепа, — все словно залито ровным и спокойным светом воспоминаний, глубоко прочувствовано.

В рассказах прошлое тесно переплетается с настоящим, отошедшая в небытие старина как бы накладывает свой отпечаток на события дня сегодняшнего. Рассказчик иногда даже входит как действующее лицо в литературный вымысел других авторов. Например, в одном из рассказов Андреенко попадает на то самое кладбище, которое, по его убеждению, описано Гоголем в повести «Страшная месть».

Эйнштейн как-то сказал, что как бы ни расширяла свои горизонты наука, она никогда не сможет устранить чувство тайны мира, тайны жизни и смерти, тайны бытия, которое является питательной почвой всякого творчества. Тайна — непрменный лейтмотив и потаенная пружина всех без исключения рассказов Андреенко. Более того, спокойно обстоятельная, ненавязчивая манера повествования совершает, казалось бы, невозможное: приобщает нас, читателей, к чужой тайне. Тайна, возможно, существует лишь в нашем воображении, которого художник словно коснулся волшебной палочкой своего мастерства, — и, тем не менее, она существует.

Персонажи проходят перед глазами автора, который сам принимает участие в происходящем, — он как бы вовлечен в происходящее помимо своего желания. Ничто в его рассказах не проходит бесследно, давние события словно рождают эхо, возвращаются вновь и продолжают развиваться не в событийном плане, а в психологическом. Самый замысел, сама фабула проста, порой даже банальна, но все, на что падает пытли-

вый глаз художника, он умеет представить в особом, таинственном разрезе, непрерывно поддерживая наше напряжение.

У Андрееенко постоянный и неутолимый интерес ко всем и всяким памятникам старины, у него живое, как пульс, ощущение и сознание связи времен, чем объясняется постоянная тяга художника проследить любые событийные и ассоциативные нити, уводящие «в ночь времени». Отсюда — неизбежный, почти навязчивый интерес Андрееенко к теме жизни и смерти, находящий свое разрешение в местах погребения усопших.

Каждый человек, каждый предмет, любое существо таит в себе нечто непонятное, до конца не постижимое, напрягающее нашу интуицию и ум, — вот к чему вновь и вновь побуждает нас автор. В этом сказывается его приверженность к тому типу искусства (и творчества вообще), который Эдмон Жалу метко назвал «магическим реализмом»¹.

В поисках утраченного времени Андрееенко, сам того не подозревая, ушел гораздо дальше своей скромной цели. Он хотел быть только рассказчиком, а стал большим и самобытным писателем.

Париж, июнь 1979 г.

¹ Впервые опубликовано: *Герра Р.* Предисловие к книге М. Андрееенко «Перекресток». Париж, 1979.

² Н. Е. Добычина была владелицей первой, и последней, в России галереи европейского типа.

³ История украинского искусства. Т. 5. Киев, 1970. В разделе «Театр» есть упоминание о постановке пьесы «Менехмы», причем постановка эта приписана художнику В. Мюллеру. На самом деле М. Андрееенко был единственным художником-декоратором одесского «Камерного Театра».

⁴ В чешском «Народном Театре» по его эскизам был поставлен «Недоросль» Д. Фонвизина, а в «Немецкой Опер» — опера немецкого композитора П. Хиндемита «Нуш-Нуш».

⁵ «Роль магического реализма состоит в отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического, — тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной — поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преобразованиям». *L'esprit des livres. Nouvelles littéraires*, 1931, 7. XI.

Николай Калмаков — «Ангел бездны»

Николай Калмаков — художник-провидец, влюбленный во все странное и фантастичное, — занимает свое место в блистательной плеяде неоспоримых мастеров русского искусства дореволюционной России. Творчество Калмакова является оригинальным свидетельством одного из мало известных направлений русского авангарда начала XX в. Художник, проклятый советской критикой так же, как ею были прокляты вдохновители и главные участники «Мира искусства», имена которых появились в трудах по истории искусства лишь в шестидесятых годах. Творчество Калмакова как бы затемнялось историками русской живописи, зато громко прозвучало в истории живописи мировой.

Действительно, это имя лишь изредка, начиная с середины семидесятых годов, проскальзывало на страницах советских изданий, посвященных русскому дореволюционному искусству, да и те по большей части являлись книгами воспоминаний (А. Остроумовой-Лебедевой, К. Сомова и А. Бенуа). В сочинениях же о «Мире искусства» имя Калмакова не упоминалось вообще, и это при том, что он являлся одним из участников этой группы, связанным с ней своим творчеством.

Чтобы оценить художественный феномен творчества Калмакова, необходимо рассматривать его в том времени, когда кипение артистической жизни нашло свое яркое отражение в «Мире искусства» — художественном движении, игравшем в России большую роль и распространявшемся на все сферы культуры. В рамках данного очерка нет возможности рассказать об истории развития этого движения или подвести итоги его вклада в различные сферы русского искусства, такие как пластическое, прикладное, опера, танец и художественная критика. Это движение отвечало необходимости отказа от академизма и желанию независимого творчества, жажде обновления. В начале XX в. этот, по выражению А. Остроумовой-Лебедевой, «гениальный коллектив» первым осмелился вступить в идейную борьбу и пробить брешь в художественной программе всемогущего в то время «Товарищества художественных передвижных выставок», создав условия, необходимые для обновления русского искусства.

Идеологическая и художественная программа передвижников провозглашала целью искусства точное отражение жизни, и они не могли

принять художников нового поколения, выступивших против деградации искусства, отданного на служение общественному прогрессу и ставшего инструментом политической пропаганды. Члены «Мира искусства» — художники-«сектанты», зачастую пренебрегающие техникой, требовательные и утонченные, открыто выступили против передвижников, выразив свое нежелание подчиняться академическим канонам и не чуждаясь никакого источника вдохновения, национального или зарубежного, принадлежащего прошлому или настоящему. Они провозглашали независимость духа и свободу творчества. По их мнению, искусство само по себе уже является целью и должно служить лишь красоте. Они реабилитировали доктрину «искусство ради искусства», отмежевавшись от социальной программы демократического реализма передвижников. Открытые любому влиянию и прошлых течений и новых веяний Западной Европы — Англии, Германии (Мюнхен и Берлин), Австрии (Вена) и затем Парижу, за эту широту взгляда, за своего рода эклектизм они были названы космополитами-декадентами. На стыке двух борющихся друг с другом миров «Мир искусства» оказался как бы предвестником того культурного и художественного взрыва, который теперь принято называть Серебряным веком русской дореволюционной культуры.

Ни один другой период русской истории не может сравниться с этими десятилетиями напряженностью культурной и художественной жизни. Ни одна эпоха не рождала столько литературных журналов, альманахов, разнообразных изданий, посвященных искусству, и никогда еще не был столь силен интерес к изящным искусствам как со стороны интеллектуальной элиты, так и со стороны широкой и просвещенной публики.

Таким образом, словосочетание «Мир искусства» является одновременно названием и группы художников, восставших против академизма и демократического реализма, и журнала, который с ноября 1898-го по 1904 г. служил им трибуной. «Мир искусства» стоял у самых истоков значительного художественного обновления, создавшего ту особую и благоприятную атмосферу, без которой в 1909-м не могло бы возникнуть это чудо — «Русские балеты», впоследствии названные «Дягилевскими сезонами в Париже». И наконец, не стоит забывать о той огромной роли, которую сыграли организованные под эгидой этого журнала выставки.

«Мир искусства», русское воплощение «L'Art Nouveau européen», можно сравнить с английским «Modern Style», французским «l'Art Nouveau», немецким «Jugendstil» или венским «Secessionstil».

Калмаков, как и все художники этой группы, увлекался театральными декорациями, графикой, иллюстрированием литературных произведений; творчество всех этих художников объединяет некоторый эсте-

тизм, стилизация и особая манера письма, заключающаяся в разнообразии текстур, яркости красок, декоративности стиля. И творчество Калмакова, имея, безусловно, и свои собственные специфические черты, не избежало этого влияния и общего для всех художников Нового европейского искусства источника вдохновения: демонического символизма и болезненного увлечения магией и эзотерикой.

В этом отношении встреча Калмакова с поэтом и писателем-символистом Федором Сологубом определила дальнейшее развитие художественных взглядов Калмакова, как и его дружба с театральным постановщиком и драматургом Евреиновым.

Подобно Баксту, Бенуа, Добужинскому и Рериху, Калмаков работал для сцены и как театральный художник очень скоро добился известности. В 1908 г. Евреинов представил Калмакова Вере Комиссаржевской, и художник создал декорации для ее постановки «Саломея» по пьесе Оскара Уайльда.

Декорации к «Черным маскам» Леонида Андреева и «Юдифи» Ф. Геббеля тоже принадлежат Калмакову. Позднее Калмаков был приглашен работать на второй сезон Старинного театра (1910—1911), посвященный испанскому Возрождению (спектакль по пьесе Лопе де Вега).

В 1915 г. Калмаков создал костюмы для спектакля по пьесе Тирсо де Молина, поставленного на сцене первого Санкт-Петербургского театра марионеток.

Наконец, Общество Святой Евгении заказало Калмакову создать серию почтовых литографических открыток, средства от продажи которых должны были пойти в пользу Красного Креста. Эти открытки являются драгоценным свидетельством творчества Калмакова в тот момент, когда его искусство и слава достигли своей высшей точки.

Основатель и редактор журнала «Аполлон» критик Сергей Маковский упрекал Калмакова в стремлении стать «русским Бердслеем», а его загадочные и чарующие творения считал безвкусными. Но чтобы понять суть вдохновения этого «уайльдовского», как назвал его Евреинов, художника, необходимо вспомнить картины Врубеля: в манере письма и яркости красок Калмакова, а также в выборе некоторых тем и сюжетов угадывается влияние Врубеля. Как и Врубель, Калмаков остался не понят своим современниками, осужден критикой и частично отвергнут публикой, но его творчество неразрывно связано с той эпохой, когда он творил, и превосходит ее выразительностью, искусством, оказавшимися пророческими фантазиями художника.

Сергей Чехонин — мастер русской графики

В историю русского искусства Сергей Чехонин вошел как замечательный художник книжной графики, портретной миниатюры и росписи по фарфору.

Он родился в 1887 г. в селе Лыкошино Новгородской губернии, недалеко от станции Валдайка Николаевской железной дороги. Еще в детстве на станции Чудово через семью Глеба Успенского, проживавшую там, Чехонин познакомился с И. Е. Репиным, Н. А. Ярошенко, Н. Н. Дубовским, архитектором И. В. Жолтовским — это послужило толчком к увлечению искусством и впоследствии дало ему возможность войти в художественные круги Петербурга.

В 1896 г. он поступил в школу Императорского Общества поощрения художеств, где занимался живописью у профессора Я. Б. Ционглинского и Е. А. Сабанеева, а керамикой у В. Шрейбера.

С 1897 по 1900 г. перешел в Тенишевскую мастерскую, где учился под руководством И. Е. Репина.

В 1904 г. поступает в Абрамцевскую мастерскую С. И. Мамонтова. Здесь, совместно с М. А. Врубелем и А. Я. Головиным, под руководством известного керамиста П. К. Ваулина он выполняет керамические работы по облицовке гостиницы «Метрополь» в Москве и ряд майоликовых панно для зданий в Петербурге. Его стенные орнаментальные композиции во вкусе XVIII и начала XIX вв., цветные уборы, имитации барельефов и т. д. отличались глубоким пониманием стиля.

Позже Чехонин отдался изучению эмали, фарфора, миниатюры, в каждой сфере достигая бесподобного технического совершенства. Остроте его глаза, тонкости его штриха, виртуозности могли бы позавидовать мастера былых времен.

Графиком Чехонин — если не считать его многочисленных рисунков политической сатиры, появившихся в сатирических журналах 1904—1906 гг. («Зритель», «Маски», «Адская почта»...), — становится в 1907 г., и в этой области им создан целый ряд графических заставок (для «Шиповника», например), поразительных по своей виртуозности рисунков к обложкам книг Л. Шестова, Д. Айзмана, А. Измайлова, А. Аверченко, А. Ремизова, Д. Цензора, С. Рафаловича, Г. Лукомского, которые есть у меня в коллекции.

Начиная с 1910 г. он становится участником группы «Мир искусства». В моей коллекции есть «Автопортрет» художника — на нем он похож на приказчика. Но Чехонин — график милостью Божьей, кудесник, чудодей в творчестве, но никак не ремесленник. Это целая эпоха в русском искусстве. Он много работал для журнала «Аполлон», а его известная виньетка «Маска», исполненная в 1913 г., стала экслибрисом Д. Бушена. В чехонинских обложках выходили самые значительные издания по искусству. Будучи подлинным виртуозом, он довел искусство книжной графики до совершенства. В 1912 г. Чехонин получил первую премию на конкурсе новых шрифтов для издательства Лемана. Чехонинская графика выделяется экспрессивностью, — сочетая в одном рисунке различные комбинации штрихов и пятен, он добивается необыкновенного богатства фактуры. Любимый мотив художника — стилизованные букеты, венки полевых цветов и цветочные гирлянды. Он, как стилист классического направления, создает из этих любимых компонентов сильные и всегда оригинальные композиции.

В 1913 г., после второй Всероссийской кустарной выставки, он был приглашен специалистом-консультантом по художественным промыслам в Министерство земледелия и руководил школой росписи по финифти в Ростове Ярославском (1913—1917).

После революции чехонинское творчество достигает наибольшей интенсивности. Он, как и Ю. Анненков, необычайно плодотворно работает как художник книги, создает новые обложки для книг А. Луначарского, К. Бальмонта, К. Чуковского, Г. Гауптмана, Джона Рида, иллюстрации книг, афиши, выставочные плакаты, банковские билеты, новые формы алфавита, государственные печати, портреты-миниатюры, часто на пергаменте, Данте, Л. Толстого, М. Горького, Ларисы Рейснер, К. Чуковского, физиолога И. П. Павлова, композитора А. К. Глазунова, Г. Нарбута, П. Нерадовского...

В эту эпоху, когда начиналось абстрактное и конструктивное искусство, Чехонин не остался в стороне и выполнил абстрактные графические композиции с необычайным техническим совершенством и виртуозностью.

В 1918 г. с организацией отдела изобразительных искусств при Народном комиссариате просвещения Чехонин стал одним из ведущих сотрудников отдела и художественным руководителем Государственного фарфорового завода. Благодаря ему туда были приглашены виднейшие живописцы и графики того времени. По его инициативе в бывшем училище Штигица были организованы живописный цех Государственного фарфорового завода и специальная школа по росписи фарфора. Сам Че-

хонин в эти годы сделал большое количество композиций и эскизов для завода. В 1923 г. вышла его монография со статьями А. Эфроса и Н. Пунина. Он совсем стал своим, верой и правдой служа новой власти. А служил долго — целых десять лет! Вначале, понятно, все служили, даже А. Бенуа... Но после смерти В. Ленина, после 1924 г., во время раскулачивания, Беломорканала, Соловков? Уже все стало ясно. Б. Кустодиев ненавидел советскую власть, все ее ненавидели. А Чехонин процветал. Эти его обложки советских лет! Эти его пионеры и пионерки! Просто чудовищно. Совершенно совдеповские, подхалимские работы, но все же сделанные мастером. Он много занимался портретом — и здесь, и в Париже. Дружил с Горьким и трижды портретировал его. У меня есть один портрет — там Горький похож на Сталина. Кто его просил это делать? Об этом надо говорить прямо: Чехонин приспособливался, был, как многие в этой стране, приспособленцем. Почему, каким образом и до какой степени — это вопрос. Просто чтобы жить? Для меня загадка, как он мог уехать в 1928 г.? Легально? Как он собрался? Что делал в 1926—1928 гг.? Здесь очень много вопросов. Я полагаю, К. Сомов, А. Бенуа не могли «бросить камень» в С. Чехонина — они были связаны старой дружбой, все-таки были коллегами. Но уже то, что он уехал не в начале 1920-х гг., а в 1928-м, говорит о многом.

В начале 1928 г. пятидесятилетний художник, столь много работавший в послереволюционное десятилетие, не выдержав новых жизненных условий, уехал за границу. Этот видный художник русской революции, этот «младший мирискусник», как многие другие до него, понял, что для его многогранного таланта поле действия становилось все более и более ограниченным, и это его побудило уехать в Париж.

Парижский период его жизни оказался особенно насыщенным и творчески значительным. Чехонин не утратил свой талант, продолжая творить в отрыве от родины, вопреки утверждениям, что русский художник не может жить и творить вне России. В 1928 и 1929 гг. в Париже состоялись его персональные выставки, он участвовал также в групповых выставках русских художников-«парижан». Разумеется, в Париже никому не нужны были знаменитый чехонинский стиль и вообще графика — в Париже любят живопись, сочную и полнозвучную. А Чехонин делал главным образом мелкие вещи. И все же уже в 1928 г. он показал свои произведения на Осеннем салоне; в галерее «De l'Hirondelle» («Ласточка») он выставлялся вместе с Н. Альтманом, Р. Фальком и П. Вычетганиным, своим пасынком. В конце года в салоне ювелира А. Маршака на одной из самых престижных улиц, рю де Ла Пе, прошла персональная выставка С. Чехонина, на которой демонстрировались его портретные миниатю-

ры, графические листы, эмали, росписи по фарфору и театральные эскизы. В 1929 г. состоялась еще одна персональная выставка художника в галерее «Ренессанс» на улице Рояль, в самой фешенебельной части Парижа. Каталог выставки украшал миниатюрный портрет Веры Немчиновой, выполненный на пергаменте. Он теперь хранится в моей коллекции. Есть у меня и кое-какие эротические миниатюры Чехонина. У него всегда была очень чувственная линия. Его работы часто пронизывала эротика, хотя он ее и сдерживал. В Париже художник много и успешно работал для театра. Для «Русских балетов» В. Немчиновой в 1929—1931 гг. он оформлял постановки «Мадонна», «Исламей» (М. Балакирева), «Снегурочка» (А. Глазунова). Для театра «Летучая мышь» Никиты Балиева в 1929 г. — оперу «Руслан и Людмила» и другие. Словом, Чехонин не бедствовал, делал обложки для французских издательств, занимался ювелирными работами, расписывал циферблаты для часов, проектировал мебель. Был связан с парижским антикваром Александром Поповым, владельцем магазина на рю Камбон. Чехонин, как и Сомов, выполнил для него экслибрис, а также подготовил афиши к нескольким выставкам. Он пытался работать по росписи фарфора, но его сотрудничество с Севрской мануфактурой не было успешным. В 1929-м Чехонин оформляет несколько страниц известного журнала «Вог». У него было много станковых произведений: пейзажей, интерьеров, натюрмортов. Великолепные акварели! Или, например, «ню» — очень свободное, совершенно не похожее на Чехонина изображение молодой обнаженной женщины. В моем собрании, как ни странно, большинство произведений этого художника — русского периода. Эмигрантских работ не так много. Но я специально недавно купил несколько его поздних работ, чтобы показать, что он нисколько не утратил своего таланта.

В последний период он увлекся изобретенным им новым способом многоцветной печати на материи. Усовершенствованная для этого способа машина, построенная по его чертежам швейцарской фирмой Schusterinsel, находилась в городе Вейдль на Рейне, недалеко от Базеля. Во время промышленных опытов Чехонин внезапно заболел и умер от инфаркта в городе Лёррах 23 февраля 1936 г.

Его жизненный путь был недолог, но зато его творческий путь оказался насыщенным, богатым и предельно разнообразным. Не прекращая поиски создания новых форм, он выдвинулся на первое место в разнообразных областях искусства. Будучи отличным театральным декоратором, портретистом, лучшим из русских художников по фарфору, он был и останется прежде всего — одним из лучших русских графиков. С. Маковский писал: «Чехонин поистине непревзойденный кудесник: в тон-

чайшей технической мелочливости Чехонина (хоть в лупу рассматривай его цветочки и веночки!) никогда не иссякает трепет живой линии, живой светотени, живого пятна — чего не скажешь о многих наших графиках... Ни один, пожалуй, не обладает этой чехонинской непосредственностью графического вдохновения»¹. Изящный, изысканнейший, всегда ювелирно-четкий рисунок Чехонина настолько оригинален, носит такой яркий характер индивидуальности, что узнается безошибочно, с первого взгляда. Недаром графику Чехонина иногда называли магическим начертанием, а его самого чародеем.

¹ *Маковский С.* Русская графика нового века // *Жар-Птица.* 1922. № 8.

А. Зиновьев — забытый художник «парижской школы»

Многогранное творчество Александра Зиновьева (1899—1977) находится сегодня в некотором забвении, и, возможно, настоящая выставка положит конец периоду испытаний, «чистилищу», в котором оно до сих пор пребывает.

Этот русский художник «парижской школы» занимает определенное место в истории искусства первой половины XX в. Творчество Зиновьева позволяет отнести его к кругу художников «Мира искусства».

Зиновьев имеет много общего со всеми художниками этой группы, и особенно с их вторым поколением: увлечение театральными декорациями, графикой, рисунком, пастелью, гравюрой, офортом, иллюстрациями и стремление сделать точным и четким каждый штрих, то есть собственно рисунок.

В его творчестве мы одновременно видим и специфические элементы Ар Нуво, и черты, присущие русскому искусству. Зиновьев, как и все великие русские художники «парижской школы» (Борис Григорьев, Александр Яковлев, Василий Шухаев, Сергей Судейкин), сумел остаться глубоко русским и сохранить свой славянский строй души с его красочным видением мира и особым гуманизмом. Достаточно посмотреть на его портреты, его военные рисунки и композиции двадцатых и тридцатых годов, чтобы под верхним слоем фовизма, кубизма и даже экспрессионизма увидеть русскую суть художника. В данном случае речь идет о ностальгических обращениях к России: Зиновьеву не пришлось бежать от ее революционных вихрей, — он не столкнулся с ними, так как, родившись в 1889 г. в Москве, в 1908 г. уехал, как и многие другие художники, во Францию — землю, благоприятствующую развитию уже определившегося таланта, и обрел там вторую родину, служить которой оружием и кистью во время Первой мировой войны ему вскоре и пришлось.

Записавшись 24 августа 1914 г. добровольцем, Зиновьев прошел ад окопов, который он запечатлел — не в манере художников-баталистов, а в манере Достоевского, но с помощью кисти, а не пера. Запечатлевая лица солдат — вольных или невольных участников этой трагедии, — Зиновьев так же, как его соотечественник Стеллецкий (художник Дмитрий Стеллецкий воевал в составе Русского экспедиционного корпуса под командованием генерала Лохвицкого), выразил физические и душевные

страдания русских и французских солдат в Шампани в 1915—1918 гг. и в целой серии замечательных рисунков, акварелей и картин сумел передать ужасную повседневность войны.

Демобилизовавшись в 1919 г., Зиновьев, после того как репродукции четырех его картин, выставленных в парижском «Осеннем салоне» в 1913 г., были воспроизведены в русском журнале «Живое слово», в 1916 г. увидел три своих военных рисунка в популярном и престижном многотиражном журнале «Нива». Несмотря на то, что в 1914 г. две картины Зиновьева были куплены Кабинетом эстампов Румянцевского музея в Москве, он продолжал жить во Франции, где оставался независимым художником, регулярно выставляясь в двух больших парижских салонах. Он также начал работать для театра и мюзик-холла: сначала для театра «Мадлен», где в 1927 г. был одним из декораторов нового спектакля труппы Никиты Балиева «Летучая мышь», затем проектировал декорации и костюмы для ревю «Столетие», для «Перщуара», «Батаклана», «Амбассадора» и «Казино де Пари».

Так же как и его более знаменитые соотечественники — Роман Тыртов, известный под псевдонимом Эрте, Борис Билинский, Георгий Пожедаев и Дмитрий Бушен, Зиновьев вскоре завоевал славу под именем Зино, вытеснившим фамилию Зиновьев, которую в 1933 г. известный французский критик Андре Сальмон указал в предисловии к каталогу выставки в парижской галереи «О Портик» на бульваре Распай.

И сегодня мы не можем не приветствовать инициативу Регионального совета департамента Сомма и Музея истории Первой мировой войны, организовавших наконец эту ретроспективную выставку произведений полузабытого и недооцененного русского художника, друга Франции и своеобразного свидетеля наиболее значительных событий, произошедших в XX веке.

1990 г.

Перевод с французского А. Беспятых

«Слово о полку Игореве»

и русские художники-эмигранты во Франции

На обложке шестнадцатого номера французских ученых записок «Слово» воспроизведены иллюстрация Мстислава Добужинского (1875—1957), сделанная им в 1947 г. для «Слова о полку Игореве» в переводе Георгия Голохвастова, который был опубликован в 1950 г. в Нью-Йорке в «Новом журнале» — наследнике знаменитого русского толстого журнала «Современные записки». Для тех, кто интересуется историей русской литературы в эмиграции напомним, что отдельное издание этого перевода вышло в виде маленькой изящной книжки, которую финансировала известная меценатка русской культуры в изгнании Мария Самойловна Цетлина, вдова поэта М. О. Цетлина, более известного под литературным псевдонимом Амари; в 1942 г. Марк Цетлин и писатель Марк Алданов основали в Нью-Йорке «Новый журнал».

На передней и задней обложках иллюстрации Добужинского были отпечатаны золотом, но несколько не предназначенных для продажи экземпляров художник раскрасил акварелью. Именно один из таких уникальных экземпляров мне и подарил несколько лет назад его сын Ростислав, тоже известный художник и декоратор.

Эти иллюстрации, сделанные рукой одного из самых великих художников первой половины XX в., интересны по многим причинам: прежде всего в силу исключительности их автора, которого можно назвать тончайшим иллюстратором и художником-графиком. Его имя остается неразрывно связано с двумя значительными новаторскими движениями в искусстве: «Мир искусства» и «Русские сезоны в Париже» Сергея Дягилева.

Вместе с другими представителями «Мира искусства» — Бакстом, Бенуа, Головиным, Рерихом, Сомовым, Коровиным — Добужинский был одним из главных участников этой художественной революции и так же, как для Бенуа и Билибина, театральные декорации оказались для Добужинского той областью, в которой утвердился и расцвел его талант. В начале века в России он стал знаменит как великолепный иллюстратор. Эта слава не померкла и в эмиграции (главным образом, в Париже), где он прославился также созданием театральных декораций и костюмов.

Еще в 1902 г. Добужинский начал сотрудничать в качестве иллюстратора в «Мире искусства», а в 1909 г. — в «Аполлоне» и одновременно иллюстрировал художественные издания произведений Пушкина «Барышня-крестьянка» и «Скупой рыцарь», Лермонтова «Тамбовская казначейша», Тургенева «Месяц в деревне», Карамзина «Бедная Лиза», Лескова «Тупейный художник» и «Белые ночи» Достоевского, иллюстрации к которым стали последним графическим шедевром «Мира искусства». Добужинский посвятил свой талант созданию иллюстраций к произведениям современных авторов: Федора Сологуба, Саши Черного, Михаила Кузмина и Алексея Ремизова. В эмиграции художник продолжил свою деятельность, работая над иллюстрациями к произведениям классиков на русском и английском языках: «Евгений Онегин» в 1936 и 1939 гг., «Левша» Лескова, вышедший в 1943 г. под английским названием «The Steel Flea». Его иллюстрации печатались также и в советских изданиях («Три толстяка» Юрия Олеши, 1928 г.) или на Западе («Речной трактир» Бунина, Нью-Йорк, 1946 г.).

И выбор темы, и сами иллюстрации, сделанные в 1947 г. к «Слову о полку Игореве», как нельзя лучше вписываются в тот совершенно особый исторический контекст, сложившийся на рубеже двух эпох и двух противодействующих миров, общим знаменателем которых была русскость.

За десять лет до кончины этого великого мастера иллюстраций его работа над «Словом...» стала его новым и последним вкладом в искусство иллюстрации — художественным жанром, достигшим в эмиграции своего расцвета, на очевидную парадоксальность которого стоит указать. Этот вид творческой деятельности являлся противоядием от разъедающей душу духовной оторванности от родины. Отметим, что из всех русских художников-эмигрантов Добужинский был единственным, кто иллюстрировал произведения только русских классических или современных писателей.

Действительно, чтобы жить, а точнее, выжить на Западе, большинство русских графиков и художников в изгнании, независимо от того, были ли они членами «Мира искусства», вынуждены были заниматься иллюстрированием изданий, не относящихся к русской литературе; но, безусловно, именно русской литературе они отдавали предпочтение, и, вопреки распространенному в СССР мнению, эти художники работали очень плодотворно. В качестве доказательства назовем произведения Александра Бенуа, Ивана Билибина, Константина Сомова, Дмитрия Стеллецкого, Натальи Гончаровой, Юрия Анненкова, Бориса Григорьева, Бориса Шухаева, Александра Яковлева, Дмитрия Бушена, Георгия Лукомского —

все так или иначе были членами «Мира искусства», — так же как и других художников: Александра Алексеева, Ивана Лебедева, Льва Зака, Сергея Соломко, Бориса Зворыкина, Георгия Пожедаева, Сергея Иванова, Федора Рожанковского и Александра Шеметова.

И потому не приходится удивляться, что уникальный памятник русской эпической поэзии XII в. «Слово о полку Игореве» своими лучшими иллюстрациями обязан трем русским художникам-эмигрантам: Гончаровой, Стеллецкому и Добужинскому.

В 1923 г. издательство «Орхис Ферлаг» («Orchis Verlag») в Мюнхене выпустило в немецком переводе «Слово...» («Die Mär von der Heerfahrt Igers») с блестящими иллюстрациями Натальи Гончаровой (1881—1962). Стеллецкий же (1875—1947) более тридцати лет посвятил работе над иллюстрациями к «Слову...», считая это главным делом своей жизни: первая часть была куплена в начале века Третьяковской галереей. В эмиграции Стеллецкий завершил создание пятидесяти четырех работ, и магия этих иллюстраций, как отметил художественный критик Сергей Маковский, заключалась в цвете. К сожалению, они так никогда и не были изданы, и лишь некоторые из них в черно-белом варианте воспроизведены во втором выпуске альманаха «Общества друзей русской книги» (Париж, 1928 г.) и в каталоге «Русское искусство» (изд-во «Бельгийские тетради», Брюссель, 1930 г.).

Возвращаясь к иллюстрациям Добужинского, отметим, что они свидетельствуют об обширных исторических знаниях художника и тонком понимании русского прошлого. Создавая свои работы, Добужинский опирался на миниатюры и графические орнаменты средневековых русских манускриптов, хроник, особое внимание уделяя традиционным мотивам народного творчества. Однако творчество Добужинского на службе Книге вовсе не является книжным, и не стоит пытаться найти в нем, пусть и неявное, соответствие каким-либо произведениям прошлого. Достигнув вершины своего творчества как в графике, так и в живописи, Добужинский сопровождает текст и ритм стилизованными декоративными элементами, изящными виньетками, буквицами, которые благодаря тончайшему исполнению никогда ничего не навязывают, но подсказывают и намекают. Поражает единство замысла и исполнения иллюстраций, отражающих дух эпической поэмы и неразрывно связанных с собственными творческими стремлениями и поисками художника.

«Где в гостях, а где дома»

Олег Цингер — известный русский художник, живущий во Франции. Ценители живописи хорошо знают его картины, изображающие балаган с прыгающим и танцующим Петрушкой; его гротескные портреты, часто это портреты — вольная интерпретация гоголевских типов; его пейзажи французского Юга, Испании, Германии.

Менее известны на Западе его ранние работы. А ведь Олег Цингер — ученик знаменитого анималиста Василия Ватагина, скульптора и графика.

Олег Александрович Цингер родился в Москве 21 февраля (5 марта) 1910 г. В его семье было много знаменитых ученых и людей искусства. Его отец, Александр Васильевич (1870—1934), — автор учебников по физике и механике. «Начальной физикой» А. Цингера пользовались многие поколения учащихся. Он же был автором знаменитой книги «Занимательная ботаника». А мать, Вера Николаевна Павлова, была актрисой МХАТа с самого его основания.

В детстве О. Цингер учился в пансионе Яковлевой в Голицыне под Москвой, во время революции — в Ялте, а в 1922 г. оказался с родителями в Берлине, куда отец выехал под предлогом лечения.

В 1927-м Цингер поступил в берлинское Высшее училище ваяния и прикладного искусства (*Hochschule für freie und handgewandte Kunst*), где учился до 1932 г. с перерывом в один год, который провел в Италии. Прикладной графикой О. Цингер начал заниматься с двадцатых годов. В ноябре 1929 г. художник Н. Зарецкий написал о нем хвалебную статью, которая принесла Олегу Цингеру известность, а вместе с нею и заказы, в частности — на плакаты для Лондонского метро.

Среди друзей О. Цингера было немало известных деятелей культуры и науки; особенно следует выделить Николая Владимировича Тимофеева-Ресовского (1900 — 1981), выдающегося ученого, ставшего известным под именем Зубр после появления книги советского писателя Д. Гранина. На след О. Цингера Д. Гранин направил генетик и поэт Игорь Гребенщиков, а до этого сам Зубр показывал писателю письма Цингера. «Это были необычайные письма, — пишет Д. Гранин, — письма с рисунками гуашью... Прямо посреди текста письма появлялись великолепные акварельки какого-нибудь зоопарка... Письма писались по-русски, на плотной

бумаге, годной для краски, писались тушью, четким, почти печатным почерком»¹.

Выставляться О. Цингер стал только после войны. С 1948 г. он живет в Париже, где близко сходится с художниками старшего поколения — З. Серебряковой, А. Бенуа, М. Добужинским, с которым познакомился еще до войны, а также с Н. Исаевым, Дан. Соложевым и Юрием Анненковым. Ю. Анненков писал о творчестве О. Цингера, что его картины сближаются с наивным искусством, в его работах есть много нежности и элегантности.

Известно, что многие русские художники XX в. были и прекрасными писателями. Олег Цингер достойно примыкает к этой плеяде художников-писателей. Его воспоминания «Где в гостях, а где дома» не только чрезвычайно интересно и увлекательно написаны, но и в высшей степени содержательны. Ему есть о чем вспомнить.

¹ *Гранин Д.* Зубр. М., 1988.

Понять и оценить

Я сравнительно молодой парижанин, ибо переселился вместе с семьей в Париж из Германии уже после войны. Надо ли говорить, что для меня началась другая жизнь? Все было внове — язык, быт, образ мысли и действия, люди, наконец. Мне повезло, так как я довольно быстро поступил на службу в рекламное агентство, где, видимо, мои плакаты, афиши пришлись по вкусу. Но такая работа все-таки угнетала. Хотелось большего — писать картины, устраивать выставки, как это было в Берлине. Тут мне опять повезло. Мое агентство согласилось, чтобы я работал на него полдня. И в 1951 г. удалось провести первую парижскую выставку в галерее Раймона Дункана. К тому времени образовался и круг общения — Ростислав Добужинский, Юрий Анненков, Николай Исаев, Даниил Соложев. Близкие отношения поддерживал с Шурой Серебряковым, сыном Зинаиды Евгеньевны, с которой познакомился еще в довоенные времена.

От него позднее я и услышал впервые имя Ренэ Герра. Шура представил мне его заочно таким образом: «Может быть, вам будет полезно и приятно познакомиться с Ренэ Герра? Это исключительный француз и любит русских!» Откровенно говоря, я не обратил особого внимания на Шурины слова. Почему? Да потому что русские в то время меня просто заваливали советами — то поехать в Африку, то расписывать галстуки и шали, то обратиться к Сержу Лифарю. А теперь вот — познакомиться с каким-то французом.

Некоторое время спустя, в 1978 г., на открытии моей выставки в галерее «Виальтэ», где была представлена серия картин на гоголевские сюжеты, я увидел высокого бородатого мужчину, делавшего запись в книгу посетителей. Я подошел к нему и, не задумываясь (наверное, из-за бороды), обратился по-русски и получил ответ на чистейшем русском. А через пару минут бородач объявил мне: «Я вовсе не русский, я — француз!» Тут я вспомнил Шуру Серебрякова и понял, что передо мной — monsieur René Guetta. Первое наше личное знакомство постепенно переросло затем в настоящую дружбу, а то — и в совместную работу.

Конечно, Ренэ Герра — исключительное и трогательное явление. Я сам воспитан на Пушкине, Гоголе, Толстом, Лермонтове, очень ценю и люблю русскую культуру и то, что сентиментально называют «русской душой». Но эту культуру так часто мучили, терзали, почти что уничтожали! Иногда даже казалось, что скоро и вспомнить-то будет не о чем. А тут чистый француз не просто возлюбил ее, а еще и захотел сохранить хотя бы часть уникальных ценностей, созданных русскими художниками в эмиграции. Огромная библиотека, целый музей рукописей, рисунков и картин, тысячи открыток, записей, предметов. Герра не назовешь ни коллекционером книг, ни коллекционером живописи в традиционном понимании слова. Он собирает и сохраняет все, что как-то связано с русской духовной культурой в эмиграции. Не жалея ни сил, ни средств, он помогал и помогает русским художникам и писателям. Даже издательство создал, где выпустил несколько десятков замечательных книг — биографию интереснейшего абстракциониста Сергея Шаршуна, рассказы Сергея Мамонтова, воспоминания художника Сергея Голлербаха. Все они, а также русские художники Михаил Андреев, Даниил Соловьев, Николай Исаев, недавно скончавшийся Шура Серебряков были друзьями и близкими Ренэ Герра людьми. А еще Герра — автор хорошо и просто написанных литературоведческих статей, которыми он предвзвешивает или завершает книги русских эмигрантов.

Обо всем, конечно, не скажешь. Но одно мне хочется подчеркнуть: Ренэ Герра работает не для личной славы. Он стремится к тому, чтобы и другие оценили и поняли смысл его деятельности — сохранить все то прекрасное, что было и могло бы еще существовать в русской культуре.

Париж, 1995 г.

Памяти художника и поэта Даниила Соложева¹

Скончавшийся 21 октября 1994 г. в Париже известный художник и поэт Даниил Соложев принадлежал к младшему поколению первой волны эмиграции.

Д. Соложев покинул Россию гимназистом начальных классов. На всю жизнь осталась в нем боль по потерянной родине.

Даниил Андреевич родился в Петербурге в 1908 г. Его отец, А. А. Соложев, был ученым, военным врачом-химиком в чине статского советника. Мать, Е. П. Соложева, — урожденная Албанская.

Будущий художник начал учиться сначала в Петербурге, в частной гимназии Лентовской, где преподавали по системе Песталоцци. В 1917 г. семья уехала из Петербурга в Крым, и он учился три года в Керчи. В конце Гражданской войны Д. А. Соложев навсегда покинул Россию. Об этом он говорит в простых, но таких проникновенных стихах:

У мола — давка —
Грузят пароход.
Уходит он
От Родины навеки...
.....
И мы прощались
С юностью своей...
Чужие страны
Не утешат горя...

После периода скитаний семья Соложевых очутилась в Кишиневе. Там в 1925-м он окончил русскую гимназию. Там же, в Бессарабии, Д. Соложев начал брать частные уроки живописи и учиться игре на скрипке. Впоследствии он даже подрабатывал игрой на скрипке.

В 1931 г. Даниил Андреевич женился на Елизавете Ильиничне Симмелиди, дочери русских эмигрантов из Керчи. Они поселились в г. Брайлове в Румынии. В 1944 г. были вывезены немцами на север Германии на принудительные работы. В 1945 г., после победы над гитлеровской Германией, Соложевы получили разрешение выехать во Францию на посто-

янное жительство. Поселились в Лионе, у тетки Д. А. Соложева. Там они оставались до 1960 г. Там же пришла к нему известность. Даниил Соложев — участник многочисленных салонов и выставок. Ему присуждают награды и премии, вплоть до золотой медали. Городской музей приобретает его работы. С 1956 г. Соложев стал выставляться и в Париже в галерее Кати Гранофф.

В 1955 г. Соложев завязал переписку с А. М. Ремизовым. Незадолго до смерти Ремизова они встретились в Париже, куда Соложев приезжал на свои выставки. Тогда же он встречался с театральным критиком Львом Адольфовичем Аронсоном-Доминик, который весьма ценил его живопись.

В 1957 г. Д. Соложев начал работать как художник-иллюстратор и создал себе имя среди знатоков и библиофилов. Первой его работой были иллюстрации к парижскому изданию «Тараса Бульбы» Гоголя. 1959—1961 гг. — расцвет его деятельности книжного художника. Он иллюстрирует оригиналами (на пергаменте) двухтомник Бодлера «Цветы зла» и «Мудрость» Верлена. Позже он проиллюстрировал Послания Св. Павла. В 1989 г. Д. Соложев был удостоен звания доктора *honoris causa* американского университета (штат Флорида).

Даниил Соложев постоянно выставлялся во Франции и за ее пределами: в Германии, Голландии, США. Вышло три альбома его рисунков: во Франции — в 1978-м, в Англии — в 1979-м, в Германии — в 1993-м.

С юных лет Д. Соложев писал стихи. Он знал наизусть огромное количество стихотворений. Его любимыми поэтами были Гумилев, Пастернак и Надсон (его первая любовь). Также ценил он Сельвинского и Заболоцкого, был очень начитан и всегда вдохновенно говорил о литературе, искусстве. В 1973 г. вышел его сборник стихов в Мюнхене, а с 1990 г. Д. Соложев стал печататься в Филадельфии (США), в альманахе «Встречи». Даниил Андреевич страстно любил и собирал книги — прижизненные издания русских классиков, мог говорить о них часами. На этой почве мы с ним особенно сблизились.

Он был далек от быта, от банальной житейской суеты. Обликом он походил на средневекового рыцаря. Был по-петербургски подтянут, сдержан, но доброжелателен и отзывчив, боялся обидеть ближнего, бережно относился к окружающим. До последних дней Даниил сохранял свежее восприятие окружающего мира, увлекался с юношеской страстностью, мог радоваться какому-то пустяку, на который другой бы просто не обратил внимания, и любил повторять: «На земле так много грязи и подлости, жизнь так полна неправды, что я хочу своим искусством унести людей в другой мир, мир фантазии и красоты».

Все в его картинах более или менее аллегорично. Женские фигуры часто символизируют весну либо некую тайну; по небу несутся не то облака, не то смятенные мысли. На этих картинах нет земли и неба по отдельности, одно как бы включает другое, и все закономерно и оправданно.

Работал Д. Соложев акварелью и гуашью, в технике, найденной и разработанной им самим. Картины маслом писал реже. Краски у него — всегда яркие и свежие, гармонично уравновешенные нюансы играют в композициях главенствующую роль. В них часто встречаются скрипки, порой разломанные, рассеченные... Музыка вообще вдохновляла его.

Он часто утверждал, что его картины надо уметь читать, и радовался, когда находил зрителя, понимавшего его искусство.

Д. Соложев говорил, что не любит вспоминать о прошлом. «Прошло — и забудь, — повторял художник, — надо жить настоящим и забывать ушедшее». На самом же деле он грустил всю жизнь о потерянном доме в Петербурге, «новое не хотел принять» и в изгнании оставался русским до глубины души.

От нас ушел еще один поэт-изгнанник. Почта уже не будет приносить мне его письма, написанные изысканной вязью, в которых он так свежо и своеобразно писал о своем видении мира. Мир его праху, да будет пухом ему чужая земля!

Париж, 1994 г.

¹ Впервые опубликовано: Русская мысль. 1995. № 4059. 5–11 января.

Городские музы Сергея Голлербаха¹

Сергей Голлербах — автор философско-иронических зарисовок, похожих на беглые эскизы в блокноте художника, — уже зарекомендовал себя подлинным мастером прозы, как в 1983 г. отозвался о нем критик Борис Филиппов в предисловии к его первой книге «Заметки художника».

Сергей Голлербах относится к плеяде русских мастеров разных поколений — одаренных прозаиков. Его новая книга «Жаркие тени города» еще раз напоминает об этом.

Вся жизнь Сергея Голлербаха и его семьи так или иначе связана с искусством.

Сергей Львович Голлербах родился в 1923 г. в Детском Селе (в прошлом — Царское Село, после 1937 г. — город Пушкин). Отец его был инженером, мать — преподавательницей. Брат отца, Эрик Федорович Голлербах (1895—1942), — крупный искусствовед, критик и известный библиофил. Нет ни одного мало-мальски культурного человека, интересующегося историей русской литературы, который бы не знал его книги «Город Муз», а также ряда книг, ставших своеобразной библией библиофилов. Среди них «История гравюры и литографии в России», «Портреты», «Диоскуры и книга» и многие другие труды по истории русской книги и графики.

Дядя Сергея Голлербаха со стороны матери — гвардейский офицер Сергей Алексеевич Удальцов-Агапов — женился после революции на балерине Дягилевского балета Анне Ивановне Прокофьевой, впоследствии ставшей первой учительницей танца (в городе Уфе) Рудольфа Нуреева. Обе семьи пострадали во время сталинских чисток (с 1935).

Сергей Голлербах попал вместе с родителями в ссылку в Воронеж, где посещал изостудию при Доме пионеров. Вернувшись в 1938 г. в город Пушкин, С. Голлербах в январе 1941-го уходит из девятого класса средней школы и поступает в СХШ (Среднюю художественную школу) при Ленинградской Академии художеств. Решению стать художником способствовала встреча с И. Я. Билибиным, вернувшимся в 1936 г. из Франции в СССР. С. Голлербах вспоминает о своем визите к нему в письме к автору этих строк:

«Мои родители познакомились в ссылке с Н. Н. Билибиным, двоюродным братом художника. По его рекомендации я пошел к И. Я. Билибину показать свои рисунки и выслушать его мнение. В те времена в России была мода на “юные дарования”, и я чувствовал себя именно таким дарованием. Просмотрев мои работы, И. Я. Билибин сказал — “способности у вас есть, но что из вас получится — сказать трудно. Все зависит от вашего характера и работоспособности”. Не скрою, что я был слегка разочарован этим ответом, ожидая более теплого “благословения” на путь художника. Но мое решение учиться живописи было непоколебимым».

Учение в СХШ продолжалось всего пять месяцев — началась война. Сергей Голлербах был послан на окопные работы. Вскоре город Пушкин был оккупирован немецкими войсками, и в 1942 г. Сергея Голлербаха вывезли на работы в Германию. Освобожден он был американскими войсками в апреле 1945 г. Решив не возвращаться на родину, С. Голлербах в 1946 г. сдал экзамены и поступил в Мюнхенскую Академию художеств, где проучился до отъезда в США (в октябре 1949-го).

Попав в Нью-Йорк в 1950 г. еще недоучившимся студентом-художником, Сергей Голлербах был вынужден в первые годы зарабатывать на жизнь физическим трудом, а затем коммерческой графикой, продолжая в свободное время заниматься живописью в художественной школе Art Students League.

С конца пятидесятых годов он начал регулярно выставлять свои картины на групповых и персональных выставках. К тому же времени относятся первые статьи в нью-йоркской газете «Новое русское слово», касающиеся вопросов искусства. Впоследствии Сергей Голлербах стал печататься в парижской газете «Русская мысль», в «Новом журнале» (с 1975-го) и в «Континенте». Одновременно он начал работать и как книжный график. Им исполнено было большое количество обложек для изданий Inter-language Literary Associates и для многих других эмигрантских изданий. (В их числе собрания сочинений А. Ахматовой, О. Мандельштама, Н. Клюева, М. Волошина, Е. Замятина, книги издательства «Альбатрос» и др.)

«В 50-е годы я еще застал в Нью-Йорке многих деятелей “старой” эмиграции, приехавших в США в 20–30-е годы, — вспоминает далее С. Голлербах. — Мне посчастливилось встретиться с художником Иваном Олинским, Рафаилом Соьером, Глебом Дерюжинским, Ильей Болотовским, Михаилом Вербовым, наезжавшим в Америку Мстиславом Добужинским, Андреем Худяковым, Иосифом Левиным, Федором Рожан-

ковским. Встречал я и политических деятелей — Керенского, Зензинова, Николаевского, бывал в салоне М. С. Цетлиной и на религиозно-философских беседах у о. Александра Шмемана. Еще в Европе познакомился со ставшими моими друзьями писателем Б. А. Филипповым, поэтессой Ольгой Анстей и поэтом И. Елагиним, а в Америке — с Л. Ржевским, Р. Гулем, Андреем Седых, с поэтессами Валентиной Синкевич и Ираидой Легкой и эстонским поэтом А. Раннитом.

Регулярно проводя отпуск в Европе (главным образом во Франции), я успел познакомиться со многими старыми русскими художниками — С. Ивановым, Ю. Анненковым, А. Ланским, Л. Заком, М. Андреевко, Д. Бушеном и искусствоведом С. Эрнстом. Среди эмигрантов моего поколения в Соединенных Штатах осели многие художники, с которыми меня также связывает крепкая дружба. Это В. Бобрицкий, В. Шаталов, С. Бонгарт, А. Шлиппе, Н. Николенко и его жена искусствовед Л. Николенко, А. Гороховец — список можно продолжить, так как он все время пополняется. Но многих, очень многих уже нет...

Когда стала прибывать “третья волна” русской интеллигенции, к которой у меня, естественно, возник большой интерес, круг моих знакомств расширился. В него сейчас входят Э. Неизвестный, М. Клионский, Л. Межберг, Л. Ламм и многие другие».

Сергей Голлербах — действительный член (академик) Национальной Академии художеств в Нью-Йорке, почетный президент Американского общества акварелистов, член многих художественных обществ США и профессор живописи в Школе Национальной Академии художеств. Он — член Русской Академической группы в США, член корпорации «Нового журнала» и Литфонда. Его работы находятся во многих музеях и частных коллекциях США и Франции.

Сам Сергей Голлербах расценивает короткие заметки, собранные в этой книге, скорее как запись внезапно возникших мыслей, беглых наблюдений, зафиксированных мгновенно и навсегда цепким взглядом художника. Это размышления о творчестве, о природе искусства, но также и о людях, жителях большого города, о женском теле, об уличной толпе, о собаках — даже об отбросах, мусоре, помойке!

Его литературные миниатюры — наброски именно художника. Ясно, что для автора лучшее занятие на свете — смотреть. Стараться угадать, о чем думает мелькнувшая в толпе улыбнувшаяся женщина. Придумать жизнь пожилой супружеской пары, идущей по вечернему Бродвею. Отчего именно Бродвею, спросите вы. Оттого, что Бродвей, оттого, что Нью-

Йорк — главные герои этого русского художника: Голлербах — плоть от плоти Города Городов.

«Нью-Йорк мне не только нравится, но именно в нем прошла вся моя взрослая художественная жизнь, я врос в него, — говорил С. Голлербах в интервью с искусствоведом В. Блиновым¹. — Трудно себе представить, что я мог бы жить в другом месте. А если бы и жил, творчески питался бы воспоминаниями о Нью-Йорке, как Шагал — воспоминаниями о Витебске. А что такое Нью-Йорк? Перефразируя слова поэта: “Умом Нью-Йорка не понять, аршином общим не измерить”...»²

На рисунках, прямо-таки с текстом переплетенных, — почти неизменно Нью-Йорк. Развороченный городской муравейник. Нью-Йорк порой тревожный, порой сумеречный. Толпа на рисунках — не очень счастливая. Все эти простые люди — домохозяйки и бродяги, пьяницы и продавщицы газет — возможно, неудачники. Художник в этой толпе выбирает для себя смешные сценки либо трагические лица...

Кое-кто называет С. Голлербаха карикатуристом. А друг художника поэт Иван Елагин даже сочинил дружескую эпиграмму в честь этой галереи персонажей:

Угловатые уроды
Голлербаховской породы
Наклоняются со стен
В них — чувствительность антенн.
Эти задницы и шеи
Попадут еще в музеи
И еще столетий пять
Будут публику стращать.

Стращать? Пожалуй, нет. Даже и «столетий через пять» будет понятно (скорее всего): у этого нью-йоркского мастера столько тепла, что эту традицию не спутать ни с чем; она, эта традиция, — чисто русская. Как в свое время у Достоевского, у Гоголя, у Сергея Голлербаха — все те же «бедные люди», все тот же «маленький человек», что и в русской литературе XIX в. И сами тексты, и рисунки в книге «Жаркие тени города» напоминают: это мир, увиденный глазами русского художника и гуманиста.

Сергея Голлербаха называют «певцом Бродвея». Бродвей — его вторая родина. Но первой — был и неизменно остается «Город Муз» — Царское Село.

От его рисунков, от этих штрихов, пятен размытой тушью исходит энергия. Они пульсируют настоящей жизнью, как у Бориса Григорьева, близкого по духу и мастерству Сергею Голлербаху. Не случайно у обоих одна из любимых тем — горожане на пляже.

Эти тела некрасивы. Эти лица печально-уродливы. Но как любит их художник, как жалеет их всех! Он словно говорит: конечно, жизнь всех вас была, кроила, перекраивала, и многие из вас сшиты не как манекены в витрине... Что ж, любите себя такими, какие вы есть, какими сделала вас жизнь — какими я вас люблю! — И эти рисунки, не обижая, освобождают...

Вторая часть книги — статьи об искусстве, печатавшиеся художником в разных периодических изданиях. Их не назовешь неинтересным словом «искусствоведение». Эти статьи и эссе похожи на беседы — как бы на прогулке тебе объясняют живо и просто, а то и с иронией, что есть мир искусства — и мир людей искусства.

Вот на вернисаже автор картин разглядывает гостей, которые глядят на картины, а больше друг на друга: ведь известно, вернисаж — место, где можно и картины посмотреть, и себя показать. В «картинках с выставок» — все то же доброжелательное любопытство, добрый юмор, все та же снайперская наблюдательность, то есть умение уловить самое главное, самое типичное, даже если увиденное и окажется (а описание покажется) гротеском...

Но вместе с наблюдениями за этими «вернисажными сценками» автор объясняет читателю собственные художественные воззрения, знакомит и с собственным мировоззрением. Глубокие мысли подает легко и просто, говоря о творениях мастеров прошлого и о современном искусстве. В своих эссе Голлербах рассуждает о добре и зле, о вечности, мастерстве, антихристе... Говорит с мягкой интонацией потомственного интеллигента. Стремится быть объективным в суждениях.

Голлербах заботится не только о мастерской точности рисунка. Он стремится к такой же отточенности и в своей прозе. Предъявляет к себе очень суровые требования: гибкость и чистота, богатство палитры. Оттого-то все, что он пишет, так выделяется «лица необщим выраженьем». То есть исключительностью мелодики, независимостью суждений и оценок, особым взглядом на окружающий мир. Пишет С. Голлербах с той же иронией и элегантностью, как и рисует. И в его прозаических отрывках — то же сочувствие к ближнему и понимание.

Сергей Голлербах — верный друг издательства «Альбатрос». Неизменный (и бескорыстный) оформитель всех его обложек. И вот сейчас

он перешел на страницы «Альбатроса», став автором нашего издательства. Но как писатель он, сам того, может быть, не ведая, пошел гораздо дальше поставленной им скромной цели. Он как бы желал лишь набросать свои впечатления в коротких заметках — а показал себя даровитым, зрелым, состоявшимся прозаиком.

Вернее — поэтом.

Париж, март 1990 г.

¹ Впервые опубликовано: Предисл. к книге С. Голлербаха «Жаркие тени города» // Альбатрос. Париж, 1984.

² Русская мысль. 1985. 9 мая.



Портрет Владимира Набокова работы М. Добужинского
Париж, 1937 г.

III

**Зачем Парижу
русские слова?**

Об издательстве «Альбатрос»

Как создавалось книгоиздательство «Альбатрос»? При каких обстоятельствах и почему я вдруг стал неожиданно для самого себя издателем? К тому же, почему француз в семидесятых годах начал издавать в Париже книги на русском языке? Для кого и для чего?

Сразу должен признаться, что я с самого начала был не просто издателем, а другом своих авторов — этих последних послереволюционных изгнанников. Учитывая, что в конце шестидесятых годов почти все русские книгоиздательства закрылись, книги авторов «первой волны» почти полностью перестали выходить в свет. Только в Америке оставалось два-три издательства («Книжный магазин Камкина» и «Русская книга»), которые выпускали время от времени, скажем, книги И. Одоевцевой, Ю. Терапиано, Г. Адамовича. Что же касается Парижа, тут, кроме УМКА-press, специализировавшегося тогда на религиозно-богословской литературе и «самиздате», то есть издании книг за счет автора, практически ничего не оставалось. Вот я и решил способствовать выходу в свет книг, публикуя прежде всего произведения близких мне авторов. Вначале, в 1972 г., я издал последнюю, двенадцатую книгу прозы Сергея Шаршуна «Без себя» и новый сборник стихов моей учительницы Е. А. Таубер «Нездешний дом».

Эту книгу я мог бы издать под маркой «Рифмы», но постеснялся, так как очень несправедливо послевоенное издательство «Рифма» ни разу не издало книг этого близкого им по духу автора только потому, что она не жила в Париже, а ее тогдашние парижские друзья-поэты думали прежде всего о себе и хлопотали о более «пробивных» авторах.

Однако с 1974 г. именно под маркой «Рифмы» я стал издавать новые книги тех поэтов, которые с пятидесятых годов уже были напечатаны в этой же серии. Передал мне все права, прежде всего моральные, на эту издательскую марку мой старый друг Ю. К. Терапиано, который был с 1949 г. членом редакционной коллегии этого нового тогда поэтического издательства, выпустившего уже в феврале 1950 г. посмертный сборник стихотворений Анатолия Штейгера «Дважды два четыре». Благодаря нью-йоркской поэтессе Рахили Самойловне Чеквер, более известной под литературным псевдонимом Ирины Яссен, «Рифма» выпустила десятки сборников стихов парижских поэтов старшего и младшего поколений — це-

люю библиотеку изящных, внешне скромных книжек, с «манжетами». Чему удивляться — ведь издавал их председатель нового Союза поэтов С. К. Маковский, бывший редактор «Аполлона»... После смерти Р. С. Чеквер в 1957 г. «Рифмой» по 1972 г. заведовала поэтесса С. Ю. Прегель. А после ее кончины я как-то нечаянно, можно сказать, волей судьбы, принял издательскую эстафету — и выпустил с 1974 по 1983 г. семь книг — по две книги И. Одоевцевой и А. Величковского, по одной книге В. Вейдле, А. Шиманской и Т. Величковской. Могу смело утверждать, что без моего активного участия, и не только материального, эти книги никогда бы не увидели света; часто я сам собирал стихо-творения, порой буквально «наскребая» их на страницах эмигрантской периодики за последние полвека. Был я не только художественным, но и техническим редактором и даже корректором.

Параллельно за эти годы кроме стихов я выпустил сборник рассказов художника М. Ф. Андрееенко, до того печатавшихся с 1964 г. на украинском языке в журнале «Сучасність», без указания на перевод с русского (М. Ф. Андрееенко говорил и писал только по-русски), и переписку Странника (архиепископа Иоанна Шаховского) с Кленовским (1981 г.). Весь 1980 г. я проработал над созданием «Русского альманаха», этого памятника культуры в изгнании, — о работе над этим альманахом мог бы рассказать много любопытного, но это другая тема, к которой я обязательно вернусь в своих воспоминаниях.

Но уже в 1980 г. я решил основать свое собственное издательство — мое собственное детище, «Альбатрос». Почему такое название? Из-за прекрасного перевода К. Бальмонта знаменитого стихотворения Бодлера, но и не только: мне этот образ казался воплощением судьбы любого поэта-изгнанника, а стало быть, поэтов «первой волны». К сожалению, когда с конца семидесятых начала вновь возрождаться русская эмигрантская издательская деятельность, в орбите новых издательств на русском языке оказались уже литераторы так называемой «третьей волны», а о «первой» забыли. И вновь мне пришлось, без всякой помощи и дотаций, в отличие от многих русскоязычных издательств, продолжать свое нелегкое дело — некоммерческую издательскую деятельность, борясь с забвением. Так в «Альбатросе» мною были изданы сборники стихов Д. Кленовского, С. Рафальского, Е. Таубер и Б. Заковича, последнего поэта «парижской ноты». Невероятно, но факт! То был его первый и единственный сборник стихов! Потом появились книги В. Перелешина и Т. Фесенко, представительницы «второй волны». Кроме стихов я издал весьма интересные воспоминания А. Давыдова, прозу С. Рафальского и С. Мамонтова, автора прекрасной и правдивой книги о Гражданской войне —

«Походы и Кони». В 1986 г. я составил и подготовил к печати книгу очерков и воспоминаний моего покойного друга и учителя, поэта и литературного критика Ю. К. Терапиано, который столько сделал для увековечения блистательного довоенного русского Парижа. Мне хотелось, чтобы эта книга была ему достойным памятником; поэтому я заключал многие главы своеобразными заставками — дарственными надписями на книгах З. Гиппиус, Д. Мережковского, Г. Иванова, Вл. Ходасевича и прочих. Все эти автографы Ю. Терапиано передал мне при жизни.

Наконец, в 1988 г. я выпустил вторым изданием роман Н. И. Ульянова «Атосса», причем очень существенную помощь оказала мне вдова автора, Надежда Николаевна. Кроме прекрасной книги прозы художника Андреенко я также выпустил в свет книги еще двух замечательных художников: моего старинного друга Олега Цингера, а также две книги очерков, эссе и воспоминаний другого моего большого друга, С. Л. Голлербаха. Кстати, ему я обязан многим. Познакомился я с ним в 1975 г. в Нью-Йорке, по совету и рекомендации моего хорошего знакомого — парижского художника С. П. Иванова. Вскоре мы очень подружились и стали ежегодно встречаться, но уже в Париже и на Лазурном берегу. С. Голлербаху «Альбатрос» обязан своей изящной издательской маркой и обложками почти всех книг. Прекрасно понимая просветительскую суть моей деятельности, он бескорыстно трудился для моего издательства, считая, что это форма его служения русской культуре. Я очень признателен ему за эту дружескую помощь.

Не могу не упомянуть добрым словом еще одного человека, который мне помог: это Николай Николаевич Филипповский. Именно он нашел в Москве соиздателя для выпуска книги воспоминаний Олега Цингера «Где в гостях, а где дома». Увы, эта попытка совместного книгоиздательства оказалась первой и пока последней.

Конечно, с выпуском каждой книги связано немало воспоминаний: когда хороших, когда и не очень. Были даже скандалы, о которых пока вспоминать не хочется... Но для будущих историков русского издательского дела во Франции переписка сохранена. Что и говорить: издавать книги на русском языке во Франции в семидесятые — девяностые годы нашего безумного века было чистым безумием. Но иногда стоит быть безумцем. Ведь мои книги фактически не продавались, а раздавались, так как негде было продавать. Их не очень охотно брали даже на комиссию. Тогда в Париже было три книжных магазина, но лишь в двух эти книги могли продаваться. Но и там они были не особо желанными — по разным «смутным» соображениям, о которых я опять-таки когда-нибудь напишу... Хотя почему бы не коснуться этой темы сейчас? Книги «Аль-

батроса» не принимала «Книжная лавка объединенных издателей» на ул. Горы Св. Женевьевы. Ее глава, Н. А. Струве, гораздо позже издавший справочник по русской эмиграции «трех волн», долго не удостоивал вниманием моих подопечных — прекрасных поэтов и прозаиков, книги которых ныне вошли в золотой фонд современной русской литературы. Конечно, рукописи не горят. Но лучше, когда рукописи в конце концов превращаются в книги. Вот почему я не только не жалею, что, вопреки трудностям и различным препонам, издал тридцать три книги (а на самом деле тридцать шесть, на трех из которых по разным причинам я не поставил своей издательской марки), но счастлив этим и горжусь. Ибо эти книги, эти имена — неотъемлемая часть моей жизни.

*Feci quod potui, faciant meliora potentes*¹.

Р. С. Меня, конечно, порадовали первые статьи об изданиях «Альбатроса» в журналах: статья Ив. Толстого о «Русском альманахе» («Звезда». 1990. № 11); статья М. Золотоносова о книге С. Голлербаха «Жаркие тени города» («Нева». 1991. № 6); и, наконец, статья Станислава Айдиняна о книге Олега Цингера «Где в гостях, а где дома» («Новый мир». 1995. № 11). Рад, что мой труд наконец начал получать признание в России.

Исси-ле-Мулино, Франция

¹ Сделал, что смог, да сделает лучше, кто может (*лат.*).

Абрамцево в приморских Альпах

В старой дореволюционной России, в имениях, владелицы которых любили и поддерживали искусство, собиралась в летние месяцы творческая молодежь — художники, поэты, начинающие писатели. Таким местом было, например, Абрамцево Мамонтовых и многие другие. Там писали этюды, стихи, музицировали, играли в домашнем театре, и это чудесное соединение природы, искусства и заботы владельцев-меценатов сыграло большую роль в развитии русской культуры. Подобные островки искусств существовали, конечно, и в других странах, но мы в данном случае говорим только о России и русской культуре, причем Куоккала Репина и Коктебель Волошина, а также различные Дома творчества советского времени не подпадают под эту категорию, так как были созданы или профессионалами, или государством. Меценатами в России было богатое дворянство и купечество. Революция уничтожила оба этих класса. Надо надеяться, что они появятся снова в свободной России.

Но пока своеобразное Абрамцево появилось в 1992 г. вдалеке от России, в маленьком городке Бер-лез-Альп на юге Франции, неподалеку от Ниццы. Называется он Франко-Русский Дом. Создатели его не русские, но любящие русскую культуру французы — коллекционер и владелец издательства «Альбатрос» профессор-славист Ренэ Герра и его брат Ален Герра.

Франко-Русский Дом — совершенно уникальное явление. Высоко в горах на центральной площади маленького провинциального городка стоит большой двухэтажный дом с садом. В нижнем просторном помещении — ателье для художников и одновременно выставочное помещение. На втором этаже — жилые комнаты. Вид вокруг изумительный: крутые предгорья Приморских Альп, поросшие сосняком, кустарниками и оливковыми деревьями, — в синеватой дымке. Горный воздух чист, крепок и ароматен. Тишина только изредка прерывается лаем местных псов или звуком отъезжающего автомобиля. В саду много тени от виноградных лоз. Трудно представить себе более подходящее место для спо-

койной творческой работы. И уже многие художники и писатели из России и Франции воспользовались этой возможностью. Автор этих строк присутствовал на торжественном открытии Франко-Русского Дома 3 июля 1992 г., на которое приехал российский посол во Франции Юрий Алексеевич Рыжов. Были, конечно, представители местных властей и известные профессора-слависты Франции.

24 июля состоялся «круглый стол», за которым подробно обсуждались планы и задачи Франко-Русского Дома в присутствии журналистки и художественного критика из Ниццы Сильви Беаль, мэра города Берлез-Альп Мориса Лаванья, братьев Ренэ и Алена Герра, художников Ирины Макаровой-Вышеславской, Глеба Вышеславского и автора этих строк. Воздержусь от подробного описания всех возможностей, которые открываются в этом поистине райском уголке Лазурного берега, — например, основание музея русского искусства, периодические выставки, керамическая мастерская и прочее, и прочее — не следует забегать вперед. Но перспективы действительно большие. Инициатива братьев Герра и благожелательное отношение властей благоприятствуют дальнейшему развитию этого замечательного начинания. Последовавший затем обед на открытом воздухе с русскими блюдами — вкуснейшим борщом, пирожками и русскими котлетами, приготовленными Ириной Макаровой, а для питья водка, квас (!) и местное розовое вино — настроил автора этих строк на размышления. «Как хорошо, — думал я, — что Франко-Русский Дом создан не государством, не королем или, не дай Бог, вождем, а людьми, рожденными на этой прекрасной земле».

Родословная Герра уходит своими корнями в историю юго-востока Франции. Из русской народной среды вышли и наши Мамонтовы, Морозовы, Шукины, Третьяковы. Фамилия Герра будет (и уже произносится) наряду с ними. Какое радостное и обнадеживающее чувство остается в душе: да, история повторяется, и иногда, как на этот раз в Берлез-Альп, счастливо.

Франко-Русский Дом в Бер-лез-Альп

Наверное, это не случайно, что именно в декабре 1991 г., в эпоху падения коммунистического режима и распада советской империи, мы с братом Аленом при поддержке группы друзей создали ассоциацию для защиты и сохранения русского культурного наследия во Франции. Кроме этой задачи, основной целью ассоциации является распространение и изучение русской культуры во Франции во всех формах ее проявления. В почетный комитет ассоциации вошли: княжна Зинаида Шаховская — писатель и журналист, князь Николай Оболенский — писатель и поэт, художники — Александр Серебряков, Олег Цингер, Даниил Соложев и Сергей Голлербах.

С первого момента своего возникновения ассоциация поставила и другую задачу — дать возможность художникам самых различных направлений развивать и поддерживать традицию русско-французских культурных связей. Результатом этого явилось создание филиала ассоциации — Франко-Русского Дома в курортном местечке Бер-лез-Альп на Лазурном берегу как творческого центра, куда художники могли бы приезжать работать и выставлять свои произведения. На главной площади этого курорта, находящегося недалеко от Ниццы, в одном из принадлежащих нам с братом зданий был оборудован специальный зал для экспозиций, а снаружи вывешен логотип Франко-Русского Дома, спроектированный Сергеем Голлербахом и выполненный киевским художником Вадимом Найдюком. Этот фирменный знак, изображающий мольберт и палитру, олицетворяет место встречи двух культур: с одной стороны — французская живописная деревушка Бер-лез-Альп, с другой — православный русский собор Святого Николая в Ницце. В рамках этого мероприятия мы переоборудовали и наш семейный дом в саду под жилье для наших гостей. А все в комплексе — это своеобразный Дом творчества русских художников и писателей со всего мира, призванный содействовать встречам и культурному взаимодействию между новой, «постидеологической» Россией и этим регионом. Район Ниццы традиционно связан с Россией еще до 1917 г., а после Октябрьского переворота стал одним из тех мест, где нашли себе убежище многие русские «первой волны» эмиграции. Среди них оказались известные представители русской литературы и ис-

куства. Здесь, в различных географических точках этой прекрасной земли, встречались, жили или находили временное пристанище: в Грассе — Иван Бунин, Сергей Рахманинов, Борис Зайцев, Галина Кузнецова, Леонид Зуров; в Каннах — Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус, Нина Берберова, Владислав Ходасевич; в Каннах, а затем — в Жюан ле Пэн — Георгий Иванов и Ирина Одоевцева; в Кань-сюр-Мер — художники Борис Григорьев и Мария Васильева; в Монако — князь Александр Шервашидзе; в Ментоне — Константин Терешкович; в Ницце — Георгий Лукомский, Филипп Малявин, Юрий Анненков, Павел Мансуров; в Сен-Поль де Ванс — Марк Шагал.

Стоит сказать и о пребывании в Ницце писателя Марка Алданова, поэта и критика Георгия Адамовича и музыкального критика Леонида Сабанеева.

Наш Дом был торжественно открыт 3 июля 1992 г. депутатом департамента Приморских Альп Кристианом Эстрози, первым вице-президентом регионального Совета Прованс-Альпы-Лазурный берег, и чрезвычайным и полномочным послом Российской Федерации во Франции академиком Юрием Рыжовым. На открытии присутствовало много гостей из Парижа, Вашингтона и Нью-Йорка.

В экспозиционном зале, выходящем на центральную площадь Берлез-Альп, мой брат Ален Герра как директор Дома провел большое количество разнообразных выставок. По его инициативе в ежедневной газете «Nice-Matin» («Утренняя Ницца») регулярно публикуются статьи с фотографией приглашенного и экспонируемого художника. Из этих публикаций возник внушительный пресс-бук, продолжающий постоянно обогащаться все новыми и новыми материалами; они стали истинной хроникой мероприятий, организованных Домом. В актив Алена Герра необходимо записать и организацию в июле-августе 1992 г. двух замечательных экспозиций: выставки в Краеведческом музее Ниццы под названием: «150 лет русского присутствия в Ницце на Лазурном берегу» и выставки рисунков, акварелей и акриловых картин Сергея Голлербаха, названной «Пляж». В июле 1993-го состоялась новая двойная одновременная экспозиция художников С. Голлербаха (Нью-Йорк) и М. Ромадина (Москва) в муниципальном музее Сен-Жан-Кап-Ферра. С 30 июня по 30 сентября 1995 г., во время «Русского лета», музеи Ниццы показали выставку большой художественной и исторической значимости: «Русская живопись в изгнании во Франции. 1920—1970», коллекция Ренэ Герра, в Музее Нового и Современного искусства.

Мы предоставили и несколько десятков полотен на экспозицию «По поводу русского примитивизма» в международном Музее искусства при-

митивизма имени Анатолия Жаковского. Для афиши было выбрано произведение Натты Конышевой, созданное ею в Бер-лез-Альп.

1996 г. был также богат художественными событиями. В часовне местной церкви Нотр-Дам-дез-Анж (Богоматерь Ангелов) Александр Дубовик, художник из Киева, создал новые настенные росписи. Они вдохновлены образами Благовещения и плачущей Девы Марии. Благодаря искусному стеклянному сооружению росписи доступны для обозрения и посетителям, и молящимся. А 28 сентября 1996 г. в Вильфранш-сюр-Мер была торжественная церемония по поводу переименования бульвара, ведущего от моря к крепости, в честь русской императрицы Александры Федоровны. На нем теперь стоит отлитый из бронзы бюст императрицы — работа скульптора из Санкт-Петербурга Виктора Онешко, гостя Франко-Русского Дома. Наряду с мэрией Вильфранш зачинателями проекта были и мы с братом. Бюст установлен на пьедестале у крепостной стены в июле 1997 г. и открыт русским академиком Дмитрием Сергеевичем Лихачевым.

Наконец, в июле 1998 г. в часовне святого Эльма, находящейся в крепости Вильфранш-сюр-Мер, состоялась ретроспективная выставка Сергея Голлербаха (1948—1998) по случаю 75-летия со дня его рождения.

Большое количество культурных мероприятий и выставок было организовано на Лазурном берегу либо при поддержке Франко-Русского Дома, либо — под его патронажем. Много замечательных художников были гостями нашего Дома. Мы приглашаем и молодых талантливых художников, чтобы познакомить их с разнообразными новыми перспективами в искусстве, дать им возможность творить и выставляться во Франции, на Лазурном берегу.

В Бер-лез-Альп приезжают и писатели. В 1992 г. был поэт Юрий Кублановский, один из тех редких эмигрантов семидесятых годов, который вернулся затем в Россию. В 1994 г. Дом посетил писатель и эссеист Виктор Ерофеев, работавший в это время над романом «Страшный суд». А писатель Василий Аксенов работал здесь над своим романом «Новый сладостный стиль».

В России опубликовано много статей о нашем Доме, и хочется думать, что им в дальнейшем будут интересоваться историки искусства. Наша «Золотая книга» и архивы смогут быть предоставлены для консультаций. Интересно будет проследить роль Дома в возникновении тех или иных произведений его гостей, и будем надеяться, что впоследствии будет по достоинству оценен его вклад в восстановление тесных культурных и гуманитарных связей между различными республиками и регионами

бывшего СССР и Лазурным берегом. Будущее любит все расставлять на свои места и соизмерять те или иные дела с их подлинной значимостью. Что же касается нас, основателей Франко-Русского Дома, то мы верим в его счастливую судьбу. Благодаря ему маленький курорт Бер-лез-Альп, колыбель нашей семьи, стал истинным Домом Искусств.

Встреча, предрешившая многое

В жизни каждого человека бывают встречи, которые, начавшись как приятное знакомство, очень скоро превращаются в дружбу, а далее, с течением времени, вырастают в нечто значительно большее: в тесное творческое сотрудничество, расширяющее круг деятельности и тем самым влияющее на ход жизни человека. Такой была для меня встреча с Ренэ Юлиановичем Герра. Расскажу, как это произошло.

Летом 1975 г. в моем ателье раздался телефонный звонок, и приятный мужской голос передал мне сердечный привет от моего старого друга в Париже, художника Сергея Петровича Иванова.

Я поинтересовался, с кем имею удовольствие говорить.

«Ренэ Юлианович Герра», — отрекомендовался мой собеседник.

«Но вы русский?» — спросил я, учитывая его безупречный русский язык.

«Нет, я чистокровный француз, но, как видите, говорю по-русски».

На следующий день мы встретились. Внешностью мой новый знакомый напоминал русского барина, скорее всего, москвича начала нашего века: аккуратно подстриженная бородка, белая кожа с румянцем, мягкий голос. Ему было тогда двадцать девять лет. Он действительно оказался чистокровным французом-южанином, а его прекрасный русский язык — следствие его раннего увлечения русской культурой благодаря встречам с русскими эмигрантами, в особенности с ныне покойной поэтессой Екатериной Леонидовной Таубер.

Женился Ренэ Юлианович на дочери русских эмигрантов Екатерине Андреевне Зербино. Тогда детей у них еще не было, но в 1978 г. родился сын Александр, которому сейчас семнадцать лет. Русская культура, таким образом, вошла в семью Ренэ Герра очень рано и целиком захватила его.

Бывают люди, которые не только влюблены в какую-то эпоху, но целиком посвящают ей свою жизнь. Вспомним знаменитого Генриха Шлимана, нашедшего Трою, или знатока итальянского Возрождения Бернарда Беренсона. Ренэ Юлианович Герра, несомненно, принадлежит к этой категории людей. Область его специфического интереса — искусст-

во и литература русского Серебряного века, который, как мы знаем, закончился с Октябрьской революцией и часть десятилетий которого — и значительная часть — выброшена была (или сама ушла) на Запад, главным образом во Францию. Изучению и сохранению русской эмигрантской культуры и посвятил Ренэ Юлианович Герра свою жизнь. Трудно переоценить заслуги этого замечательного человека, которому Россия будет благодарна за то, что он уже сделал и еще сделает.

Но это всего лишь общая характеристика. Мне же хочется рассказать о многочисленных встречах, знакомствах и совместной работе, которые связывают меня с этим столь любящим русскую культуру французом.

Начну с того, что знакомство наше, как было уже упомянуто выше, состоялось благодаря рекомендации художника Сергея Петровича Иванова, друга Александра Бенуа, Зинаиды Серебряковой и других русских художников-парижан старой школы.

В шестидесятые годы Сергей Петрович жил и работал в Нью-Йорке, где и свела меня с ним судьба. Но в начале семидесятых годов он вернулся в Париж. Я навестил его несколько раз в его прекрасном ателье на rue Taitbout в доме, где жили в свое время Жорж Санд и Фридерик Шопен. Бывал там и молодой Ренэ Герра. Все, кто знал Сергея Петровича, были очарованы его остроумием, жизнерадостностью и, конечно, высоко ценили его талант и знание искусства. Он был поистине «русским европейцем», человеком Серебряного века. Неудивительно, что Ренэ Юлиановича и Сергея Петровича связывала тесная дружба и взаимопонимание. Когда Ренэ Юлианович собрался посетить Соединенные Штаты, Сергей Петрович дал ему мой нью-йоркский телефон. Оказалось также, что Ренэ Герра знает живущего в Нью-Йорке другого старого парижанина, писателя Романа Борисовича Гуля, многолетнего редактора «Нового журнала», с которым я тоже был давно знаком. По просьбе Ренэ Герра я сделал несколько портретных набросков с Романа Борисовича незадолго до его кончины. Роман Гуть был «крестным отцом» моих первых литературных опытов. Тогда Ренэ Юлианович пригласил меня навестить его в Париже, что я и сделал в 1976 г.

Жили Герра в Медоне, в предместье Парижа. До сих пор помню то сильное впечатление, которое произвела на меня их квартира: везде на стенах висели картины русских художников Серебряного века. «Вот это Анненков, а тут Александр Бенуа, Зинаида Серебрякова, Борис Григорьев, Дмитрий Бушен, Михаил Андреенко, Сергей Шаршун...» — пояснял хозяин, в то время как супруга его готовила роскошный французско-русский ужин. Перечислить все богатства в доме невозможно. Помимо

картин, там находилась книжная графика и, конечно, книги, книги — уникальные, ценнейшие издания.

Я узнал, что в квартире Герра побывали многие известные деятели русской культуры в эмиграции, и ужины эти приобрели название «Медонских вечеров».

Частым гостем у Герра был, конечно, Сергей Петрович Иванов. Вскоре, однако, семья Герра переменила место жительства. Был куплен просторный дом в Исси-ле-Мулино, ставший вскоре своего рода магнитом (и даже местом ночлега) для многочисленных русских писателей, поэтов и художников русского рассеяния. Быть в Париже и не побывать у Герра стало немыслимым. Впрочем, гостеприимство хозяина не распространялось на всех — известный выбор все же был.

Я обязан Герра своим знакомством с остатками блестящего поколения русской эмиграции. Не зная Ренэ Юлиановича, я вряд ли бы с ними повстречался, хотя многих знал по фамилии. Не все встречи происходили в Исси-ле-Мулино, мы посещали ателье знакомых художников.

Особенно ярко мне запомнился визит к художнику Михаилу Андренко, другу Кандинского. О его ателье можно было бы написать рассказ, настолько оно походило на классическое наше представление об ателье парижского художника, взятое из старых картин, фотографий и даже оперы «Богема», — круглая печка с длинной трубой, выходящей в окно, крыши Парижа, голуби, а внутри холсты, холсты, книги, краски.

Не менее яркое впечатление оставило у меня посещение вместе с Ренэ Юлиановичем Герра квартиры театрального художника Дмитрия Дмитриевича Бушена и его друга, искусствоведа Сергея Ростиславовича Эрнста. (Мой покойный дядя, искусствовед и литературовед Э. Ф. Голлербах, был знаком с ним до его эмиграции во Францию.) Мне удалось благодаря Ренэ Юлиановичу познакомиться также с художником Львом Васильевичем Заком незадолго до его кончины. Léon Zack, как он известен в искусстве, стал в последние годы своей жизни абстракционистом, но раньше он писал прекрасные картины на библейские темы. С некоторыми из них я был знаком по Еврейскому музею в Нью-Йорке, но в Париже увидел гораздо больше. В доме Герра я встретился и с Ростиславом Мстиславовичем Добужинским, старшим сыном М. В. Добужинского, с художником и поэтом Даниилом Соложевым (он скончался совсем недавно), с художником Олегом Александровичем Цингером, милейшим человеком и талантливым художником, а впоследствии, когда начался более свободный выезд, а потом и эмиграция из Советского Союза, со многими представителями уже новой российской интеллигенции, среди

них с писателем Юрием Мамлеевым, поэтом Юрием Кублановским, скульптором Игорем Шелковским.

Оказалось, что в Каннах на Лазурном берегу (французская Ривьера), куда я каждый год приезжаю отдыхать, купаться и писать, живут родители Ренэ Герра, а неподалеку в Ницце — его старший брат Ален, профессор-германист и знаток провансальской истории и быта. В скором времени я с ними познакомился и убедился в том, что это действительно старая французская, провансальская семья, которой к тому же принадлежат владения к северу от Ниццы, в маленьком средневековом городке Берлез-Альп. Пишу это как опровержение кем-то пущенных слухов, что безупречное владение Ренэ Юлиановичем русским языком объясняется просто: он не Герра, а... Герасимов!

Надо теперь указать на то, что Ренэ Юлианович Герра не только профессор-славист и коллекционер, но и издатель. Им основано издательство «Альбатрос», в котором по его просьбе я принял участие как художник. Мною исполнен издательский знак, а также обложки для многих книг эмигрантских писателей и поэтов. Перечислю их: Лидия Алексеева и Дмитрий Кленовский — сборники стихов, Александр Давыдов — «Воспоминания», Сергей Рафальский — «Их памяти», «За чертой», «Николин бор», Борис Закович — «Дождь идет над Сенной», Сергей Мамонтов — «Сказание», Юрий Терапиано — «Литературная жизнь русского Парижа», Валерий Перелешин — «Три родины», Татьяна Фесенко — «Двойное зрение» и «Сорок шесть лет дружбы с Иваном Елагиним», Ирина Одоевцева — «На берегах Сень». В 1981 г. издан был также «Русский альманах» под редакцией Зинаиды Шаховской, Ренэ Герра и Евгения Терновского. В нем собраны поэзия, проза, мемуары, переписка и архивные материалы наиболее известных эмигрантских деятелей культуры. Альманах снабжен многочисленными репродукциями картин и фотографиями. Новейшая книга, вышедшая в издательстве «Альбатрос» совместно с объединением «Московская палитра», — том воспоминаний художника Олега Александровича Цингера «Где в гостях, а где дома».

Когда я решил опубликовать сначала одну, а потом другую книгу очерков и эссе, Ренэ Юлианович Герра любезно предложил мне свое издательство. Так появились в нем «Жаркие тени города» (1990) и «Мой дом» (1994). Издан был также альбом-каталог «La Plage» («Пляж», 1992), приуроченный к выставке моих рисунков в Краеведческом музее Ниццы.

Собственно говоря, моя выставка была только небольшим дополнением к другой, более значительной и важной, посвященной 150-летию пребывания русских на Лазурном берегу Франции. Тема эта требует более подробного описания, которое заняло бы много места. Скажу только,

что в Ницце и окрестностях бывали в свое время Н. Гоголь, Ф. Тютчев, А. Чехов, И. Бунин, что в Ницце существовали русские газеты, построен был большой православный храм и что русские, среди них многие аристократические семьи, оставили о себе добрую память на юге Франции. Выставка эта организована была при содействии местных властей братьями Ренэ и Аленом Герра.

Деятельность братьев не ограничилась этим. В их доме в городке Бер-лез-Альп основан Франко-Русский Дом. Жилая квартира и ателье для работы и выставок предоставляются бесплатно. Во Франко-Русском Доме побывало с момента его торжественного открытия уже немало художников из России. Братьями Герра основано также, при поддержке ряда видных деятелей культуры Франции, Общество по сохранению русского культурного наследия во Франции.

Если сложить все, что сделано и что еще делается Ренэ Юлиановичем Герра, то мы увидим уникальное явление: заботу о русской культуре коренного француза, который полюбил ее так, как не любят ее многие русские.

Наконец, мне хочется еще раз объяснить, почему я назвал эту статью «Встреча, предрешившая многое». Дружба и сотрудничество с Ренэ Юлиановичем Герра в значительной степени открыли мне путь на родину, в Россию. Связи с нею у меня установились еще задолго до крушения Советского Союза, но то была переписка с родственниками, всегда достаточно осторожная. Моя первая книга «Заметки художника» (Лондон, 1983) стараниями моего покойного друга, писателя, литературоведа и поэта Бориса Андреевича Филиппова, тоже стала попадать в Советский Союз. (К Филиппову приезжали советские писатели, и он дарил им ее.) Но мое «возвращение на родину» началось только тогда, когда в издательстве «Альбатрос» появились мои «Жаркие тени города», а затем «Мой дом».

Широкие знакомства и связи Ренэ Герра с современной русской интеллигенцией, его частые поездки и выступления в России дали ему возможность распространять там мои книги. Некоторые эссе перепечатаны были в русских газетах и журналах, появились отзывы в печати. Мой племянник Евгений Александрович Голлербах, которому я посвятил свою последнюю книгу, тоже немало способствовал моему проникновению в Россию. Однако, не будь издательства «Альбатрос», не будь Ренэ Герра, я не «вернулся» бы в Россию в той мере, в какой это произошло.

На этой ноте глубокой благодарности Ренэ Юлиановичу Герра за его любовь к русской культуре и к русской интеллигенции, за его дружбу и помощь мне лично я закончу эти строки.

Нью-Йорк, 1995 г.

Прогулки по русскому Монпарнасу¹

«В дождь Париж расцветает, точно серая роза...» «Живописность» этой поэтической метафоры Максимилиана Волошина воспринимаешь как-то очень остро, когда «натурально» погружаешься в атмосферу живого, не музейного Парижа в ненастные дни, сознательно выбирая или, наоборот, случайно попадая на те или иные его улицы, бульвары и парки. В один из таких дождливых июльских дней минувшего года волею счастливых обстоятельств моим парижским гидом оказался известный французский славист и коллекционер, фантастический знаток утраченного «блистательного русского Парижа» — Ренэ Юлианович Герра². Естественным образом маршрут этой «неформальной» экскурсии, затянувшейся на целый день, пролегал не по бойким туристическим достопримечательностям столицы, а по забытым сейчас, но значимым для истории русской культуры XX в. адресам. Адресам, с которыми связано искусство русской эмиграции двадцатых-тридцатых годов (периода его расцвета) и следы которого в Париже ощутимы до сих пор.

Большую часть маршрута, выбранного Ренэ Герра, составили те или иные уголки Монпарнаса — художественного сердца Парижа первой половины XX в. Литературно-художественная богема начала обживать этот район столицы еще в XVII в., а русские художники прочно обосновались здесь в начале века нынешнего. Многих из них привлекали небольшие частные академии, где можно было за умеренную плату посещать сеансы свободного рисования с натуры. Самое поразительное, что они до сих пор действуют, эти академии — Гранд Шомьер, Шарпантье, в тех же самых помещениях и на тех же условиях. Открыв скромную, неприметную дверь на улице Гранд Шомьер, 14-бис, вы обнаружите ту же картину, что видели в начале века ее русские ученики: Марк Шагал, Зинаида Серебрякова, Борис Григорьев, Александра Экстер, Константин Терешкович и другие, — обнаженную натурщицу в центре зала и сидящих вокруг нее амфитеатром учащих академии.

Пройдя несколько десятков метров по той же улице Гранд Шомьер, вы неизбежно обнаружите табличку с фамилией Амедео Модильяни, а

если повезет и входная дверь будет открыта, то, поднявшись по узкой крутой спирали типичной парижской лестницы наверх, обнаружите и другую табличку, с надписью — «Поль Гоген». Кажется, сама атмосфера этих мест порождала художников: Марк Шагал любил говорить, что «в Париже цвет в воздухе».

Впрочем, русские не только учились в известных парижских студиях, но нередко и сами преподавали: Александра Экстер в двадцатые годы работала в Академии современного искусства Фернана Леже, находившейся здесь же, на Монпарнасе, совсем рядом с Гранд Шомьер — на рю Норт-Дам де Шан, 86. А в 1910 г. на авеню дю Мэн открыта была первая Русская Академия, в которой читал лекции А. Луначарский, давал уроки рисунка Ф. Леже и др. Возглавляла Академию художница Мария Васильева (1884—1957), личность которой чрезвычайно примечательна. Она одной из первых среди русских поселилась на Монпарнасе, брала уроки у Матисса, увлекалась Сезанном, потом кубизмом, позднее — изготовлением кукол-карикатур на знаменитостей художественного мира, проектировала мебель, расписывала интерьеры.

В 1912 г. в личной мастерской на авеню дю Мэн, 21, Васильева открыла собственную академию. Академия Васильевой, как все ее называли в просторечии, превратилась в место интернационального художественного общения. В трудные для искусства годы Первой мировой войны при Академии работала дешевая столовая для русских и французских художников (1915—1918).

В мае прошлого года в бывшей мастерской Марии Васильевой на авеню дю Мэн был открыт музей Монпарнаса — едва ли не самый молодой в Париже, а потому еще малоизвестный. Новый музей живописно расположен в глубине завораживающего своей умиротворенностью тупичка, зажатого между современными постройками и состоящего из нескольких двухэтажных «павильонов»-полусарайчиков, летом густо увитых зеленью, в которых с начала века и до наших дней живут и работают художники. Тупичок, между прочим, расположен в двух шагах от музея Бурделя и почти у подножия знаменитого парижского небоскреба — Монпарнасской башни. Замечательно, что первая выставка, с которой началась жизнь нового музея, посвящена была именно Марии Васильевой — «Мария Васильева в своих стенах». Мне не удалось попасть на выставку во время нашей «экскурсии» с Ренэ Герра, я сделала это самостоятельно, несколькими днями позже, и была сполна вознаграждена впечатлениями. Экспозиция включала изобразительные и документальные материалы о художнице из нескольких частных собраний, в том числе и из собрания Ренэ Герра. Здесь же в отдельном зальчике перманентно демонстриро-

вался цикл видеофильмов кинодокументалиста Жан-Мари Дро, записавшего на пленку свидетельства последних участников монпарнасской богемы. Выставка впервые дала возможность познакомиться с творчеством русской художницы практически во всех ее ипостасях: была представлена ее живопись кубистического и примитивистского периодов, фотографии, документы, а также цикл карикатурных рисунков, выполненных Васильевой в 1927 г. в качестве иллюстраций к автобиографической книге воспоминаний.

На одном из рисунков запечатлена типичная сцена дружеского пиршества, состоявшегося «в столовой» в январе семнадцатого года по поводу возвращения с фронта художника Жоржа Брака. За длинным столом изображены — готовая рассечь тесаком праздничную индейку Мария Васильева, протягивающий ей индейку Анри Матисс, сидящие рядом с ним одорукий поэт Блез Сандрар и Пабло Пикассо в костюме и галстук, увенчанные лавровыми венками Жорж Брак с женой, остановившийся в дверях Амедео Модильяни и другие члены монпарнасской художественно-артистической компании.

Живую память о Марии Васильевой на современном Монпарнасе хранит не только новорожденный музей, но и некоторые старые интерьеры. Неизменно сохраняется на протяжении десятилетий как эмблема ресторана «Куполь» одна из двух фресок, выполненных художницей в 1927 г., — фигура сияющего белозубой улыбкой негра в цилиндре и монокле, ласково поглаживающего спящую на столе зеленую даму с цветком в руке.

Монпарнасские кафе «Дом», «Ротонда», «Куполь», «Клозери де лила», «Селект», расположенные рядышком на знаменитом бульваре, вообще сыграли особую роль в жизни русской художественной диаспоры. Давно уже они превратились в фешенебельные рестораны, не имеющие ничего общего с богемной атмосферой. Между тем именно там в двадцатые годы проходили вечера русской поэзии, собрания и диспуты Союза русских художников и поэтов, эксцентричные благотворительные балы и просто ежедневные ночные бдения пестрой художественной братии.

Один из участников этих бдений, журналист Андрей Седых (Яков Цвибак), позднее вспоминал: «...“Ротонда” была нашим убежищем, клубом и калейдоскопом. Весь мир проходил мимо, и мир этот можно было рассматривать, спокойно размешивая в стакане двадцатисентовое кофе с молоком. Летом мы сидели под открытым небом, за мраморными столиками, расставленными прямо на тротуаре. Осенью и зимой холод загонял нас внутрь. Вечно тесно, накурено, но от громадной чугунной печки, стоявшей посреди зала, веяло жаром. Кто только не отогревал свои озяб-

шие руки у этой печи. Не стал еще знаменитым Сутин. Он приходил поздно ночью со своим другом, скульптором Осипом Мещаниновым, в синем берете, с каким-то красным шелковым шарфиком вокруг шеи. <...> Приходил Марк Шагал, бородатый Ван Донген и японец Фужита. Черноволосый, большеглазый Пикассо бывал в “Ротонде” каждую ночь. <...> После полуночи появлялся Ларионов. Он внимательно рассматривал висевшие на стенах картины своими кукольными глазками, так не подходившими ко всей его крепкой фигуре и к большой голове. <...> Всегда вместе приходили Александр Яковлев и Шухаев. Худой и исключенный Борис Григорьев ожесточенно спорил с Билибиным. Иван Яковлевич слегка заикался, с трудом находил нужные слова и сердился: “Что за черт! К-кликушествуешь. Э-это уже Иван Карамазов до тебя спрашивал и ответа не получил”³.

Одним из главных организаторов вечеров поэзии и банкетов в честь знаменитых поэтов (в 1922 г., например, в честь В. Маяковского) и благотворительных балов на Монпарнасе был поэт и художник Илья Зданевич (Ильезд) (1894–1975), создавший на Монпарнасе Союз русских художников. Благотворительные балы, вовлекавшие до двухсот человек, имели театрализованную форму. Так, участники «Банального бала» (24 марта 1924) могли лицезреть живую картину «Триумф кубизма» в декорациях Н. Грановского и костюмах В. Барта. Нередко подобные вечера имели скандальный дадаистский характер в духе цюрихского кафе «Вольтер». Так, представление «Воздушного сердца» Т. Тцара в оформлении В. Барта, С. Грановского и С. Делоне, задействовавшее лучшие французские силы с Эриком Сати и Жоржем Ориком во главе, было сорвано, по свидетельству современников, несколькими поэтами, которые, «взбравшись на сцену, стали рвать декорации и устроили форменный разгром. В зале началась свалка, и спектакль не удалось закончить»⁴.

В монпарнасских кафе на подобного рода «акциях», как сказали бы сейчас, в начале двадцатых годов встречались художники и литераторы разных направлений и поколений. Сходились вместе и те, кто уехал из России еще до Первой мировой войны и практически уже интегрировался в интернациональную художественную среду Парижа, и те, кто вынужден был покинуть Россию после событий 1917 г. и никак не мог смириться со своим изгнанием. Среди последних оказалась большая группа художников, принадлежавших петербургскому объединению «Мир искусства», и близкие им мастера.

Многие из них прочно обосновались на Монпарнасе, снимая здесь ателье или постоянное жилье в домах, заселявшихся нередко целыми

компаниями. Давно ушли из жизни последние обитатели этих домов, но и сейчас стены их хранят память о прежних хозяевах. Одна из улиц, начиная с двадцатых годов облюбованная многими русскими художниками, — рю Кампань Премьер (что переводится как улица Первого похода), проходит совсем рядом с музеем Монпарнаса. Здесь, к примеру, в большом красивом доме за номером 31 в разное время жили и имели прекрасные ателье: Зинаида Серебрякова, Леонард Бенатов, Юрий Анненков. Последний любил шутить, что это его «первый и последний поход». Так и случилось — мастер прожил в этом доме до конца своих дней. Кстати, в соседнем доме (№ 29) до сих пор располагается отель «Istria», где в двадцатые годы останавливался Владимир Маяковский и где частенько встречались Франсис Пикабия, Марсель Душан, Мэн Рэй, Тристан Тцара, Луи Арагон и другие звезды парижской богемы.

Завершить же эту прогулку по русскому Монпарнасу и русским парижским адресам мне хочется на том месте, с которого началась наша реальная экскурсия с Ренэ Герра, — на знаменитом русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа, расположенном во французском предместье, куда теперь регулярно привозят русских туристов целыми автобусами (говорят, что в достопамятные советские времена «самовольное» посещение этого кладбища могло бы стоить вам карьеры). Благодаря ли проливному дождю или по каким-то другим причинам, но в то утро никого не было ни в кладбищенской церкви, построенной, между прочим, по рисункам архитектора Альберта Бенуа (из клана знаменитого семейства), ни на аллеях некрополя. Нет ничего удивительного в том, что мой «французский Вергилий» с легкостью ориентировался в этих печальных знаках, — для многих покоившихся здесь Герра являлся другом, а потом и душеприказчиком, непосредственно занимавшимся их предсмертными делами, вплоть до того, что сам выбирал форму надгробия — чаще всего в виде скромного деревянного креста.

Тишина и обилие зелени, ухоженные цветущие могилы, довольно любопытные порой с архитектурно-художественной стороны, создают ощущение покоя. Между тем проблемы, и немалые, с течением времени проявляются и здесь, на этой, казалось бы, безмятежной территории. Дело в том, что хотя кладбище и называется русским, но расположено оно на участке французской земли, которая лишь некоторыми обитателями здешних мест выкуплена «на всю оставшуюся смерть», большинством же — всего на сорок—пятьдесят лет, после чего могилы превращаются в «участки» и могут использоваться для других захоронений. Кроме того, местные жители, отнюдь не только русские, находят свое упокое-

ние на этом же кладбище, постепенно вытесняя русских. Через несколько десятков лет здесь, быть может, останется лишь несколько русских могил, и тогда русское кладбище прекратит свое существование.

Но вряд ли уйдут навсегда из парижской художественной среды многочисленные свидетельства столь долгого русского присутствия, а «серая роза» Парижа не перестанет источать запах васильковых полей России, которую унесли с собой в эмиграцию подвижники отечественной культуры.

¹ Впервые опубликовано: Урал. 1999. № 5.

² Урал. 1999. № 1.

³ Седых А. Далекое, близкое. Нью-Йорк, 1962. С. 247–249.

⁴ Удар. Париж, 1923. № 4.

Зачем Парижу русские слова?¹

Игорь Кузнецов: — С одной стороны, вы — известный собиратель искусства Русского зарубежья, писательских архивов и книг, исследователь культуры нашей эмиграции. С другой — о вас сложилась устойчивая репутация едва ли не «скандалиста». Одно время даже создавалось впечатление, что вы постоянно с кем-то судитесь: с государством, музеями, издательствами. Как в вас уживаются эти две ипостаси? И чем все же закончились судебные процессы? В чью пользу счет?

Ренэ Герра: — Думаю, что я прежде всего исследователь и собиратель. Именно не коллекционер, а собиратель. И уместно напомнить, что я стал собирать более тридцати лет тому назад, когда здесь по многим причинам такое собирательство не поощрялось и на это, мягко выражаясь, косо смотрели. Это было наказуемо. На Западе, как ни странно, тоже не поощрялось, потому что западная славистика шла, так сказать, на поводу советской культуры. Тогда считалось, что у русской зарубежной культуры нет будущего. Все думали, что советская власть есть нечто незыблемое. Поэтому восхищались, занимались советской литературой, советским искусством. И я могу сказать без ложной скромности, что шел один против течения.

Насчет моей репутации. Я не скандалист. Хотя тема вашего вопроса и интересна. Она будет отражена в книге, которую я готовлю, — воспоминания, записки наблюдателя. Я пишу именно о том, как все это происходило. И кто в России стал заниматься Русским зарубежьем. Особенно вначале. Как ни странно, я почти всех знал — или лично, или по публикациям еще в «застойные» годы. И я прекрасно понимал, кто они. Они меня знали, и некоторые даже были причастны к моей высылке отсюда в 1969 г. Конечно, мне было не очень приятно, когда я видел, чьими руками это делается — все эти публикации, в том числе и в «Огоньке». Когда же стали меня обкрадывать, довольно нагло, обкрадывать мои публикации, сделанные на Западе на собственные деньги, я не мог не реагировать: молчание — знак согласия. И я вынужден был защищать

свои моральные права. Дело принципа — здесь должны знать, что на Западе есть люди, которые следят за развитием событий в России, за публикациями. Не надо принимать иностранных славистов за дураков. Хотя часто они заслуживают этого.

— Но сейчас ситуация устоялась?

— Это был конец восьмидесятых-девяностые годы. По этому поводу возникла большая полемика. Я тогда выпустил книгу, всем этим проблемам посвященную, — «Жаль русский народ» — это мой скромный вклад в историю смутного перестроечного времени. Я от нее не отрекаюсь — это дань эпохе. Книга вышла в 1992 г. В ней я собрал переписку с разными инстанциями. Тем самым я хотел перевернуть эту страницу. С тех пор особых столкновений не было. Если не считать мою злополучную выставку в Третьяковке в 1995-м. К сожалению, опять-таки как назло, случилась весьма неприятная вещь — двадцать две работы пропали. Я продолжаю считать, что произошло это по вине Министерства культуры, которое не обеспечило сохранность, безопасность. И опять получилось так, что у меня была тяжба, конфронтация. Первый блин оказался комом.

Несмотря ни на что, начиная с 1989-го, я приезжаю сюда. (Кстати, в скобках, я был, наверное, последним французом, которого не пустили сюда еще в 1988 г.) И с этого же времени я стал принимать всех выходцев из России, всех россиян, как теперь принято говорить, которые захотели посмотреть на то, что есть у меня дома, — и картины, и книги, и архивы. И писателей принимал, и критиков, и журналистов, искусствоведов, литературоведов, и простых смертных. Я бы сказал, что за все эти восемь-девять лет у меня побывало несколько сотен, а может, несколько тысяч не худших представителей российской интеллигенции.

— Часто отношение к коллекционерам достаточно раздраженное — вроде как они разными и не всегда праведными путями (иногда просто за бесценно) получили в частное пользование то, что в действительности почти невозможно оценить в денежном отношении и что, как принято выражаться, «принадлежит всем». Я сам помню картонную коробку, которую когда-то держал на коленях в вашем парижском доме. Это были письма Бальмонта.

— Слухи меня не смущают — кто ничего не делает, того и не критикуют. Эмигрантские книги, издания на Западе были никому особо не

нужны. Я не собираю книги XIX в. в кожаных переплетах. Эти книги занимают место, а место — это деньги. Я могу позволить себе иметь два особнячка, один — под музей (кто-то бы его просто сдавал за две-три тысячи долларов в месяц).

Я знаю, откуда «растут ноги» у подобных слухов. Еще во времена советской власти кое-кого волновали не картины (а их у меня несколько тысяч — около семисот работ Анненкова, более ста работ Чехонина) и книги (одного Ремизова около четырехсот книг с автографами, Федора Сологуба, Добужинского и так далее), а архивы, тот факт, что у меня несколько десятков тысяч единиц хранения — от Державина до Бунина и Бальмонта. А все, что связано с архивами, так или иначе связано с Лубянкой. Мне хочется спросить всех: «Господа, почему вы сами вовремя не собирали?»

Письма Бальмонта, например, мне подарил Дмитрий Бушен. Если бы я не взял их, то они бы исчезли. Зачем кому-то чужие бумаги, это ведь не картины, которые еще можно продать. Их часто сжигают или просто выбрасывают, если нет определенного завещания. В те времена меня считали во Франции чуть ли не «барахольщиком»: зачем он занимается, интересуется Зайцевым, Ремизовым, Шмелевым? А потом, когда здесь Академия наук стала всем этим интересоваться, они решили, что я все предвидел, просчитал заранее. Но я еще раз хочу спросить: «Где вы были?»

В отличие от многих, я никогда ничем не торговал, я просто собиратель и хранитель. Я этим в материальном смысле не живу. Я профессор. Преподаю русскую литературу и язык. Торгующие уже не коллекционеры...

— *Уже антиквары...*

— Да. Коммерсанты. Торговцы. Дельцы. В этом нет ничего плохого. Люди делают на книгах, картинах деньги. И то, что моя деятельность кого-то раздражает, мне кажется непонятным. Я продолжаю собирать. Иногда дарили что-то, понимая, что я гешефтом не занимаюсь, или я покупал — дорого ли, дешево, все относительно. Недавно, например, я купил на аукционе письма Горького Борису Григорьеву. Слухи тоже понятны. В этой стране долго смотрели на коллекционера с подозрением — едва ли не как на богатого вора или бандита. Но ведь никто с собой ничего на тот свет не возьмет. И моя коллекция ценна именно как целое, как пласт русской культуры. Я надеялся, что когда-то Россия непременно, неизбежно будет интересоваться искусством русской эмиграции. И единственная моя заслуга, что я это понял тридцать пять лет тому назад.

— Вы были литературным секретарем Бориса Зайцева, были знакомы с Гайто Газдановым...

— Я очень обязан Борису Константиновичу Зайцеву. После окончания Сорбонны я решил написать магистерскую диссертацию о нем. Это было смело, потому что не полагалось писать о живом писателе, тем более эмигрантском. Как это ни парадоксально, но я был первым.

Летом 1966-го я просто написал ему письмо. Через день-два получил ответ. Очень трогательный. Прекрасный почерк, красивый. Я понял, что Зайцев, патриарх русской литературы (ему было тогда 85 лет), обрадовался тому, что наконец-то им заинтересовался француз. Он готов был меня принять.

Это был человек очень порядочный — образец русских эмигрантов, которые достойно несли свой крест, приняли все тяжести жизни в изгнании, — при всем том, что он был забытым. В середине шестидесятых годов кто помнил о Борисе Зайцеве? Он, конечно, очень страдал, что у него нет общения со своим читателем: от первой эмиграции мало кто остался, читатель в Союзе был, естественно, недоступен. Меня поразила его простота, его русскость, я бы сказал. Для меня в общении с ним была живая связь с Россией, с настоящей, дореволюционной Россией. Я приходил к нему несколько раз в неделю и его просто слушал. Он нашел во мне не собеседника — так заявлять было бы слишком смело с моей стороны, но просто благодарного слушателя. Могу сказать без хвастовства, что мы подружились и, несмотря на разницу лет, отношения наши были очень простые и очень прямые, дружественные. Иногда мы вместе ужинали. Он пил бордо. Был глубоко религиозен, но без ханжества. Любил острить, мог сказать даже крепкие слова, чисто русские. И он, по сути, помог мне написать эту диссертацию — у меня «под рукой» был сам автор, о котором я писал. И я с ним общался в течение пяти лет. Это был урок. Смирения. Он был кротчайшим. Тихий, но жесткий в том смысле, что был непримирим к советской власти, советской диктатуре, идеологии. Ему предлагали издаться здесь — и это был большой соблазн. Речь шла об одностомнике. Он со мной советовался. Я ему не советовал — напечатают то, что было напечатано до революции, то, что в Ленинке не изъято, — я сам в этом убедился, какой-нибудь литературовед в штатском напишет препротивное предисловие, — так случилось потом с Ремизовым. Я ему прямо сказал, что не стоит пятнать свою биографию. И он принял решение отказаться. Теперь насчет Газданова. Его я меньше знал. С ним встречался в Мюнхене, куда специально для этого и поехал.

— Когда он работал на «Свободе»...

— Да, именно тогда. У нас с ним был очень хороший человеческий контакт по разным причинам. Что помнится характерное? Он был человек приветливый, я бы сказал, очень западный, но с удивительно острым языком, иногда до жестокости. Он давал людям едкие определения. Ирине Одоевцевой он дал, например, кличку «Аппетит» — она могла пить и есть без конца. А однажды в случайном разговоре (это было уже незадолго до его смерти) он вспоминал о Гражданской войне, когда служил на бронепоезде где-то в Крыму. Вспоминал он одного сверстника из Таганрога, с которым играл в футбол, когда не было боевых действий. И оказалось, что этот человек (который, как и Газданов, был вольноопределяющимся) мой тесть. Он был из обрусевших греков — Андрей Дмитриевич Зербино. Довольно скоро Гайто умер от рака, и через некоторое время мой тесть тоже умер от той же болезни. Это ведь какой-то знак судьбы.

— *Осталось ли хоть что-нибудь от так называемого классического «русского Парижа»? Или в связи со всякими «новыми русскими» ничего уже нет?*

— И да и нет. Кое-что из того, что связано с первой эмиграцией, все же осталось. Люди, конечно, ушли — они в большинстве своем лежат на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа, которое является некрополем русской эмиграции. Но то, что они создали — русские церкви, дома, где они жили, — осталось. Кое-где появились мемориальные доски, например, Евреинова, Бунина, — мы смогли это сделать в Париже.

— *А Газданова доски нет?*

— Нет. Пока. Ведь эти мемориальные доски стали появляться совсем недавно. Например, мы собираемся вместе с московским обществом Ремизова такую доску установить на доме, где он жил. Но главное, многие, и не только писатели и художники, но и военные, оставили воспоминания. Они писали для своих детей и внуков. Они были свидетелями той великой эпохи, событий, так сказать, со стороны белых. Писали и корниловцы, и дроздовцы, и алексеевцы. Я их воспоминания бережно собираю и храню. Я не историк, но я рос и в Каннах, и в Ницце, и в Медоне среди русских офицеров, участников белого движения, мне интересно было знать, что было, что произошло. У меня были книги, напеча-

таннные в Советском Союзе. Но мне хотелось иметь версии — и оттуда, и отсюда.

Но, с другой стороны, русские вели себя скромно. Сейчас есть целые кварталы в Париже китайские, вьетнамские — магазины, рестораны. Русские как-то стеснялись. Они чувствовали себя политическими эмигрантами — надеялись, что рано или поздно вернуться в Россию. Они не пустили корней, квартир не покупали, землю не покупали — в отличие от второй, третьей эмиграции. Они, по выражению Тэффи, «жили на чемоданах». И все надеялись — и в семьдесят лет, и в семьдесят пять, когда надежды вроде бы уже и не было.

По всем этим причинам «русский Париж» принадлежит прошлому, страницам русской и французской культуры. Осталось Сергиевское подворье, Богословский институт, библиотеки. Хотя значительная часть и погибла. Отчасти и по вине русской эмиграции, которая, в отличие от эмиграции армянской, еврейской, не смогла создать своего музея. Были деньги, были материалы — все это расплылось, многое исчезло, кое-что ушло в Америку, кое-что в Союз в свое время — разными путями.

К сожалению, Франция тоже несет определенную ответственность. Франция всем этим не интересовалась, СССР не интересовался — получался порочный круг. Сейчас, в 1998-м, я вижу в России на прилавках книги Газданова, Георгия Иванова, Ходасевича, Одоевцевой, Тэффи, Ивана Елагина двухтомник только что вышел. Никто этого не мог предвидеть. И меня теперь зло берет: почему во Франции архивами этих людей никто не интересовался? Центр по изучению культуры русской эмиграции при Сорбонне создали только в 1992 г. Почему в Сорбонну и в Парижский университет никогда не приглашали выступить ни Зайцева, ни Адамовича, ни Вейдле, ни Шаршуна, ни многих других прекрасных поэтов и художников? Считалось, что они уже не говорят по-русски. Надо было говорить по-советски. А ведь на самом деле это и был самый настоящий русский язык, замечательный, который практически ушел из жизни. Вместе с остатками русской эмиграции. А вообще русская эмиграция — уникальное явление, я бы сказал, в истории человечества. Были исходы разные — и польские, и еврейские. Но такого явления в культурном плане, как русская эмиграция, такого в истории человечества не было. И, надеюсь, не будет больше.

¹ Впервые опубликовано: Литературная газета. 1998. 25 ноября.

Портрет¹

Генрих Сапгир: — Начнем с самого главного. Мы сейчас в вашем доме — в вашем музее. Здесь на стенах картины художников, которые в свое время жили во Франции. Вижу, вы посвятили жизнь собиранию этих прекрасных картин. И знаю, что недавно вы учредили ассоциацию по сохранению русской культуры во Франции. Что это за ассоциация?

Ренэ Герра: — Ассоциация, которую я учредил, для меня как бы и завершение давно начатого дела, и окно в будущее. Да, я посвятил весь свой досуг собиранию русских культурных ценностей. Для этого нужны страсть, энтузиазм. Без страсти, без любви вообще ничего не делается. И то, что собрано в свое время, сейчас я бы никакими усилиями собрать не мог. Я решил для сохранения всего этого учредить общество, куда вступили мои друзья, движимые той же страстью, той же заботой о сохранении русского наследия. Чтобы пропагандировать его во Франции или разговаривать с мэром Парижа, или хранителем музея, или другими властями об устройстве, скажем, выставки, лучше быть президентом ассоциации, по закону 1901 г. не преследующей никаких коммерческих целей. На юге Франции, вблизи Ниццы, у меня и брата есть несколько домов; так вот, там мы решили открыть Русский Дом, то есть Дом творчества наподобие Дома Волошина в Крыму. Там уже жили и работали несколько русских художников, приглашенных мной. Мы хотим приглашать художников из Москвы, из Петербурга, из Киева, чтобы они могли увидеть и почувствовать красоту юга Франции и продолжить традицию, которая была прервана судьбой: политическими событиями и идеологией. Этот Франко-Русский Дом мы думаем открыть официально в июне — июле этого года. Ведь теперь флаг России стал трехцветным и его можно поставить рядом с французским трехцветным флагом.. Мой друг Сергей Голлербах, русский художник, живущий в Америке, уже нарисовал эмблему, где с одной стороны — русский собор в Ницце, а с другой — Бер-лез-Альп, в двадцати километрах от Ниццы, в горах, как орлиное гнездо. Здесь русские художники станут дышать воздухом, которым дышали Борис Григорьев, например, или Малявин. Тут они и похоронены. А еще здесь бывали Гоголь и Чехов..

— Не расскажете ли, с чего начиналась ваша коллекция?

— Я южанин. И там, на юге, где обосновалось много русских «белых», однажды случилось вот что. К маме, которая заведовала женскими курсами, однажды пришла бедно одетая приличная дама и попросила давать ее внучке дополнительные уроки. А взамен она будет учить ее детей русскому. Я тогда учился в гимназии, изучал латынь, английский, немецкий. Зачем мне, рассуждал я, еще и русский? Но все же решил попробовать. И мне открылся неведомый, странный, таинственный мир. Старая Россия и эмиграция. Они меня готовили для будущей России. И когда мне было двенадцать, я уже знал Пушкина, Лермонтова...

— «Готовили для будущей России»?

— Эти люди были обломками, обломками потонувшего мира. Они жили на чемоданах и верили, что это временно, что кончится эта власть, назовите, как хотите, — сатанинская, дьявольская, и Россия снова станет Россией. В свое время Замятин окрестил ее «страной с телеграфно-кодовым названием». Ну что такое СССР? И русские, которые для советской власти были отщепенцами, верили в воскрешение России. Они были носителями великой культуры и хотели, чтобы у детей и внуков не было отчуждения от нее.

Там, на юге, был микрокосм русского общества, там бывали купцы, офицеры, интеллигенты. Сергей Мамонтов, который впоследствии прославился своей книгой «Походы и кони». Да, я понимал, что у этих людей необычная судьба. Они были в моих глазах, если можно так выразиться, маленькими гигантами. Когда мы купались вместе, загорали, Мамонтов рассказывал о буднях Гражданской войны. Позже я издал его вторую книгу — «Сказания». Он скончался не так давно, в возрасте девяноста лет... А в лицее преподавала русский Екатерина Леонидовна Таубер, я стал ее как бы духовным сыном. Она была поэтом и критиком. Ее в свое время приветствовали Бунин и Ходасевич.

Позже, поступив в Сорбонну, я познакомился и с русскими художниками из Парижа. Они, будь то Шаршун или Анненков, были еще и писателями; первоначально я интересовался ими как писателями. А потом они меня приохотили к живописи. И первые листы, картины, которые у меня появились тогда, я приобрел случайно у одного коллекционера. Это была карандашная работа Малявина. Мне повезло, я общался с последними представителями дореволюционной культуры, например с Юрием Анненковым. Он мне рассказывал массу интересного и нарисо-

вал мой портрет, который до сих пор висит у меня. Потом я без всякой рекомендации пришел к Сергею Ивановичу Шаршуну. У него было признание во Франции; он долго жил и дожил до признания. В Париже я дружил с Дмитрием Бушеном, двоюродным братом Ахматовой. Знал друга Шаршуна — художника Андреенко. И еще Николай Исаев — с юга России, прекрасный художник «парижской школы». И многие другие. Конечно, им было приятно, что ими интересуется молодой француз, говорящий по-русски. Окончив в шестьдесят седьмом году Сорбонну, я решил написать магистерскую работу о писателе Зайцеве. Тогда это было смело.

Вскоре я познакомился с Зайцевым и стал его собеседником, его секретарем. Он писал прозу и был жизнерадостным молодым старцем, без всякого маразма до самой смерти в 1972 г. ...Понятно, когда в 1968 г. я поехал в Советский Союз от Сорбонны, я там уже был на заметке. Тем более что по рекомендации Зайцева был принят Корнеем Ивановичем Чуковским, Трифоновым и другими. И как сторонника и даже идеолога белогвардейской борьбы (смешно, потому что мне было тогда двадцать шесть) компетентные органы выслали меня из Советского Союза. Это означало для начинающего слависта — рез, потому что здесь тоже есть чиновники и тоже делают свои выводы. Французская славистика тогда была ориентирована на Советский Союз, и эмиграция ее совсем не интересовала. Полное отсутствие интереса (я отвечаю за каждое слово) к эмигрантской литературе — это прошлое, это бывшие люди, и лучше быть на стороне победителей — это внимание, командировки, слава, успех и так далее... И когда меня из СССР выслали, аспирантуру я там так и не закончил, потом меня тринадцать лет туда не пускали.

Вопреки всему я продолжал свою эмигрантскую линию. Я убежден был, живя бок о бок с русскими, что рано или поздно их заслуги будут признаны. Я недавно выступал со скандальным докладом «О судьбе русских архивов во Франции». Почему здесь ничего не осталось? Потому, что никто этим не интересовался. И когда во Франции появится интерес к этой странице франко-русских культурных связей, придется ехать либо в Москву, либо в Вашингтон, потому что здесь в библиотеках нет даже книг, комплектов журналов и газет. Здесь покупали первые издания Маяковского или Демьяна Бедного. А кому нужны были книги Ремизова или Шмелева? Или Зайцева? Эрэнбург — пожалуйста. А теперь, рикшетом из Москвы, вдруг появился интерес. И позор! Приезжают эмиссары от Академии наук, а хранители национальных библиотек ничего не собрали. Что они делали на протяжении тридцати-сорока лет? Я скажу больше. В начале семидесятых не без моего участия учредили Коллекцию

русских писателей во Франции. Они издали библиографию Зайцева в 1982 г. Но назвали специально «Русский писатель во Франции», чтобы не раздражать ваши власти словом «эмигрант». В общем, эта маленькая деталь показательна. И вот на моем докладе был взрыв. Но ведь все правда! Сколько лет меня упрекали: «Господин Герра, вы занимаетесь ерундой, литературой, которой нет». Какой плевок, какой реванш — я, правда, не реваншист, — когда несколько лет назад в России открылась вся эта литература для широкого читателя, для миллионов. Вдруг!

Кто знал на Западе поэтов Оцупа или Поплавского? И, как ни странно, первые публикации были в Москве или тогдашнем Ленинграде. А здесь все их архивы погибли, потому что никто ими не хотел заниматься. Юрий Одарченко, Довид Кнут, Борис Поплавский и другие поэты младшего поколения, так называемая «парижская нота», — всех этих поэтов не без восторга открывают в России. А я вам могу назвать одного профессора-слависта, это Клод Фрийю — коммунист, который всячески препятствовал открытию этих поэтов. Чтобы не быть голословным, приведу вам пример: два года назад у Клода Фрийю появилась большая статья — 1 этюд о литературе перестройки, и там о возвращении литературы зарубежья на родину было всего две строчки. Видно было, с какой неохотой он пишет о том, что у вас стали печатать Шмелева и Зайцева. Конечно, это все прошлое, и надо глядеть вперед, но факты говорят сами за себя.

— Но я видел вашу библиотеку, где на стеллажах стоят десятки тысяч книг на эту тему, а может быть, больше. Я так понимаю, что вы занимались всем этим и даже были издателем целого ряда книг «парижской ноты». У вас было свое небольшое книгоиздательство.

— Когда я понял, что никто этим не занимается, я по мере возможности содействовал устройству нескольких выставок, в том числе выставки Бориса Григорьева. Это было в семидесятых годах: большая ретроспективная выставка. И был каталог. В Париже в 1987 г. состоялась выставка работ художников, принадлежащих «Миру искусства», я принимал в ее организации посильное участие. В 1988 г. участвовал в организации выставки Шаршуна к столетию со дня его рождения. Потом была большая выставка в музее города Амьен. Я писал тогда библиографические статьи и еще в начале семидесятых понял: пришла пора некоммерческих изданий. Сначала я продолжал дело издательства «Рифма», основанного Маковским, сделал пять-шесть книг. Потом, в конце семидесятых,

основал собственное издательство «Альбатрос». В общей сложности я выпустил около тридцати книг.

У третьей эмиграции, которая тогда появилась, были свои издатели и энтузиасты. А первая и вторая оказались забыты, заброшены. И мне удалось кое-что издать.

Но вернемся к шестидесятым, к моим отношениям с Советским Союзом. Тогда я был диссидентом. То есть все знали, что я старьевщик — собираю какое-то барахло, роюсь в эмигрантских пожитках, которые никому не нужны. Это были побежденные, большинство моих коллег были уверены, что у них нет будущего. Дальнейшее доказало обратное. Колесо фортуны вращается, и истинные ценности культуры в конце концов всплывают. Как и человек с талантом, сколько ни замалчивай его... И позже, в восьмидесятых годах, будучи завкафедрой в Дижоне, я три раза посетил Советский Союз. Но не интересовался совкультурой. Мне кажется, советская культура до некоторой степени является врагом русской культуры. И в 1988 г., в разгар так называемой перестройки, меня снова не пустили, хотя у меня имелся служебный паспорт.

Я вообще никогда ни туристом, ни гостем не был. Для меня русская культура слишком дорога, чтобы валять дурака. В 1988-м мне хотелось посмотреть на перестройку, в которую я мало верил, и еще близилось величайшее для русской культуры событие: 1000-летие Крещения Руси. Но тогда меня официально не пустили: была клеветническая статья спецкора Эд. Поляновского в «Известиях», а потом — статья как бы в защиту в «Книжном обозрении». Но до сих пор я не дождался извинений. Ведь когда меня не пустили, это был афронт, оскорбление. А теперь новая власть могла бы проявить свою добрую волю к сотрудничеству.

— *Может, они еще недостаточно знают?*

— Об этом знают. Но это мои отношения, мои перипетии. Надо добавить, что в последнее время в разных издательствах меня беспардонно стали грабить. Об этом можно найти кое-что в «Литературной учебе». В двух словах: вдруг в самых разных изданиях и в печати стал появляться портрет Замятина работы Кустодиева. И было сказано, что этот портрет обнаружен в Самарканде. Мне понадобился целый год переписки с редактором «Литучебы» Малютиным, чтобы доказать правоту своих высказываний. Особенно нагло врал такой Бычков, искусствовед.

— *Портрет-то вот он, висит у вас на стене.*

— В конце 1989 г. они все-таки напечатали мое письмо. Дело вот в чем. В начале восьмидесятых я издал сотни открыток с этим портретом и разослал своим друзьям-славистам. Одна из открыток, видимо, попала в Советский Союз. Отсюда и закрутилась вся история с Самаркандом. Недобросовестный искусствовед решил спрятать рубашку открытки, где было написано «из собрания Ренэ Герра» и т. д., и выдать открытку за собственную находку. Этот портрет теперь напечатан в количестве шести миллионов экземпляров. Конечно, мне было неприятно, когда я прочел, что он найден в Самарканде. Что? Я его украл, получается? Если вы помните, по разрешению Сталина Замятин выехал со всем своим архивом, где был и этот портрет, в Париж. И уже после его душеприказчица, поэтесса Тамара Антоновна Величковская, мне его подарила. И она бы, я думаю, перевернулась в гробу, если бы узнала, что кто-то послал его в Советский Союз. Даже я не имел тогда на это морального права. И то же самое случилось с портретом Зайцева, который висит здесь в коридоре, это сангина Сергея Иванова. Этот портрет появился в одномомнике «Голубая звезда» издательства «Московский рабочий». Там написано, что он находится в Москве. И мне пришлось доказывать, что этот портрет находится не в Москве, а у меня в Париже. И самое последнее. Вдруг появилась в издательстве «Современник» на днях книжица, на обложке которой портрет Зайцева, и, хотя там написано, что это рисунок какой-то Степановой, это же портрет Анненкова — все-таки небезызвестный художник, сто семьдесят пять тысяч экземпляров вышло этого вранья. Как будто бы кончился Советский Союз, но пиратские методы продолжают-ся. Но если говорить об отношении новой власти ко мне, я со своей стороны готов к сотрудничеству, недаром же я основал Франко-Русский Дом. Но прежде всего тут требуется доверие. Я не прошу благодарности, но хотелось бы корректности. Должны же быть честные люди. Культура этого достойна. Мы все должны работать и творить во славу русской культуры.

— *Теперь о планах вашей ассоциации.*

— Задача ассоциации — не просто сохранять культуру, но устраивать выставки и праздники русской культуры. В почетный комитет вошел целый ряд деятелей, таких как писательница Зинаида Шаховская, художник Александр Серебряков, поэт князь Оболенский, художник Константин Клуге. Постепенно я стану приглашать и других деятелей русской

культуры или тех французов, которым сердечно близка эта идея. Хотелось бы этой затее пожелать попутного ветра. Потому что задает тон все-таки Москва. У нас, я думаю, одна цель: восстановить русскую культуру, сделать ее достоянием всех.

¹ Впервые опубликовано: Независимая газета. 1992. 10 июня.

Собиратель Ренэ Герра

(Беседа В. Дымарского с Ренэ Герра)

Если допустимо предпослать человеческой судьбе эпитафию, то им для французского профессора-слависта Ренэ Герра должны были бы стать строки русского поэта-эмигранта Николая Оцупа: «Неожиданно я полюбил / Тех, которым не место в истории».

Действительно, как получилось, что француз не только по рождению, но и по воспитанию, с младых лет росший в зажиточной католической среде, обычно герметично замкнутой, где жизненные пути предначертаны чуть ли не с математической точностью, выбрал делом своей жизни параллельный, малопонятный, хаотичный русский мир, да еще ту его часть, которую, как писал другой поэт в изгнании, «кровавый жест двадцатого столетия» вытолкнул за пределы России? Какой траекторией, какими «рикошетами» случайных встреч и разговоров вывело Ренэ Герра на орбиту собирательства, где ему удалось составить крупнейшую в мире частную коллекцию искусства русской эмиграции? Почему она, эта эмиграция, в которой доставало людей, творчески и организационно талантливых, нашла своего летописца и хроникера в этом молодом еще (Ренэ Герра нет и пятидесяти) выходе с французского Юга, сумевшем соединить в одном месте материальные свидетельства истории русского изгнания и объединить тех, кто делал ее, не отдавая, быть может, себе отчета в этом и, уж точно, не надеясь, что в один прекрасный день она сольется с общей историей России?

Где же искать ответы на эти вопросы, как не у самого Ренэ Герра. Мы беседуем с ним в его доме в парижском пригороде Исси-ле-Мулино, доме, превращенном многолетними стараниями хозяина в музей русской культуры в изгнании.

В. Дымарский. — *Господин Герра, как говорится, начнем с начала. За тридцать лет вами собрана не имеющая аналогов коллекция, где около четырех тысяч картин, более тридцати тысяч томов книг, большая часть которых с авторскими посвящениями или заметками, наконец, почти восемнадцать тысяч единиц хранения уникальных архивных материалов, включая множество неопубликованных рукописей знаменитых писате-*

лей, поэтов, художников Русского зарубежья. Я знаю, что в ваших планах публикация книги «Моя Россия». Как же она родилась, ваша Россия?

Ренэ Герра: — Еще в детстве, на Лазурном берегу, откуда родом моя семья и где тогда, в конце пятидесятых годов, оставались русские эмигранты, составлявшие некогда целую колонию, я познакомился с некоторыми из них. Они научили меня сначала русскому языку, потом привили любовь к русской культуре. Уже юношей я отправился в Париж поступать в университет.

Тогда же, в 1967 г., отправил письмо Борису Зайцеву, сообщив, что намерен писать диссертацию о его творчестве. Это ему, видимо, польстило, и с обратной почтой он любезно ответил мне. А затем ввел в мир парижской эмиграции, культурный центр которой находился в то время в доме Бориса Константиновича, где я бывал регулярно с 1967-го и до последних его дней в 1972-м, когда ему помогал уже как литературный секретарь.

В 1968 г. на Пасху я, например, познакомился у Зайцева с Георгием Адамовичем и Ириной Одоевцевой. Потом часто навещал Дом престарелых в парижском пригороде Ганьи, где жили Одоевцева и Юрий Терапиано. С ним у меня сложились особые отношения, поскольку он был в какой-то мере историком русской зарубежной литературы, охотно рассказывал о блистательном русском литературном Париже довоенной поры. Юрия Константиновича интересовала эмиграция как явление, прежде всего, в культурном плане. Он передал мне свою библиотеку и архив, благодаря чему я смог впоследствии, в 1986-м, составить и издать его книгу «Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974)»², снабдив ее инскриптами и иллюстрированными материалами.

Вообще, я знал только двух людей, которые до конца поняли ценность и значение эмиграции и ее творческого наследия. Помимо Терапиано, это еще Петр Евграфович Ковалевский. Несмотря на хрупкое здоровье и преклонный возраст, он до конца дней своих собирал материалы, относящиеся к эмиграции, и сумел издать в 1971 г. весьма ценную книгу «Зарубежная Россия»³. Возглавлял он и Общество сохранения русских культурных ценностей, в правление которого, кстати, он меня пригласил в конце шестидесятых годов.

Главное чувство, которое я вынес из этих встреч, — желание спасти и сохранить. Спасти и сохранить культурное наследие эмиграции, никого в те годы не волновавшее не только в России, но и во Франции, хотя именно она дала приют изгнанникам.

Так что эта коллекция собрана не по чьему-то завещанию и не по чьему-то совету. Только моей волей и моим стремлением оставить память о трудном, сложном, но творчески невероятно богатом периоде русской культуры нашего столетия.

— В Советском Союзе если и интересовались эмиграцией, то в пропагандистских целях. Эмигрант, проявивший лояльность к «стране победившего социализма», считался снявшим с себя часть «греха» и мог рассчитывать на кое-какие поблажки, например, въездную визу в СССР. Но вся эта работа с эмиграцией шла закулисно, редко становилась гласной. Официально же затвержденная позиция предписывала квалифицировать изгнание как «предательство родины», что равнялось преступлению. Отсюда — порожденное страхом общественное равнодушие. Но почему такое крупное явление не привлекло внимания в свободной Франции?

— По разным причинам. Если художники еще могли рассчитывать на признание местной публики, то читательская среда, без которой не могут существовать писатели, оказалась все же ограниченной русской общиной, так как французские издатели не баловали их вниманием, считая, видимо, «несозвучными» тогдашнему поколению левых французских интеллектуалов. В первые годы эмиграции эта община была довольно многочисленной, но в период, когда я познакомился с ней, счет уже шел не на сотни или десятки тысяч, а только на тысячи. О возвращении же на родину, физическом или духовном, о том, что Россия когда-нибудь востребуется это искусство, и мысли ни у кого не было. «Четверть века прошло за границей / И надеяться стало смешным», — писал Георгий Иванов. Тем паче, когда прошло уже более полувека.

Но надежда все же была. Просто жила она как бы бессознательно. Уже в конце своей жизни Сергей Иванович Шаршун как-то сказал мне: «Давайте я вам оставляю духовное завещание в виде письма. Будете моим душеприказчиком и уполномоченным делать заявления от моего имени». Конечно, говорил он это с оглядкой на Россию, на то, что его там еще вспомнят. Хотел даже в завещании оставить часть своих работ родному городу Бугуруслану в Оренбургской области, но я его переубедил, сказав, что там все может просто пропасть и что лучше картины передать в Третьяковку.

Дмитрия Дмитриевича Бушена тоже волновало и интересовало все, что происходит в России, хотя он ненавидел и проклинал советский режим. Он, как и подавляющее большинство эмигрантов, всегда считал, что

революция разбила им судьбу, они на всю жизнь сохранили боль по потерянной родине. При этом, однако, какая-то надежда на то, что ими будут интересоваться как свидетелями дореволюционного и эмигрантского русского искусства, всегда в них теплилась.

Не хочу объявлять себя пророком, но мои бывшие студенты могут засвидетельствовать, что уже двадцать лет назад, когда я начинал читать лекции в парижском Институте восточных языков, я им внушал: рано или поздно эта страна, где говорят и пишут по-русски, не может не заинтересоваться своим наследием, судьбой тех, кто покинул Россию не по шкурным соображениям, а для того, чтобы, обретя свободу, продолжать творить во славу России. И не были они такими несчастными, как их изображали советские средства массовой информации и пропаганды. Недаром прекрасный поэт и критик Юрий Иваск написал в 1953 г.: «Эмиграция — всегда несчастье, но далеко не всегда — неудача».

Для меня все это было очевидно, хотя и во французской славистике тех лет, когда в ней ключевые позиции занимали, как они сами себя называли, «друзья Советского Союза», подобные речи не приветствовались. Сколько раз коллеги внушали мне: «На что вы время тратите? Зайцев, Ремизов, Шмелев, Мережковские? Это же отбросы истории. Надо заниматься Маяковским, Шолоховым, Горьким». Да и официальная позиция заключалась в том, чтобы, с одной стороны, конечно, никого не притеснять, но в то же время не очень-то и портить отношения с Советским Союзом. Эмигрантам как бы говорили: «Сидите и не рыпайтесь». Правда, сами они жили вне времени и пространства, примирившись со своей судьбой. «За все, за все спасибо. За войну, / За революцию и за изгнание, / За равнодушно-светлую страну, / Где мы теперь влачим “существование”» — это из Георгия Адамовича.

Я был глубоко убежден в непреходящей ценности того, что русские художники, в широком смысле слова, создали в эмиграции, в историческом значении их выраженного через творчество послания будущей освобожденной России. Еще я прекрасно понимал, что это искусство — часть памяти Франции, и она обязательно проявит к нему интерес, но после того, как оно вернется в Россию. Получается, что путь из Франции во Францию пролегал и пролегает через Москву.

— *Путь оказался сложным и долгим. Не возникало ли у вас искушения отказаться от собственных пророчеств, когда вы наконец приехали в Советский Союз и увидели, повторяю за вами, «страну, которая не может не заинтересоваться своим наследием»? Раз уж нас ведут в этой беседе*

строки русских поэтов-эмигрантов, процитирую сомнение Георгия Иванова: «Россия — счастье. Россия — свет. А может быть, России вовсе нет».

— Конечно, той России, о которой писали и мечтали эмигранты, я не увидел и не нашел. Но неожиданностью для меня это не стало. Еще до первой поездки я немало слышал от русских собеседников, почему они покинули родину. Серебряный век, «Мир искусства», последних представителей которого я еще, к счастью, успел застать, стали частью моего отрочества, моей молодости. Общение с ними на многое открыло глаза. Помню, как охотно Борис Константинович Зайцев, Дмитрий Дмитриевич Бушен или Сергей Ростиславович Эрнст, живые свидетели российской трагедии, рассказывали мне о начале века, о дореволюционном Петербурге, о самой революции. Ведь большинство творческой интеллигенции выехало из Советской России не в семнадцатом или восемнадцатом году, как «красный граф» Алексей Толстой, а несколько позднее. Зайцев — в двадцать втором, Анненков — в двадцать четвертом, Бушен и Эрнст — в двадцать пятом, Бенуа — в двадцать шестом, Чехонин — в двадцать восьмом.

Кстати, ошибочно думать, что эмиграция была только «белой». Скажем, два художника — Юрий Анненков и Сергей Чехонин — немало сделали для воспевания революции. И вот первый едет во главе советской делегации на биеннале в Венецию с портретом Троцкого в полный рост, но решает не возвращаться. А другой, автор первых советских денежных знаков и вообще советской эмблематики, осознает, четыре года спустя после Анненкова, что дальше жить в Стране Советов ему нелегко, — и тоже уезжает.

Так что, оказавшись в 1966-м впервые в СССР, я уже был достаточно подготовлен. Шести недель в Москве и Петербурге хватило, чтобы удостовериться в истинности всего, что мне говорили в Париже.

— *А в следующий приезд в 1968-м на стажировку в МГУ вы уже смогли убедиться, что за молодым аспирантом из Парижа тянется хвост репутации «друга и идеолога русской эмиграции».*

— В Москве об этом были хорошо осведомлены. Во всяком случае, перед возвращением во Францию у моей невесты грубо изъяли магнитофонные записи моих бесед с Чуковским и Трифоновым, которым я в подарок от Бориса Зайцева привез последнюю его книгу «Река времен». В недавно преданной гласности секретной записке в ЦК КПСС КГБ гордо рапортовал, что таможня отобрала у гражданина Франции Ренэ Герра высказывания Чуковского о творчестве эмигрантского писателя Бориса

Зайцева. Интересно, что я недавно в Москве приобрел дневники Корнея Ивановича, и он там ни слова не говорит ни о наших встречах, ни о переданной ему мною книге с дарственной надписью Бориса Зайцева. Да и свидания со мной в Переделкине Чуковский обставлял секретностью и таинственностью. Вот ведь, большой, знаменитый писатель, а тоже жил в страхе, как и вся страна.

Хотя, надо сказать, какие-то контакты между эмиграцией и оставшимися в СССР деятелями культуры поддерживались. У Зайцева, Анненкова, Адамовича, Вейдле, насколько я помню, всегда было такое, я бы сказал, доброжелательное любопытство к своим советским коллегам. И, конечно, понимание их положения в связи с «железным занавесом», всеми теми препонами, которыми окружил своих граждан Советский Союз. Зайцев переписывался, разумеется, очень осторожно с теми же Чуковским и Трифоновым. Терапиано — с молодыми литературоведами и литераторами. Когда Паустовский в 1962-м приехал в Париж, он пришел к Зайцеву. Борис Константинович поддержал Пастернака во время скандала с Нобелевской премией, и между ними тоже тогда завязалась переписка. Евтушенко бывал у Георгия Адамовича.. Все эти встречи и связи носили, разумеется, нерегулярный характер — в «железном занавесе» найти щель было трудно.

Понятно, иллюзий относительно Советской России я не питал, но и отказаться от своего дела не мог и не хотел. Все равно был уверен, что на правильном пути и что надо продолжать гнуть свою линию.

— Вернемся вместе с вами из СССР в Париж конца шестидесятых годов. Именно тогда начала формироваться ваша коллекция. Но для этого была необходима не только воля одного человека, пусть и одержимого русским искусством, но и тех писателей, художников, которые отдавали вам свои произведения или архивы.

— Безусловно. Не хочу показаться нескромным, но у меня, думаю, было, скажем так, два козыря, вызывавших расположение, — мой русский язык и возраст.

Знаю точно, что знание русского сыграло немалую роль в отношении ко мне Бориса Зайцева и Сергея Шаршуна, так как оба были весьма придирчивы к языку. Кстати, с Сергеем Ивановичем, блистательным художником и писателем, я познакомился даже раньше, чем с Зайцевым.

Случилось это так. Он посещал лекции философа-богослова Владимира Николаевича Ильина, который родом из Киева. Туда приходили три-четыре человека, среди них — и Сергей Иванович. А потом ко мне в

руки случайно попала его любопытная книга «Долголиков», и получилось, что Шаршуна-писателя я узнал раньше, чем Шаршуна-художника, что его страшно обрадовало: вдруг кто-то интересуется им не как художником (а он тогда уже был известен), а как писателем. Обычно он раздавал свои книги направо и налево, а тут объявился молодой француз, который даже купил у него несколько книг. Ему было забавно продавать их по пять франков.

Что же касается возраста, то они — и Зайцев, и Терапиано, и Шаршун, и Вейдле, и другие эмигранты — поняли, что у меня есть запас времени, которого так не хватало им самим, чтобы надеяться на признание у себя на родине. К тому же они видели, сколько времени я уделяю собирательству — не как архивариус и тем более не как спекулянт, подсчитывающий при каждом приобретении возможную выручку, а как бескорыстный исследователь, преданный своему делу и к тому же вполне обеспеченный. У них появилась уверенность: этот Ренэ Герра будет писать о нас, в чем у каждого творческого человека всегда есть естественная заинтересованность. Передавая мне для коллекции свои работы, материалы, архивы, они думали о продолжении жизни после смерти, о будущей славе. Вот какую дарственную надпись в 1973-м сделал для меня на своей работе Юрий Анненков: «Дорогому моему историку». Обратите внимание — *моему* историку.

Импонировало им, мне кажется, и то, что формировал я свои фонды не как маньяк, хватающий все подряд, а системно, следуя определенной логике — сохранить наследие русской эмиграции не по частям, но как единое целое — со всеми его внутренними связями. Если в собрании, например, десять экземпляров одной книги, то делал я это для того, чтобы по авторским посвящениям, надписям и заметкам можно было потом восстановить человеческие, культурные, литературные отношения между поэтами, писателями, художниками.

Гордость коллекции — произведения, посвященные мне авторами. Не просто дарили, а посвящали мне свою прозу Михаил Андреев, Николай Терлецкий, Николай Ульянов, стихи — Ирина Одоевцева, Владимир Вейдле, Юрий Иваск, Игорь Чиннов, Зинаида Шаховская, Лариса Андерсен, Анатолий Величковский, Дмитрий Кленовский, Екатерина Таубер, Лидия Алексеева, Юрий Терапиано, Борис Закович.

Со временем хочу разобраться с десятками альбомов, в которых писали свои посвящения многие писатели и художники и которые стали как бы летописью моих встреч с ними. Завел я эти альбомы с легкой руки Ирины Одоевцевой. Однажды она сказала мне: «Была “Чукоккала”, будет “Терркоккала”». Жаль, что идея эта родилась поздно, только в

1973-м, и поэтому в альбомах нет записей ни Зайцева, ни Адамовича. Но материал там, тем не менее, богатейший.

Что удалось сделать, так это выпустить три десятка книг, сначала под маркой «Рифмы», а с 1980-го — в основанном мною издательстве «Альбатрос». Этими изданиями поэтов и писателей «первой и второй волны» эмиграции я хотел воздать должное людям, с которыми меня многое связывает.

— *Это же, насколько я знаю вашу коллекцию, относится и к ее живописной части. Анненковские портреты Зайцева или Бальмонта, шарж Гончаровой на Ремизова или уже самого Ремизова на Ходасевича, портрет Набокова, сделанный Добужинским, портреты Шаршуна работы Андрееенко или Зака, жемчужина вашего собрания — портрет Замятина, выполненный Кустодиевым, — все эти работы имеют как бы двойную ценность, поскольку представляют и художника, и его «модель», открывают мир взаимоотношений между ними. А на оборотной стороне многих картин, в том числе представленных на вашей первой выставке в России, — скрытые, увы, от зрителя дарственные надписи (иногда их несколько — как эстафета поколений) Ренэ Герра.*

— Да, в живописи я старался соблюсти тот же принцип. Я собирал не просто картины как предмет искусства. Меня еще интересовало, чтобы работа, будь то масло, акварель, гуашь или рисунок, имела к тому же историческую ценность. К примеру, портрет Ремизова, сделанный Залшупиным в Берлине и к тому же помещенный на обложке журнала «Сполохи», где есть и надпись самого Ремизова о своих настроениях того периода, — мимо такого я пройти не могу.

Вообще, моя живописная коллекция имеет явный литературный уклон. Картины ведь и появились позднее, и, откровенно говоря, поначалу я не думал собирать их — слишком накладное удовольствие. А первая моя страсть — книги.

В 1966 г., если не изменяет память, Екатерина Таубер подарила мне антологию русской поэзии, только что выпущенную в Вашингтоне под заглавием «Содружество». С этой книги, можно сказать, и началась коллекция. В доме у Таубер хранилось множество сборников поэтов-эмигрантов, и тогда мне впервые в голову пришла мысль: «А почему этим никто не занимается?»

Живопись пришла вслед за книгами, когда я уже встал на ноги, когда появились средства, которые давала преподавательская работа. Определенную роль, помимо знакомства с самими художниками, сыграла встре-

ча с Глебом Владимировичем Чижовым, старейшим русским коллекционером, заразившим меня собирательством. У него я купил и первую картину. Ею была оригинальная работа Александра Бенуа 1925 г. — иллюстрация к «Страданиям молодого Вертера» Андре Моруа. Заплатил, помню, тысячу франков, что по тем временам считалось большими деньгами.

Но будь то книги или живопись, я установил для себя правило — не просто спасать и сохранять архивы, а и создавать их. Если мне, например, дарили свежий номер журнала, я просил, чтобы каждый автор сделал на нем надпись. Не просто «дорогому такому-то на добрую память», а составить какой-то пусть короткий, но текст. У меня хранится полное собрание выходящего до сих пор в Нью-Йорке старейшего русского эмигрантского литературного «Нового журнала», одним из редакторов которого вплоть до своей смерти был Роман Гуль. Практически все номера исписаны инскриптами авторов. Лестное посвящение сделал мне Юрий Константинович Терапиано, оценивший мой подход к собирательству. Подарив литературный сборник «Смотр», выпущенный под редакцией Гиппиус и Мережковского, он написал: «...Да будет жить на полке у Ренэ Юлиановича Герра, нашего историографа». Здесь уже — *нашего* историографа. А Сергей Шаршун сделал мне такую надпись на одной из своих монографий: «Собирателю (и хранителю) эмигрантских культурных ценностей».

Как-то Сергей Львович Голлербах, прекрасный художник, проживающий в Соединенных Штатах, провел в моем доме в Париже около месяца и спросил, чем бы мог отблагодарить меня. Я сказал: «Нет ничего проще. Когда вернетесь в Нью-Йорк, попросите у нашего общего друга Романа Гуля согласия сделать его портрет». Голлербах выполнил просьбу, и ему удалось даже нарисовать два портрета писателя. На каждом двойная надпись — от художника и от Гуля. Вот мой подход. Ведь иначе этих портретов не было бы.

Кстати, и с Сергеем Голлербахом, и с Романом Гулем я познакомился летом 1975 г., когда специально на два месяца отправился в Соединенные Штаты, чтобы расширить контакты с русской эмиграцией. Во время поездки я встречался с Андреем Седых, Николаем Арсеньевым, Ниной Берберовой, Лидией Алексеевой, Иваном Елагиным, Николаем Моршеном, учеником Репина Михаилом Вербовым. Со многими из них завязалась переписка.

— *Позволю себе одну цитату. В книге воспоминаний «На берегах Сены» Ирина Одоевцева, рассказывая о своем знакомстве с Сергеем Шар-*

шуном, писала: «Но моя встреча с ним произошла значительно позже — в 1973 году, на одном из “Медонских вечеров” в квартире Ренэ Юлиановича Герра, нашего “русского француза”, как я прозвала его... Эти “Медонские вечера” по своему высокому культурно-художественному уровню могли бы даже конкурировать со знаменитыми “воскресеньями” Мережковских. У них для будущего, к тому же, одно несомненное преимущество — все, что говорилось на них, записывалось Ренэ Герра на магнитофон, тогда как, к сожалению, о том, что говорилось на “воскресеньях”, записано лишь в памяти немногих еще оставшихся в живых участников... На этих собраниях из писателей и поэтов бывали Я. Н. Горбов, С. Р. Эрнст, В. С. Варшавский, А. В. Ровская, Е. Ф. Рубисова и др. Из художников: Ю. П. Анненков, Д. Д. Бушен, М. Ф. Андрееenko, Н. И. Исаев и Сергей Иванович Шаршун».

Если уж проводить различие между коллекционированием и собирательством, то «Медонские вечера» — лучший пример собирательства в самом широком значении слова. По Далю, собирать — это «отыскивать и соединять, приобщать одно к другому». Каким же образом Ренэ Герра стало именем собирательным?

— Говоря о «Медонских вечерах», я не могу не высказать сожаления, что они возникли уже в отсутствие двух столпов русской эмиграции — Бориса Зайцева и Георгия Адамовича.

А идея таких встреч принадлежала Терапиано и Одоевцевой, которые хотели объединить тех, с кем раньше встречались на литературных вечерах в Русской консерватории имени С. Рахманинова в Париже. Их устраивал Союз русских эмигрантских писателей и журналистов, бесменным председателем которого был Борис Зайцев. Раз в год там выступали разные поэты старшего и младшего поколений.

«Медонские вечера» задумывались как продолжение этой традиции. Ключевыми фигурами на них были Терапиано, избранный председателем, Одоевцева, немного переживавшая, что не стала главой общества, но всегда бывшая душой компании, и Шаршун, который был как бы осью этих встреч и который обожал их, так как они давали ему возможность общаться с русскими и говорить по-русски. Знаменитый художник, он в основном был окружен французами и скучал по русской среде.

Участники «Медонских вечеров» собирались в нашем доме пять-шесть раз в год, и продолжались эти дружеские литературно-художественные встречи в течение трех лет. Все происходило, как в обычной компании: люди собирались, разговаривали, читали свои произведения, обсуждали

их. А потом — обязательно ужин. Засиживались допоздна, и самой большой трудностью было развезти гостей по домам. Нам с женой помогал это сделать поэт и писатель Анатолий Величковский, который служил электротехником и имел небольшой фургончик. О Величковском, кстати, высоко отзывался Бунин. Даже однажды преподнес ему оформленное Добужинским отдельное издание своего рассказа «Речной трактир» с дарственной надписью «Моему брату», а Иван Алексеевич, надо сказать, был не очень щедр на такие надписи.

Конечно, хотелось оставить какую-то память об этих встречах. У меня сохранилось множество фотографий, сделанных на «Медонских вечерах», несколько магнитофонных записей, о которых пишет Одоевцева, но они пока так и не расшифрованы. Это для меня еще одно задание на будущее. Был проект издать сборник или альманах «Медонских вечеров», но он также не осуществился.

Главное же, я старался, по мере возможности, объединить всех этих людей, перезнакомить их между собой. Именно на «Медонских вечерах» Одоевцева ближе узнала своего будущего мужа Якова Николаевича Горбова, прекрасного писателя, писавшего по-французски. Он работал, как и многие русские эмигранты, парижским таксистом и книги свои сочинял за рулем. Конечно, писатели, художники, поэты — люди трудные, часто обидчивые, с самомнением, но все же, считал я, их можно объединить. «Вечера» проходили без особых трений. Это тоже — немаловажное достижение. Обстановка была очень веселой и творческой. С одной стороны, убеленные сединами старики, с другой — юнцы вроде меня.

— *Как вам удавалось поддерживать дружеские отношения, ведь творческие люди часто непредсказуемы?*

— Да, помню, как бывало неудобно, когда Сергей Иванович Шаршун, а ему уже было за восемьдесят, приходил ко мне без телефонного звонка, пешком из Ванва, другого парижского пригорода, в Медон. Я ему: «Почему вы меня не предупредили? Я бы подготовился». А он отвечал: «А я просто на огонек». Часто и я заходил к Шаршуну.

Запомнились встречи с Андреенко. В его мастерской на улице Вожирар всегда царил особая атмосфера. Печка-буржуйка, вечно открытое окно, летают голуби... Человек жил в спартанской обстановке, но считал, что только так и полагается художнику. Андреенко не бедствовал, он, как мне кажется, приучил себя к нищете. При этом в нем было что-то породистое, от запорожской знати. Всегда доставал яства, вино. И, главное, был потрясающим собеседником и рассказчиком. Иногда мы заходили в

кафе. Андрееенко, Терапиано, Закович, Дряхлов — люди Монпарнаса, и для них жизнь неотделима от кафе. Выйти, выпить кружку — значит, ты еще молод, жизнеспособен. Своеобразное самоутверждение.

Привел я и Анненкова к Шаршуну. Оба были польщены, так как каждый высоко ценил творчество другого. Рискованнее была моя затея познакомить Шаршуна с Сергеем Петровичем Ивановым. Один — монпарнасец, богема, а другой — маститый, светский портретист с Монмартра. Но оба были в восторге от встречи и чуть не расцеловались.

— *Живущий во Франции, кстати, в том же Медоне, князь Борис Голицын как-то сказал мне: «Русской эмиграции нет, есть эмигранты. У нас ходила такая шутка: когда в Париж попадают двое русских, они сразу открывают три церкви и пять политических партий». Заметны ли были эти явления в той русской среде, в которую вы попали?*

— И да и нет. Все-таки артистическая богема старалась держаться подальше от политики. Споры, трения, как и полагается в этой среде, происходили на другой почве. В эмиграции выходили, например, два литературных журнала. Один назывался «Новый журнал» и выходил в Америке. Он был продолжателем «Современных записок», лучшего, как говорил Борис Зайцев, журнала за всю историю русской литературы. А в Париже издавался ежемесячный журнал «Возрождение», считавшийся монархическим, белогвардейского толка. Адамович, скажем, там никогда бы печататься не стал, как и Ирина Одоевцева или Юрий Терапиано. А тот же Борис Зайцев и туда отдавал свои произведения. Когда Одоевцева вышла замуж за одного из редакторов «Возрождения» Якова Николаевича Горбова, я не раз слышал, уже в семидесятые годы, как она ему с пренебрежением говорила: «Этот твой журнал...» Так что политически русская богема придерживалась скорее милюковского республиканского или кадетского направления. Монархистов среди писателей, художников практически не было. В какой-то мере, возможно, на них влияла демократическая культура Франции, ее традиции. В целом же русская эмиграция, конечно, была неоднородна, и в своей среде она воспроизвела, думаю, весь тот климат, все те настроения, которые характерны для дореволюционной России. Хотя эта неоднородность особенно проявилась уже после войны, когда в эмиграции произошел определенный раскол. Победа в войне прибавила симпатий к Советскому Союзу. А тут еще вышел сталинский указ об амнистии, что позволяло эмигрантам беспрепятственно получить советский паспорт. Взяли его, думаю, несколько тысяч, а вернулись в СССР немногие.

— Еще раз остановлюсь на вопросе, который зримо или незримо присутствует в нашей беседе. Почему же никто, кроме французского слависта, так и не взялся за, раз уж мы остановились на этом слове, собирательство культурного наследия русской эмиграции? Правда, как вы сами сказали, многое сделано Юрием Терапиано, Петром Ковалевским. Были ли все же еще попытки исследовать, систематизировать во времени и пространстве это наследие?

— Действительно, Терапиано и Ковалевский оказались дальновиднее других. Но один, Петр Евграфович Ковалевский, был историком и занимался не столько Русским культурным зарубежьем, сколько общественной жизнью эмиграции. Над ним посмеивались, относились к нему снисходительно, как к чудаку, хотя сделал он немало. По его просьбе Юрий Анненков написал о русских в мировом кинематографе, Александр Серебряков — о русских художниках и скульпторах во Франции, Юрий Терапиано — о русской зарубежной поэзии, Мария Давыдова — о русской опере на Западе, Сергей Лифарь — о русском балете.

Терапиано еще до войны начал собирать все, что имело отношение к литературной жизни блистательного русского Монпарнаса. Потом долгие годы он был критиком «Русской мысли», где вел литературную хронику. Когда Юрий Константинович оказался в Доме престарелых вместе с Ириной Одоевцевой, именно он сподвиг ее на написание мемуаров «На берегах Невы» и «На берегах Сень». Оба — и Ковалевский, и Терапиано — многое сделали, но работали в несколько иной сфере, чем я. Они это, кстати, понимали и потому поддерживали меня.

Сразу после войны дальновидные американцы занялись здесь поисками. Они даже открыли специальную контору в пригороде Кормей-ан-Паризис, под Парижем, где скупали за бесценок письма Бунина, Цветаевой, Ремизова, Добужинского, всевозможные архивные материалы. Все это упаковывалось и отправлялось в США. В 1951 г. открылся Бахметевский архив при Колумбийском университете.

Во Франции же, как я рассказывал, интереса не было. Конечно, кое-кто создавал личные архивы, но потом, в трудную минуту, они, как правило, продавались. Часто, кстати, в те же Соединенные Штаты. А сколько во Франции погибло, исчезло в мусорных ящиках! Несметное количество бесценных документов и книг. Эмигрантские семьи еще хранили какие-то издания в переплете, книги дореволюционного времени, вроде Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона. А маленькие брошюрки на плохой бумаге, в мягкой обложке или сборничек стихов, не говоря уже о периодике, — все это выбрасывалось.

Жил под Парижем такой казачий поэт Николай Евсеев, который за бесценок скупал книги, чтобы потом их перепродать в Америку. Я хотел кое-что приобрести у него. Понять он этого не мог и спрашивал у меня: «Зачем вам такое барахло?» Как-то я выбрал у него для себя несколько книг с посвящениями, а через неделю, когда пришел за ними, увидел, что Евсеев старательно все надписи стер. Увидев мое удивление и разочарование, он объяснил, что сделал это, поскольку считал, что надписи портят книги. Даже он, поэт, не понимал, чем я занимаюсь.

— *В Париже, однако, есть Тургеневская библиотека, которой, казалось бы, и карты в руки.*

— Во время войны и оккупации Парижа немцы практически все из библиотеки вывезли. После освобождения французские власти дали какие-то деньги на ее возрождение. Но, во-первых, их было мало, а во-вторых, ушли они на приобретение массы ненужных книг советских издательств. Сейчас Тургеневка пребывает в сложном положении. Это скорее читальня, хотя что-то любопытное там можно найти. Я сам купил лет двадцать назад у библиотеки немало дубликатов. Интересно, что распродавала она именно эмигрантскую литературу и периодику. Видимо, там тоже тогда считали все это ненужным и невостребованным.

— *Разговор об организационно-творческой стороне вашей деятельности не обойдется без упоминания о «Русском альманахе», вышедшем в 1981-м. Это, как я понимаю, самое полное отражение культурного наследия Русского зарубежья?*

— Идея создания альманаха родилась в начале семидесятых годов, во времена «Медонских вечеров», ставших уникальной литературной лабораторией. Естественно, хотелось оставить о них память, а лучшего способа, чем издать книгу, в которой участвовали бы те, кто присутствовал и читал свои произведения на вечерах, нет. Нужны были средства, и я надеялся, что их даст Сергей Иванович Шаршун, на чьи деньги мною уже были изданы две книги Анатолия Величковского и проза Ивана Шувалова «Хлеб и молоко». Но проект рухнул после того, как Сергей Иванович тяжело заболел.

Через несколько лет, в 1980 г., когда из той плеяды эмигрантов уже почти никого не оставалось в живых, ко мне обратилась Зинаида Шаховская с предложением издать альманах. Я согласился, но поставил условие: подбор авторов для него — на паритетных условиях, то есть Шаховская

составляет свой список, я — свой. Увы, приходится говорить об этом, некоторые имена были неприемлемы или для Шаховской, или для меня. В конце концов, мы все обсудили и нашли общий язык. Большинство изобразительных и архивных материалов, попавших в альманах, — из моей коллекции. Что дало потом основание для разговоров: вот, мол, Герра создал памятник сам себе. Это, конечно, не так. Альманах задумывался как памятник, но как памятник русской эмигрантской культуре, отражающий богатство ее наследия.

Альманах, вышедший тиражом тысяча экземпляров и ставший с тех пор библиографической редкостью, принес не только радость и успех. Для меня выход книги стал началом многих неприятностей. Моя коллекция получила широкую известность, и нашлись люди, которые стали подсчитывать: сколько же у этого Герра добра? На сколько миллионов долларов «товара»? Ведь даже неспециалисту было понятно, что в альманах попала лишь небольшая часть собрания, что он обнажил верхушку айсберга. А каков там сам айсберг? Раскрыв карты, если позволительно так выразиться, я нажил себе и неприятности, и врагов.

Все-таки не жалею, что потратил год работы и деньги на подготовку этого издания. Мы не ударили лицом в грязь. Хотя наши отношения с Шаховской были сложными, я рад, что альманах позволил ей достойно попрощаться с общественной деятельностью.

— *Какую примерно часть коллекции составляют книги, картины, документы, которые вам были отданы эмигрантами, и какую — то, что вы приобрели сами?*

— Думаю, от писателей и художников получена примерно четверть собрания, остальное — куплено мною. Больше половины картин, например, на известном парижском аукционе Друо.

— *На Западе не принято интересоваться заработками, но вас, я знаю, часто спрашивают, в том числе журналисты, о том, каким образом вы находите средства для таких приобретений.*

— Действительно, мне не раз приходилось отвечать на этот вопрос. И каждый раз я говорю: нужны знания и время. Чаше всего срабатывает русская поговорка: «На ловца и зверь бежит». Еще год назад картины Стеллецкокого, Бушена или Миллиоти продавались в Париже гораздо дешевле, чем работы в стиле соцреализма, которые вагонами везли из России.

Преподаю, причем уже двадцать лет работаю по совместительству в трех высших учебных заведениях. Жена — дочь русских эмигрантов-белогвардейцев, тоже без дела не сидит. Она врач-гинеколог.

Все же главное — не деньги, а самопожертвование и следование установленным мною самим приоритетам. Я очень скоро понял, что разбрасываться нельзя, надо держать себя в каких-то рамках. Стержень коллекции — Серебряный век, большинство представителей которого в двадцатые годы оказалось в эмиграции. Причем мне хотелось отобразить их творческий путь, поэтому я очень ценю приобретенные для коллекции работы, созданные еще до революции.

Держать себя в рамках означало и от многого отказываться. Когда мне предлагали, например, Боровиковского, Саврасова, Поленова или Серова, я, скрепя сердце, говорил себе «нет», поскольку считал, что не имею права отходить от основной «силовой линии» коллекции, что должен сосредоточить силы и средства на основном. Я очень люблю Чехова, но, выбирая между его автографом и, скажем, автографом Бунина или Гиппиус, я отдавал предпочтение эмигрантам. В конце концов, первое издание Пушкина, к примеру, имея деньги, всегда можно приобрести, а книги с надписью Бальмонта, Цветаевой или Ходасевича, если уж упустил их, потом не найдешь.

Но никогда при этом я не занимался коммерцией. За тридцать лет собирательства я расстался всего с двумя работами, причем нерусских художников. Из моих рук ничего не уходит. Даже обмен я совершил только раз: за один из семи хранившихся у меня экземпляров сборника стихов Набокова я получил у какого-то американского торговца эскиз декорации Судейкина к постановке «Волшебной флейты» в «Метрополитен-опера». Он счел этот обмен выгодным для себя, так как за Набокова можно что-то выручить, а Судейкина вообще мало кто знал. Я же был уверен, что сам остался в выигрыше, потому что обогатил, пополнил свою коллекцию. И никогда не позволял себе рассматривать ее как выгодное капиталовложение. Покупая, скажем, в течение двадцати лет работы Юрия Анненкова, часто действительно недорого, я не думал о том, что это будет стоить немалых денег. Для меня была важнее убежденность, что Анненков — большой художник, без которого нельзя представить себе русскую культуру XX столетия. Не надо быть семи пядей во лбу, чтобы понять, что человек, сделавший иллюстрации к «Двенадцати» Блока, портреты Ахматовой, Пастернака, Ремизова, Ходасевича, Кузмина, Мейерхольда, а еще — Ленина, Луначарского, не может оказаться выброшенным из этой культуры. Признаюсь, играло во мне и такое чувство: когда в России захотят, наконец, написать мо-

нографию об Анненкове, без меня в этом деле не обойтись, им придется ко мне обратиться. Я не реванша хотел за те оскорбления и унижения, которым подвергала меня в течение двадцати пяти лет коммунистическая Россия. Это скорее был азарт.

— *Задам вам вопрос, над которым, уверен, вы уже и сами задумывались: какой вам видится судьба коллекции? Можно предположить, что вы не раз слышали голоса, рассуждающие о национальном достоянии России, о том, что место ему, этому достоянию, только на родине.*

— Это старая тема. Никто, однако, не уточняет, что входит в национальное достояние. Нельзя же произвольно менять этот список в зависимости от конъюнктуры: сегодня в моде и в фаворе эмигранты, так давайте и их запишем в национальное достояние.

Пока, думаю, лучшего места для хранения коллекции, чем Париж, нет. Несколько лет назад я был бы более категоричен. При советской власти возвращение коллекции даже в виде временной выставки я считал неммыслимым и оскорбительным по отношению к тем людям, которые передавали мне работы и оказывали доверие. Например, знаменитый кустодиевский портрет Замятина я получил при том условии, что он останется во Франции. Подарившая мне его поэт Тамара Величковская просто запретила, чтобы портрет когда-нибудь оказался в коммунистической России.

Сергей Иванович Шаршун тоже был ярым антикоммунистом. Я уже рассказывал, что перед смертью он захотел сделать дар родине, городу, где он родился. При этом он настаивал: это дар не Советской России, а русскому народу.

Мне кажется, сейчас многие в России слишком быстро переориентировались: от полного неприятия — в течение десятилетий! — русской эмиграции и ее художественного наследия до требования чуть ли не немедленного возвращения всех ценностей на родину. Я тоже слышу: «С какой стати этот француз собирает наше искусство, нашу литературу?» — и забывают, что собирал я то, что никого здесь, даже русских, не интересовало. Где раньше были те, кто сегодня больше всех радеет о сохранении и возврате культурных ценностей? Почему советское посольство в Париже, имевшее, кстати, достаточно средств, десятилетиями не покупало на аукционах то, что продавалось за копейки? Потому что тогда это было, мягко говоря, неактуально? Почему до сих пор нет во Франции музея русской эмиграции? Почему так и не создали «Золотую книгу Русского зарубежья», которую затеял

Петр Ковалевский в начале шестидесятых годов? Не из-за того, что не было денег. Не было работников! И теперь, когда надо изучать литературу и искусство русской эмиграции, и русским, и французским исследователям придется ездить в Соединенные Штаты. Поскольку и здесь, во Франции, почти ничего не осталось. Я искренне сожалею и грущу, что оказался одиноким, а один в поле не воин. Но, как говорили древние, сделал, что смог, и пусть, кто сможет, сделает лучше.

Коллекцию я ни от кого не прячу. Я перешагнул через личные обиды и старался, жертвуя часто своим временем, показать ее всем, кто проявлял интерес. Особенно хотелось, чтобы коллекцию увидела российская творческая интеллигенция и убедилась, что собранное мною имеет историческую ценность для России, что речь идет не об эстетстве, когда какой-нибудь богатый человек собирает, скажем, китайский фарфор, не будучи связан с китайской культурой, а об истинной заботе о сохранении, а часто и спасении наследия русской эмиграции. У меня ведь, естественно, к коллекции и эмоциональное отношение, как к своему детищу, достоинства которого хочется всем показать и доказать.

Так что пока расставаться с ней не собираюсь. Для меня главное сберечь целостность собрания, что составляет, по-моему, ее основную ценность. Это — русский мир, русский Париж, где все взаимосвязано и все — живопись, книги, архивы — взаимодействует между собой.

— *Тем не менее, есть ли у вас какие-то планы, проекты, касающиеся дальнейшей судьбы коллекции? Если книги и живопись могут быть представлены на выставках, то архивные материалы, особенно неопубликованные, нуждаются в публикациях.*

— Сейчас мне такой труд не под силу. Это — дело будущего. И — дело исследователей. В одиночку мне не справиться — у меня нет ни средств, ни времени. Я открыт для диалога и готов выслушать и изучить любое конкретное предложение. Кое-что удалось сделать. Но главное, конечно, — впереди. Готовлю, к примеру, для парижского журнала «Слово» публикацию письма Цветаевой Вере Николаевне Буниной. Я не жду никаких личных материальных выгод. Требуется только минимальная корректность. Чтобы не повторилась история, которая документально описана в моей книге «Жаль русский народ», вышедшей в 1992 г. в Москве. Там собрана моя переписка с «деятелями» советской культуры, редакторами журналов и директорами издательств по поводу пиратских публикаций в СССР тех произведений, в частности уже упоминавшегося портрета Замятина работы Кустодиева, на которые я обладаю правами.

— Продолжая разговор о судьбе коллекции, нельзя ли предположить открытие Франко-Русского Дома или музея русского эмигрантского искусства в Париже, может быть, под двойной опекой — России и Франции?

— Это было бы идеальным решением. Определенные надежды возлагаю на выставку в Третьяковке, которую я расцениваю как начало признания в России. Она может стать первым шагом в этом направлении. Если люди поймут, что им нужно то, что я собрал, тогда, не исключено, возникнет идея такого центра, куда можно приезжать и работать с архивами.

— Один Франко-Русский Дом уже есть. И организовал его Ренэ Герра.

— Почти три года назад под Ниццей, а вернее, над ней, в горах, мы с братом в нашем «родовом гнезде» местечке Бер-лез-Альп устроили, действительно, Франко-Русский Дом. Наша идея проста — продолжить традицию культурных обменов и связей между двумя странами. Еще до всякой революции русские художники приезжали в Париж, который они считали своей Меккой. Потом революция вытолкнула в эмиграцию целую плеяду творческих людей, нашедших во Франции вторую родину. Франко-Русский Дом, куда мы приглашаем современных российских художников пожить, поработать, показать себя западной публике, должен вернуть нормальные контакты, замешанные не на политике, а только на творчестве. Слава Богу, появилась теперь такая возможность.

«Когда мы в Россию вернемся... о, Гамлет восточный, когда? — / Пешком по размытым дорогам, в стоградусные холода, / Без всяких коней и триумфов, без всяких там кликов, пешком, / Но только наверное знать бы, что вовремя мы добредем». Эти строки Георгия Адамовича — выражение общей мечты художников-изгнанников. И я счастлив, что сегодня они «добрели» — не как побежденные, а как победители. Их возвращение наконец состоялось.

Париж — Исси-ле-Мулино

¹ Впервые опубликовано: Они унесли с собой Россию... Каталог выставки «Русские художники-эмигранты во Франции 1920-е — 1970-е. Из собрания Ренэ Герра. М., 1995. С. 12—22.

² Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974) // Послесл. Р. Герра. Париж: Альбатрос, 1987.

³ Ковалевский П. Е. Зарубежная Россия. Париж, изд. «Библиотека пяти континентов», 1971.

Приветствие из Парижа

«Новому журналу» — шестьдесят лет! Даже в самой России такая дата воспринималась бы с подобающим ей почтением. А уж для толстого русского журнала в эмиграции она вообще беспримерна.

Его создание в 1942 г. на американской земле, куда вынуждена была переместиться значительная часть российских изгнанников, означало непреклонность духа русской культуры, который, приспособиваясь к любым невзгодам и лихолетью, оставался несломленным. «Новый журнал» продолжил традиции парижских «Современных записок», стал их наследником и понес эстафету дальше.

Впервые я увидел обложки «Нового журнала» с изящным шрифтом работы Мстислава Добужинского более сорока лет назад на полке скромного книжного шкафа моей учительницы — поэта Екатерины Леонидовны Таубер. Это было в Провансе, в городке Мужен, между Каннами и Грассом. Мне приятно, что в первый раз я напечатался на его страницах в 1976 г. по приглашению Романа Борисовича Гуля. Не могу не помянуть его добрым словом, как и еще одного главного редактора «Нового журнала» Ю. Д. Кашкарова, с которыми я был знаком лично и встречался с ними в Нью-Йорке и Париже.

Комплекты «Нового журнала» имеются сегодня у многих собирателей и во многих библиотеках. Есть, конечно, и у меня — они стоят на видном и почетном месте. Но, думаю, мой комплект по-своему уникален, ибо многие номера украшены авторскими автографами: перелистывая драгоценные страницы, я могу многих и многое вспомнить. В том числе и добрую полусотню сотрудников, бескорыстных энтузиастов, — их, увы, уже нет... Однако до сих пор я с нетерпением жду выхода каждого очередного номера, зная, что всегда найду в нем ценные публикации, особенно то, что мне, с учетом специальных моих интересов, дороже всего: библиографию.

Несмотря на всем известные перемены, которые произошли в России, «Новый журнал» не утратил своего значения и своей острой необходимости, ибо нишу, которую он занимает, не может восполнить никто другой.

Двести двадцать шестой номер — не «круглый» и, однако же, юбилейный: цифра внушительная! Будем надеяться, что это лишь очередной этап в долгой и прекрасной жизни самого старого, но и, подобно Новому мосту в Париже, всегда истинно Нового литературного журнала Русского зарубежья. Многие Лета!..

Ренэ Герра
Париж., январь 2002 г.

Русская литература в эмиграции: тридцатые — шестидесятые годы¹

Тридцатые годы пребудут в истории русской эмигрантской литературы как самое плодотворное и ознаменовавшееся наиболее выдающимися творческими достижениями десятилетие. Здесь мы попытаемся в общих чертах нарисовать картину этого творческого изобилия, которому не благоприятствовали ни историческая, ни социальная ситуация, а потому оно не перестает нас удивлять. Такому расцвету, казалось бы, отнюдь не способствовала материальная и моральная неопределенность, в которой находились писатели и поэты, оторванные от родной земли и пытавшиеся выжить в условиях экономического кризиса, пошатнувшего западный мир после американской финансовой депрессии. Возникшее вынужденно, в силу обстоятельств, искусство «переселенной России», конечно, существовало за счет борьбы, но в отличие от некоторых западных интеллектуалов — детей, избалованных старыми демократическими традициями, которые делали вид, что сложившаяся ситуация чревата любыми неожиданностями, «переселенная Россия» была далека от того, чтобы «умереть от свободы» (вспомним знаменитое изречение Андре Жида), и извлекала из этой ситуации все возможное, с этого и начав свое литературное и художественное творчество.

В то время как в СССР окончательно установился режим, при котором любое литературное творчество становилось государственной литературой под прямым контролем и управлением партии, костры из книг в Берлине озаряли зловещим светом становление гитлеризма, а последние представители этого давнего и крупного центра литературной и художественной жизни зарубежной России уже готовились покинуть Германию, именно во Франции русская литература с ее исключительной жизнеспособностью вновь начинала заявлять о себе: редакции газет и журналов, кружки, комитеты и салоны свидетельствовали о подъеме культурной жизни русской эмиграции, и столицей этой жизни отныне станет Париж, тогда как другие центры — Прага, Белград, Варшава, Ревель, Рига, Выборг, Харбин — окажутся ее провинциальными центрами. Так, например, в 1925 г. Александр Керенский переехал из Берлина в Париж редакцию своей газеты «Дни», которая и будет там выходить до 4 июня

1933 г., тогда как последний номер другого значительного ежедневного издания «Руль», редактируемого Иосифом Гессеном, выйдет в Берлине 14 октября 1931 г.

Две крупные ежедневные парижские газеты двадцатых годов «Последние новости» — «республиканско-демократическая», редактируемая Павлом Милюковым, и более правая «Возрождение» — орган «независимой национальной мысли», который редактировал сначала Петр Струве, а с 1928 г. Юрий Семенов, и в тридцатые годы продолжали оставаться на первом плане, печатая по четвергам литературные страницы и подвалы с критическими статьями и рецензиями Георгия Адамовича и Владислава Ходасевича, вплоть до 1939 г. выступали в роли «вершителей судеб» русской литературы, зачастую противореча и даже полемизируя друг с другом. Эти литературные страницы знакомили также читателей с отрывками или продолжающимися из номера в номер главами из еще незавершенных произведений постоянных авторов, с неизданными стихами и сериями статей на разные темы. Постоянными авторами «Последних новостей» были Иван Бунин, Алексей Ремизов, Зинаида Гиппиус, Константин Бальмонт, Саша Черный, Марина Цветаева, Георгий Иванов, Ирина Одоевцева, Нина Берберова, Августа Даманская, Георгий Песков, Леонид Зуров, Гайто Газданов, Антонин Ладинский, Борис Шлецер, Юрий Терапиано, Галина Кузнецова, Владимир Вейдле, Сергей Волконский; «Возрождения» — Дмитрий Мережковский, Борис Зайцев, Иван Шмелев, Александр Куприн, Павел Муратов, Константин Коровин, Александр Амфитеатров, Илья Сургучев, Иван Наживин, Иван Лукаш, Сергей Маковский, Константин Грюнвальд, Александр Яблоновский, Юрий Мандельштам, Надежда Городецкая.

Каждое из этих изданий имело также своих штатных юмористов: Дон Аминадо (Арнольд Шполянский) и Владимир Азов (В. А. Ашкенази) в «Последних новостях»; Валентин Горянский (Иванов), Тэффи (Надежда Лохвицкая) и Лоло (Леонид Мунштейн) в «Возрождении».

Эти две газеты вели серьезную идейную полемику — литературную и философскую — и информировали своих читателей обо всех, даже незначительных, событиях русской культурной жизни не только в Париже, но и в других центрах диаспоры, публикуя анонсы литературных вечеров и юбилеев; календари собраний различных групп, комитетов, кружков и ассоциаций; аннотации; списки новинок от издательств; некрологи и т. п.

Следует отметить, что предлагаемая этими ежедневными газетами информация не ограничивалась новостями о литературной жизни русской эмиграции: они старались держать своих читателей в курсе литера-

турных новинок как Советской России, так и тех стран, в которых русские нашли пристанище, но которые зачастую были для них настолько же чужими, как и обаятая революционными бурями и вынужденно покинутая родина, и происходящее в ней не поддавалось пониманию эмигрантов, все еще глубоко тревожа каждого из них.

Не менее важную роль в интеллектуальной и художественной жизни эмиграции играли и еженедельники, которые много места отводили литературным рецензиям и статьям об изобразительных искусствах. Назовем замечательный еженедельник Петра Струве «Россия и славянство», который он основал, уйдя в 1928 г. из «Возрождения», и которым руководил до 1934 г. В этом журнале, главным редактором которого был Кирилл Зайцев, Струве и его друзья призывали всех славян мобилизовать все жизненные силы, дабы «сбросить большевистское иго», и неудивительно, что в числе верных журналу сотрудников находим столь восприимчивую к такого рода призывам натуру, как Бальмонт.

Не столь определенно направленная на литературную и художественную тематику «Иллюстрированная Россия» выходила в свет без перерывов с 1924 по 1939 г. и сообщала о повседневной жизни русской эмиграции во всем мире, что делает эту газету незаменимым для любого историка источником сведений о Русском зарубежье. Длительное время литературными страницами этого многостороннего журнала заведовал Александр Куприн, а с 1936 г. они были отданы под покровительство авторитетного редакционного комитета, в который входили Иван Бунин, Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус, Борис Зайцев и Иван Шмелев.

Говоря об издаваемых в Париже русских еженедельниках, мы не должны обойти вниманием великолепное сатирическое и юмористическое издание «Сатирикон», основателем и главным редактором которого был Михаил Корнфельд, до революции издававший в Петербурге журнал с тем же названием. Сменились лишь некоторые сотрудники журнала и, конечно, мишень, на которую были нацелены их перья, карандаши и кисти: Сталин и его подручные заменили царя с его приспешниками. В «Сатириконе» бок о бок творили поэты-сатирики «Последних новостей» (Дон Аминадо, Саша Черный и В. Азов) и «Возрождения» (Валентин Горянский и Лоло). В списке других авторов, печатавшихся в том или другом номере этого периодического и, к сожалению, из-за финансовых проблем очень недолго просуществовавшего издания, мы встречаем имена Алексея Ремизова, Николая Евреинова, Михаила Осоргина; а среди художников — Юрия Анненкова (скрывающегося под тремя псевдонимами: Юрий Ильин, Шварц или Шарый), Мстислава Добужинского, Александра Бенуа, Ивана Билибина, Константина Коровина, Александра Яков-

лева, Василия Шухаева, Константина Терешковича, Григория Шилтяна, Роберта Пикельного и Федора Рожанковского.

Помимо уже упомянутых ежедневных и еженедельных изданий, направлять течение литературных сезонов в тридцатые годы продолжали и те, которые принято называть «толстыми журналами». Самый старый и самый значительный из этих литературных и социально-политических журналов — «Современные записки» — издавался коллегиально, Николаем Авксентьевым, Ильей Фондаминским, Вадимом Рудневым, Марком Вишняком и Александром Гуковским, скончавшимся в 1925 г. Верные выбранной ими еще в двадцатые годы тактике единого антибольшевистского фронта и оставаясь умеренными социал-революционерами, они вели политику объединения вокруг демократических идеалов, основанных на принципах Февральской революции и абсолютного неприятия революции Октябрьской. Между тем как первую эмиграцию раздирали политические и философские разногласия, издатели «Современных записок» оказывали поддержку всем высланным или добровольно уехавшим из России писателям, поэтам, критикам, философам и эссеистам, никому не отказывая ни в публикации на страницах всегда с нетерпением ожидаемого нового номера журнала, ни в продолжении сотрудничества; эта издательская политика увеличила известность журнала и даже принесла ему всеобщие признание и уважение.

Ответственными консультантами рубрик «Поэзия» и «Литературная критика» были Марк Цетлин (литературный псевдоним — Амари) и эссеист Федор Степун, которые умели внести единодушие в среду русской интеллигенции в эмиграции, а широта их взглядов и справедливость суждений, по мнению многих, служили объяснением исключительного влияния этого журнала, который Нина Берберова, обычно не склонная к употреблению гипербола, назвала истинным памятником русской литературы. Действительно, семьдесят выпущенных номеров этой — приведем эпитет, использованный Глебом Струве, — цитадели русской литературы в изгнании вызвали восхищение и оказались неоспоримым свидетельством того, что русская культура не погибла в изгнании.

Параллельно с «Современными записками» четыре редактора решили построить литературный мост между русской эмиграцией в Париже и ее дальневосточной провинцией — Харбином и Шанхаем, взяли на себя управление новым журналом — «Русские записки». Он начал выходить в 1937 г., но, задуманный как ежеквартальное дополнение к «Современным запискам», начиная с четвертого номера отделился от них и стал самостоятельным ежемесячным изданием, руководимым оставшимся также главным редактором «Последних новостей» Павлом Милюковым.

Он сохранил практически всех прежних сотрудников и не изменил основную направленность журнала, печатая исследовательские очерки Зинаиды Гиппиус о Николае Некрасове, Владимира Вейдле о Тютчеве, Константина Мочульского о Достоевском и Георгия Адамовича о Белом, а также произведения Дмитрия Мережковского («Жизнь Данте»), Ивана Шмелева («Иностранец»), Марка Алданова («Пуншевая водка», «Могила воина») и театральную пьесу «Линия Брунгильды», Алексея Ремизова («Лунатики»), Бориса Зайцева («Гофмейстер»), три рассказа Владимира Набокова и две его лучшие театральные пьесы — «Событие» и «Изобретение Вальса». Много места на страницах журнала отводилось молодым писателям, таким как Гайто Газданов, Леонид Зуров, Василий Яновский, Вадим Андреев, Юрий Терапиано, Екатерина Таубер, Зинаида Шаховская, Борис Закович...

«Русские записки» внесли некое равновесие между «старым» поколением и новыми выходящими на литературную сцену авторами, однако не решили другой проблемы: отсутствие новых имен из числа авторов «первой волны» эмиграции. Редакция «Современных записок», чересчур склонная полагаться на уже признанные ценности — на писателей и поэтов, сделавших себе имя в дореволюционной России, лишь в 1929 г. начала осторожно и сдержанно печатать сочинения представителей «младшего» поколения, то есть авторов, проявивших себя на литературном поприще уже в эмиграции. Молодым авторам стоило большого труда заставить услышать себя. Надо признать, что, возможно, и не всегда справедливые упреки Марка Слонима к представителям «старшего» поколения в том, что они сформировали враждебно настроенную по отношению к молодым талантам касту, были не лишены оснований.

По-настоящему «младшее» поколение вышло на сцену лишь в феврале 1930 г. с появлением первого номера замечательного журнала «Числа», который эссеист Георгий Федотов назвал значительным литературным событием. Номера этого журнала были названы сборниками и посвящены исключительно литературе, изобразительному искусству и статьям на философские темы. Своей роскошной обложкой на бумаге альфа, ограниченным количеством пронумерованных экземпляров на голландской бумаге рив и даже на императорской японской бумаге, а также многочисленными иллюстрациями с четырехцветной печатью и виньетками номера «Чисел» напоминали знаменитый журнал «Аполлон», издававшийся Сергеем Маковским в Санкт-Петербурге в начале столетия. Своей изысканностью, качеством верстки и печатью

«Числа» резко отличались от всех других периодических изданий русской эмиграции, одинаково «одетых» в «платья» жесткой экономии и недостатка средств. Особую тщательность при подготовке этого великолепно-го журнала проявлял издатель и директор Николай Озуп, а также его ближайшие сотрудники и друзья Георгий Иванов и Георгий Адамович. Все трое были членами «Цеха поэтов» в Санкт-Петербурге и учениками Николая Гумилева. Об ориентации нового журнала было сразу же заявлено в статье-декларации, помещенной в начале номера. Позднее она вошла в сборник статей Николая Озупа, изданный вдовой после его смерти. В статье прямо говорилось, что пришло наконец время отмежеваться от позиции старших, окончательно отказавшись от политических дебатов и междоусобных разногласий, царящих среди старшего поколения. Для основателей журнала речь шла о том, чтобы вопросы сути жизни и смысла смерти рассматривать исключительно в эстетическом и метафизическом планах, изгнав со страниц своего издания любую политику. Более не оглядываясь назад, представители молодого поколения — поэты, писатели и художники, глашатаями мнения которых стали создатели журнала, открыли, вызвав изумление многих, что на Западе существуют современные литература и живопись, и они стоят того, чтобы если и не вдохновляться ими, то, по крайней мере, поучиться у них. Эмигрантский журнал впервые отдает свои страницы французским художникам и художественным критикам (Максимильен Готье, Поль Фьерен, Вальдемар Жорж), публикует статьи о современных течениях западного искусства, ищет точки соприкосновения между западными художниками и потерянными детьми русского искусства, которые не могут найти никаких родственных связей с поденщиками социалистического реализма в СССР.

Те художники, которых позднее назовут «русской парижской школой», многим обязаны «Числам», не только печатавшим их статьи по искусству или статьи об их творчестве, но и организовавшим в Париже различные выставки, чтобы помочь им заявить о себе. Напомним некоторые имена: Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Марк Шагал, Сергей Шаршун, Лев Зак, Филипп Гоziасон, Абрам Минчин, Борис Поплавский, Роберт Пикельный, Моисей Блюм (Морис Блон) и Александр Яковлев. А благодаря сотрудничеству музыковедов и композиторов Николая Набокова и Артура Лурье не была забыта и музыка, так же как благодаря Сергею Лифарю — танец.

Объектом особо пристального внимания стала западная литература: Юрий Фельзен опубликовал серию статей о Прусте и Джойсе, Сергей Шаршун — о Джойсе и фантастическом реализме Эдмона Жалу, Марина Цветаева и Михаил Кантор о Гете, Георгий Федотов о Вергилии и т. д.

Истинным же новшеством в эмигрантской прессе стало проведение опросов о творчестве Пруста и его влиянии на русскую литературу, об упадке русской литературы, о современной живописи. Таким образом, для русских писателей и поэтов тридцатых годов журнал «Числа» был «окном» на Запад. В первых рядах союзников «Чисел» мы находим имена Дмитрия Мережковского и Зинаиды Гиппиус, которые всегда были открыты для западной культуры и доброжелательны по отношению к молодым писателям. Так же как их литературные салоны «Воскресенье» и «Зеленая лампа» с самого начала относились благосклонно к «Числам». Действительно, эти вызывающие всеобщий интерес собрания «всего русского Парижа» должны были в немалой степени способствовать возникновению нового отношения к поэзии, к которому призывали ближайшие сотрудники Оуупа и которое вскоре на беду Владислава Ходасевича одержит верх, из-за чего он и прекратит посещать эти салоны, первые скрипки которых станут со временем его врагами. Георгий Иванов, опубликовав в «Последних новостях» одну из самых язвительных статей о последнем сборнике поэм Ходасевича («Собрание стихов»), не нашел ничего лучшего, чем во втором номере «Чисел», употребив весь свой талант, который признавали за ним даже его враги, снова написать статью по случаю двадцатипятилетия литературной деятельности Ходасевича, в которой издевался и над его личностью, и над его творчеством. Ходасевич проявил откровенную враждебность по отношению к тем, кто так или иначе вращались вокруг этого журнала, и бросил на него тень бесчестия, назвав снобами и декадентами с развращенными нравами наиболее верных сотрудников. Сам того не желая, он подтвердил миф о «тлетворном духе» русского Монпарнаса, который долго преследовал участников четверговых и субботних собраний в кафе «Куполь», «Селект» или «Наполи», в начале тридцатых годов ставших, как и ресторан «Доминик», штаб-квартирами литературной и художественной русской богемы. Приверженцы же Ходасевича обретались в кафе «Клозери де Лила», на самом верху бульвара Монпарнас, отмежевавшись таким образом от этих мрачных полночных сборищ. Члены этой маленькой группы — поэты Юрий Манделштам, Владимир Смоленский, Георгий Раевский, Довид Кнут, Юрий Терапиано, а также Илья Голенищев-Кутузов, Алексей Дураков и Екатерина Таубер из Белграда, собиравшиеся до 1933—1934 г. вокруг Ходасевича и верного ему Вейдле, учредили литературное сообщество «Перекресток», которое пропагандировало неоклассицизм и в 1930 г. опубликовало результаты своей поэтической деятельности — две тоненькие тетради. Но даже столь значительное влияние Ходасевича на своих учеников не могло помешать им поддаться чарам «Зеленой лампы», и вскоре

один за другим они были втянуты в круг «Чисел», не отступив между тем от принципов поэтического искусства, внушенных мэтром. С ним осталась только Нина Берберова, которая не была ни в их числе, ни с «Числами».)

Голоса «старших» — таких как Мережковский, Ремизов или Зайцев, ни в коей мере не перекрывали хор «младших», некоторые из них делали лишь первые шаги в литературе — Юрия Фельзена, Сергея Шаршуна, Гайто Газданова, Владимира Варшавского, Василия Яновского, Антонина Ладинского, Анатолия Алферова, М. Агеева, Бориса Поплавского, Лидии Червинской, Анатолия Штейгера, Екатерины Бакуниной, Юрия Терапиано, Бориса Заковича, Виктора Мамченко, Юрия Софиева, Софии Прегель, Бориса Божнева, Игоря Чиннова, Валерьяна Дрялова... Желая отразить всю литературную жизнь эмиграции, «Числа» печатали сочинения не только парижских поэтов, но и молодых поэтов, живущих в Берлине (Раиса Блох, Михаил Горлин), в прибалтийских странах (Игорь Чиннов, Юрий Иваск) и в Харбине (Николай Щеголев). Каждый номер журнала содержал рубрику литературной критики, в которой давался отчет обо всех изданных как на западе, так и в СССР книгах, литературных вечерах. Печатались критические статьи Оцуца, Гиппиус, Иванова, Шестова, Федотова, Бицилли и особенно Адамовича, замечательные «Комментарии» которого задавали тон новому поэтическому чувству, получившему в истории русской литературы в изгнании имя, данное ему Поплавским: «парижская нота». Здесь нельзя уже говорить о какой-то поэтической школе с ее определенными теоретическими позициями и правилами, речь идет о некотором количестве рекомендаций, о возможных способах и средствах, могущих привести к верному выражению и восприятию трагического существования человека тридцатых годов — этого непонятого русского двойника.

В 1931 г. в сборнике «Розы» Георгий Иванов представил лучший образец этой поэтики. Продолжая в том же духе, Иванов стал, как поразительно точно определила Анна Ахматова, трагическим тенором изгнания. Вокруг него и Поплавского («Рембо русской эмиграции») поэты Штейгер, Червинская, Закович и Чиннов, каждый на свой лад, исполняли песнь отчаяния. Искренность этой поэзии, лишенной каких-либо условностей, отказавшейся от притворства и вычурности пустой поэтической речи, была поставлена под сомнение лишь Ходасевичем, упрекавшим ее более за содержание, чем за форму, и небольшой группой поэтов, названных формистами. Для входивших в нее Анны Присмановой, Александра Гингера и Владимира Пиотровского поэзия была местом поиска и экспериментов с формой в духе Велимира Хлебникова, Бориса Пастернака и

Марины Цветаевой, но открытого конфликта между формистами и поэтами «парижской ноты» не было, так же как своеобразное соперничество между предводителями «младшего» поколения, как мы видели, не повлекло за собой продолжительной вражды между их приверженцами. Так, все или почти все собирались на Монпарнасе в таверне «Дюмениль» на вечерах, организуемых литературным объединением «Кочевье», созданным в 1928 г. Марком Слонимом и вплоть до 1938 г. активно действовавшим под его руководством. Но эта литературная суета первой половины тридцатых годов не дала почти никаких преимуществ «младшему» поколению авторов — той ожидаемой смене, появлению которой пытались способствовать, каждый со своей стороны, главные действующие лица описанных нами дебатов. Следует отметить пассивность тех, кто обладал самой большой аудиторией, — ограниченных в своих взглядах критиков, заметивших Набокова и не признавших другой гений эмиграции — Цветаеву.

Из-за отсутствия финансирования после выхода десятого номера (июнь 1934) прекращается издание журнала «Числа», а ежемесячный журнал «Встречи», основанный в январе того же года Адамовичем и Кантором, окажется временным, не имеющим завтрашнего дня. Сотрудники обоих периодических изданий были вынуждены ждать до июня 1936 г., когда вновь обрели трибуну на страницах первого номера альманаха «Круг», задуманного Фондаминским для сближения молодого поколения с христианскими мыслителями: Бердяевым, Булгаковым, Лосским, Вышеславцевым, Федотовым и Степуном, сотрудничавшими в его религиозном журнале «Новый град» (1931). Основанный и управляемый Бердяевым ежеквартальный журнал «Путь» — орган русской религиозной мысли, в котором работали Булгаков, Лосский, Франк, Шестов, Зеньковский, Федотов, продолжал регулярно выходить вплоть до марта 1940 г. Но в 1938 г. «Круг» тоже прекратил свое существование, к большому сожалению его мецената Фондаминского, — по мнению Набокова, человека души святой и героической, но и он смог продлить жизнь «Нового града» лишь до 1939 г. В 1938 г., чтобы хоть немного восполнить отсутствие изданий, открытых для начинающих литераторов, Мережковские решают издавать нечто вроде сборников молодых авторов, независимо от того, к какой политической или литературной группе или группке они принадлежат. Единственный такой сборник, озаглавленный «Смотр», появился летом 1939 г.

Споры о сути и судьбе эмигрантской литературы были начаты Слонимом, Адамовичем и Ходасевичем в конце двадцатых годов и возобнов-

лены в 1933 г. Ходасевичем в его статье «Литература в изгнании», в которой он утверждал, что эмигрантская литература лишена новых идей в силу того, что она не смогла до конца осознать свою эмиграцию, не сумела выявить трагичность ситуации, лишь острое осознание которой может породить новые чувства, новые идеи и, следовательно, новые формы. Это жесткое заявление не мешало ему верить в будущее русской литературы за пределами Советского Союза, в то время как Марк Слоним, напротив, считал иллюзорной и ложной саму идею русской литературы на чужой земле. Он не был также согласен и с двойственной позицией Адамовича, который в отсутствие какого бы то ни было диалога с советской литературой видел причину неизбежного умирания русской литературы на Западе. Эти пессимистические взгляды и тревожные заявления, хотя и широко разделяемые эмигрантской интеллигенцией, все же не были разделяемы единодушно, и вскоре зазвучали голоса тех, кто заявлял о своей вере в таланты молодых и в возможности «старших», последнее слово которых еще не было сказано. В начале тридцатых годов литературный критик и историк литературы Альфред Бем, игравший роль мэтра среди молодых поэтов в Праге, написал в ежедневном издании «Руть», что после 1928 г. ситуация изменилась в пользу писателей и поэтов-эмигрантов, которые, по его мнению, больше не должны чувствовать себя неполноценными по сравнению с их советскими братьями. Так, Гиппиус, Мережковский и Кнут полагали, что отныне не только Москва, но и Париж является столицей русской культуры. Между тем споры вокруг «младшего» поколения и его будущего не прекращались, и несколько статей, напечатанных в 1936 г. «Современными записками», вновь выносят этот вопрос на повестку дня. Газданов же, в свою очередь, в статье «О молодой эмигрантской литературе» проявляет очень жесткую позицию, подводя итоги сделанного его собственным поколением, и очень пессимистически рассматривает шансы этого поколения занять однажды свое значительное место в истории русской литературы. Он отводит особое место Набокову-Сирину, но приводит это исключение лишь как подтверждение основного правила: условия эмиграции неблагоприятны для любого литературного творчества. Но Набоков был для Газданова писателем вне всякой среды, вне всякой страны и окружающего мира. Адамович в своей рубрике в «Последних новостях» написал, что считает выводы, сделанные Газдановым, преувеличенными, и в своем подходе к этому вопросу проявил умеренность и сдержанность, совсем не характерные для его прежних высказываний на эту тему. Намечалось развитие и во мнениях Владимира Варшавского и Марка Алданова; точка зрения последнего, старшего из них, была менее резкой и более спокой-

ной, чем позиция Варшавского, который был готов присоединиться к крайне пессимистическим высказываниям Газданова. Алданов же соглашался с тем, что тяжелым препятствием для «младшего» поколения являются именно материальные трудности, с которыми им приходится сталкиваться, тогда как Варшавский делал ударение на тяжести и невыносимости существования «при закрытых дверях», на которое обречено его поколение. Много лет спустя Нина Берберова найдет точные слова для описания ситуации, в которой находились «дети эмиграции» и ее поколение, загнанные в угол между Советским Союзом и великими талантами прежней России, между собственным бессилием и суровым лицом современной Франции. Уже тогда, в 1930 г., темой для своего первого романа «Последние и первые» она выберет жизнь бедных русских эмигрантов и проблему изгнания, стремясь придать сил и решительности положительному герою, который отвернулся от бесплодных сомнений и не поддался ожесточенности одиночества. Берберова поняла, что есть только один выход, смутно предвиденный Ходасевичем в своих рассуждениях о литературе в эмиграции: следует углублять в своем творчестве тему изгнания. Впоследствии она напишет серию захватывающих и забавных рассказов, посвященных той же теме, — «Биянкурские праздники», о трудовых буднях русского предместья Булонь-сюр-Сен, и два романа — «Повелительница» (1932) и «Без заката» (1938) — об офранцузенных русских. Короткие новеллы, которые Берберова написала в 1934–1942 гг., будут собраны и изданы в 1949 г. в одном томе, озаглавленном «Облегчение участи». Появление французского перевода двух из этих новелл, «Аккомпаниаторша» (1934) и «Лакей и девка» (1937), вышедших в издательстве «Акт Сюд», принесло Берберовой славу и реванш за безызвестность: ее признали и чествовали во Франции, той самой Франции, где она прожила в нищете четверть века, разделяя незавидную участь других писателей-эмигрантов ее поколения.

Все русские эмигранты, а особенно представители «молодого» поколения, безумно страдали от своей оторванности от корней, изоляции, недостатка духовной пищи, добываемой исключительно из прошлого, не говоря уже о нищете, лишениях и необходимости зарабатывать себе на хлеб зачастую отупляющим трудом. Но взамен молодые писатели-эмигранты извлекали пользу от влияния западной культуры. Взаимодействие французской литературы и литературы русской диаспоры привело к бесспорному своеобразию последней и ее привлекательности для сегодняшнего русского читателя.

В своем парижском изгнании Берберова, Газданов, Фельзен, Поплавский, Шаршун, Иванов и Яновский не отделились от великих традиций русской литературы. Но благодаря влиянию Запада и его культуры действительно обогатились, усвоив самые новаторские веяния. Они все находились под влиянием Пруста, Жида, Селина, Мориака, Джойса и Кафки. Ремизов справедливо отметил в творчестве некоторых молодых прозаиков влияние западной литературы. И, по его мнению, это давало русской литературе новый шанс. Газданов обрел известность (среди небольшого круга эмигрантов), в 1930 г. напечатал свой первый роман «Вечер у Клэр» и новеллу «Водяная тюрьма». Некоторое время его даже считали возможным соперником Набокова-Сирина. Как бы там ни было, после Набокова Газданов является самым интересным романистом до- и послевоенной эпохи. Так же как и для других писателей, для Газданова тридцатые годы оказались самым плодотворным и самым важным периодом в его творчестве. Критика единогласно называла его одним из самых обещающих и самых одаренных авторов этого поколения; о нем благосклонно отзывались Бунин и даже — что случалось гораздо реже, а потому стоит подчеркнуть — Горький. По мнению критики, первый роман Газданова находится под явным влиянием современной французской литературы и особенно Пруста. До войны Газданов написал еще два романа: «История одного путешествия» и «Ночные дороги» и приступил к написанию третьего. «Прустовским писателем» был назван и Юрий Фельзен. Действительно, удивительный и всепроникающий самоанализ, облеченный в форму двух романов — «Обман» (1931) и «Счастье» (1932), свидетельствует о сильном влиянии великого французского романиста.

Не стоит забывать и о Варшавском, который после войны написал волнующую и страстную книгу об «оставшемся незамеченным поколении» и автобиографический роман «Семь лет» (1950). До войны он напечатал в «Числах» две пропитанные атмосферой Парижа тех лет новеллы «Уединение и праздность» и «Из записок бесстыдного молодого человека». Два совершенно разных по темпераменту писателя написали в начале тридцатых годов удивительные книги: роман Юрия Анненкова о революции «Повесть о пустяках» (1934), переведенный в 1987 г. на французский, имел некоторый, но, конечно, менее громкий успех, чем «Роман с кокаином» Агеева, частично напечатанный в «Числах» и «Иллюстрированной жизни» и переведенный на французский в 1983 г.

Первые книги Шаршуна, «Долголиков» и «Путь правый», были по достоинству оценены критикой и собратьями по перу. Особенно их хвалил Адамович, по мнению которого, «Долголиков» — одна из самых

странных и самых оригинальных книг, когда-либо написанных на русском языке.

Заслуживают упоминания и другие писатели, но, скорее, лишь потому, что их произведения посвящены теме революции, изгнания и жизни русских эмигрантов: Михаил Иванников, Георгий Песков (Дейша), Леонид Зуров. И, наконец, стоит отдельно упомянуть прозу четырех поэтов: два исторических романа Ладинского, роман Оцупа «Беатриче в аду» (1939) о жизни русской богемы на Монпарнасе, но особенного внимания заслуживает волнующая, поражающая современностью стилия и нигилизм проза Поплавского — «Аполлон Безобразов», «Домой с небес» и Иванова — «Распад атома» (1938), роман, который, по мнению Владимира Злобина, является «попыткой примирить человека, Бога и секс».

Мы не будем утверждать, как Мережковский, что поэзия уже одного Поплавского может послужить оправданием существования всей русской эмигрантской литературы, но скажем, что богатством и разнообразием талантов и направлений русская поэзия в изгнании — это лучшее из всего, что может представить эта литература перед лицом Истории. По мнению Глеба Струве, более двадцати поэтов достойны того, чтобы быть названными в истории русской эмигрантской литературы.

Несколько отдельное, но заслуживающее внимания место следует отвести и историкам литературы. Назовем живших в Париже пушкиниста Модеста Гофмана и его работы о Пушкине и написанную по-французски «Историю русской литературы» Владимира Вейдле, Константина Мочульского и его биографии Гоголя (1937), Соловьева (1936), Достоевского (1947), Блока, Белого и Брюсова; в Праге — Альфреда Бема, Евгения Ляцкого и Марка Слонима; Петра Бицилли в Софии, Дмитрия Чижевского и Федора Степуна в Германии.

Изгнание не привело к угасанию одних талантов и расцвету других, как старались до середины восьмидесятых годов утверждать в СССР идеологи от литературы. Вопреки устоявшейся легенде, даже Бальмонт и Бунин продолжали в Париже творить. В опубликованной в 1951 г. «Последними новостями» статье Адамович приводит в высшей степени негативное и резкое высказывание о русской литературе, брошенное Горьким с высоты его трона «принца-регента пролетарской литературы»; что «старые» исчерпались, а «новые» весьма бледны. Но, убедившись, что «новые» авторы — представители «младшего» поколения — не так уж бледны и незначительны, как представил их отец социалистического реализма, а их своеобразный вклад в русскую литературу XX в. не настолько не заслуживает внимания, стоит усомниться и в заявлении Горького относительно «старых». Для Бунина, Мережковского, Зайцева, Шмелева, Ремизова, Тэффи, Осоргина и Алданова эмиграция стала периодом ак-

тивной творческой деятельности. Тридцатые годы оказались годами зрелости и расцвета их творчества. Оторванные от родины, от русской земли, они возвысили ностальгией боль изгнания. Они твердо верили, что где-то в глубине себя унесли с собой в чужую страну Россию — их Россию. Не случайно много лет спустя, на закате своей жизни, Роман Гуль озаглавит книгу своих воспоминаний — настоящую апологию эмиграции — словами «Я унес с собой Россию».

Каждый из ставших известными еще до революции писателей мог бы сказать о себе: «Мы понимаем родину не извне, а изнутри.. Их Россия — не наша, и наша — не их», — повторив слова Иванова-Разумника, сказанные в 1920 г. Они сбежали из Советского Союза, чтобы сохранить верность своей России. А потому духовно они никогда не были отрезаны от родины. И хотя разлука была настоящим, глубоко и болезненно воспринимаемым разрывом, не было духовной разлуки с вечной Россией, к которой были обращены все их мысли и к которой они никогда не были так близки, как находясь в эмиграции. Погружаясь в ностальгию, они становились певцами дореволюционной России, тем не менее не идеализируя ее: возвышенная ностальгия, оживление в памяти прошлых дней оказались движущей силой, источником энергии для их творчества.

Каждый из них ощущал потребность «путешествовать» по своей «внутренней» России. Изгнание обострило восприятие тем, связанных с родиной. В каждой написанной в изгнании книге читатель слышит пронизывающую тоску по «отсутствующей и присутствующей России», — как озаглавил В. Вейдле свое замечательное эссе. И эта тоска служит объяснением автобиографического характера значительного числа произведений: каждый из писателей пытался таким образом избавиться от одолевающей его тоски по потерянной родине, по ушедшей России. С другой стороны, они были уверены, что именно на них, писателей-изгнанников, и на их книги возложена благородная и тяжелая миссия — донести до будущих поколений истинное лицо дореволюционной России. Они одни теперь могли засвидетельствовать и сохранить это культурное наследие, методично попираемое, разрушаемое и искореняемое в СССР. Именно во Франции Бунин написал свой шедевр — автобиографический роман «Жизнь Арсеньева», сокровенный и лирический дневник, единственной темой которого является прежняя Россия, превратившаяся теперь лишь в воспоминание, но оттого не менее бессмертная. Написанная в 1933—1938 гг. «Лица» стала второй частью «Истоков дней» (1930). Борис Зайцев, в свою очередь, приступил в 1934 г. к написанию обширной хроники «Путешествие Глеба», автобиографический характер которой он, в отличие от Бунина, не отрицал. Помимо присущего каждому писателю

желания воскресить дни своего детства, вновь обрести этот «потерянный рай», Зайцев, так же как Бунин, Шмелев и Ремизов, чувствовал необходимость возродить для себя самого и для своих читателей последние дни ушедшего века и ту старую Россию, какой она была до того, как революционный шторм поглотил ее, так же как вода некогда поглотила легендарный город Китеж. Зайцев сам объяснил мотивы, лежащие в основе написания этой тетралогии, главным героем которой в очередной раз стала Россия.

«Путешествие Глеба», первый том которого появился в 1937 г., — это «история жизни», рассказ о жизни и странствиях Глеба от дней его детства в патриархальной России конца XIX в. до его добровольного и неизбежного изгнания.

Написанные в 1933 г. Куприным «Юнкера», две пронзительные книги Шмелева — «Лето Господне» (1933) и «Богомолье» (1937) — являются уникальным свидетельством об исконной России. Что касается Ремизова, то он продолжал работать над двумя автобиографическими сочинениями — «Подстриженными глазами» (будет опубликовано лишь в 1951-м) и «Учитель музыки» — картина жизни русских эмигрантов в Париже в 1924—1939 гг. Эта книга останется неопубликованной до 1983 г.!

Но Ремизов был не единственный, кто пытался оставить для истории описание этого замкнутого мира русской эмиграции в Париже. Свой третий и, несомненно, лучший роман «Дом в Пасси» (1934) Зайцев посвятил повседневной жизни русских эмигрантов на берегах Сены: в неопределенных чертах нарисованное сообщество проживает один день, другой день, но на самом деле всецело обращено к прошлому, живет вне времени и пространства, в шатком, временном, переходном состоянии, так напоминающем состояние беженцев и являющемся, по сути, духовным миром самого автора. Подобное же запечатление картины существования и участи лишенных корней русских эмигрантов мы встречаем в романах Шмелева «Няня из Москвы» (1936) и «Иностранец» (1938); в «Жанете» (1933) Куприна и в романе Осоргина «Вольный каменщик» (1937), в котором автор рассуждает о существующей для русской эмиграции опасности потерять свою самобытность, свои национальные черты. Особое место занимают пять сборников рассказов Тэффи, которая мишенью своего кисло-сладкого юмора сделала своих же оторванных от родины соотечественников: то привлекательных, то забавных, то смешных жителей русской колонии, образовавшей в довоенном Париже настоящий маленький «Городок», — именно такое название дала Тэффи одной из своих книг. Тэффи, безжалостно насмехаясь над этими сбро-

шенными со счетов истории горемыками, создала незабываемые образы и типажи.

Будто бы пытаясь убежать от настоящего, избавиться от наваждения — вынужденности творить в абсолютной пустоте, не чувствовать себя выброшенными за пределы Истории, и не находя, как это делали другие, избавления в творении воспоминаний, Мережковский и Алданов обратились к истории и ее великим деятелям. Мережковский оказался особенно плодотворен: историософические романы, написанные и опубликованные им в тридцатые годы, последней декаде его жизни, поражают объемом и разнообразием сюжетов. Так как его обращение к теме политической борьбы не встретило отклика среди читателей, он вернулся к своим дореволюционным сюжетам: Наполеон, Тутанхамон, а также изыскания на тему происхождения, участи и таинств христианства; перечислим их в хронологическом порядке: «Тайна Запада: Атлантида — Европа» (1930), «Иисус неизвестный» (два тома: 1932 и 1933), тетралогия «Лица святых» — «Павел и Августин» (1937), «Франциск Ассизский» (1938), «Жанна д'Арк» (1938); два тома «Данте» (1939) — названия столь характерные для его увлечения метафизикой в последние годы жизни.

Алданов, которого несколько поспешно объявили «русским Моруа», также оставил огромное литературное наследство: замечательные историко-философские романы, обогатившие и принесшие славу жанру исторического романа, одним из блестящих продолжателем которого и стал в эмиграции Алданов; назовем «Десятую симфонию» (1931), действие которой начинается во времена Венского Конгресса и продолжается до Второй Империи; далее последовали «Бегство» (1932) и «Пещера» (1936), где события развиваются на фоне революции семнадцатого года. Главной для Алданова и завораживающей его темой, которой и посвящены все его романы, является феномен революции, ее причины, ее предвестники и ее последствия.

Все писатели-эмигранты находились в беспрестанных поисках потерянной России — того, что было в ней лучшего и вечного, ее подлинных ценностей, принесших славу русской классической литературе, последними представителями и посланцами которой они сами и были: в 1929—1931 гг. Зайцев первый среди них погружается в изучение жизни Тургенева. Что могло дать писателю-эмигранту изучение жизни и творчества этого великого поэта земли русской? В действительности же этот выбор имеет несколько объяснений: с одной стороны, изучая жизнь Тургенева, Зайцев воскрешал свое собственное детство, прошедшее в Орловской губернии, где в ранней юности он с восхищением открыл для себя историю «Первой любви». С другой стороны, написание книги о Тургеневе

позволило ему воскресить в памяти Центральную Россию и ее природу, которая была ему так близка и которую он так любил. К тому же Зайцев, так же как Бунин, Шмелев и Ремизов, мог чувствовать, что одна из последних поэм в прозе Тургенева имеет к нему, писателю-эмигранту, самое прямое отношение:

«Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык!».

И последняя просьба Тургенева к русским писателям — сохранить чистоту и красоту русского языка — была услышана Зайцевым, и он, по примеру своего гениального предшественника, нашел в себе силы продолжать великие традиции русской литературы. С этой точки зрения Пушкин, Лермонтов, Державин, Тютчев, Гоголь, Толстой, Достоевский являлись для писателей-изгнанников заступниками и борцами за вечную Россию.

Сознавая эту насущную для писателей-эмигрантов и их настоящих или будущих читателей необходимость, «Современные записки» в числе других своих изданий начали выпускать серию «Литературные биографии». Предполагалось, что она будет состоять из шести книг, но только два тома увидели свет: «Державин» Ходасевича и «Жизнь Тургенева» Зайцева (было бы небезынтересным отметить, что среди предполагаемых к изданию в этой серии книг были сочинения Бунина о Лермонтове и Ходасевича о Пушкине, которое Ходасевич так, к сожалению, и не сумел закончить, будучи слишком занят в «Возрождении», для которого писал еженедельные критические статьи). Тем не менее его эссе «О Пушкине» были опубликованы в 1937 г. по случаю столетия со дня смерти поэта. Бунин же хотя так и не написал биографию Лермонтова, зато опубликовал в 1937 г. книгу рассуждений и воспоминаний «Освобождение Толстого». 1933 г. отмечен присуждением литературной Нобелевской премии русскому писателю, более того, изгнаннику, Бунину — истинный триумф русской литературы эмиграции! 1937 г. ознаменовался другой датой в культурной жизни Русского зарубежья — столетием со дня смерти Пушкина. В 1926 г. были учреждены Дни русской культуры, ежегодно отмечавшие 6 июня день рождения великого русского поэта. По этому случаю как в Париже, так и во всех больших и маленьких центрах русской эмиграции по всему миру были организованы всевозможные выставки, собрания, лекции и выступления. Многочисленные, а некоторые из них благодаря Сергею Лифарю даже в шикарном и престижном издании, публикации позволили всей находящейся в изгнании на любых берегах и горизонтах русской интеллигенции, забыв про разногласия и

предубеждения, собраться под этим знаменем, дабы подтвердить высоту, величие и бессмертие русской литературы и ее гения. Напомним, кстати, что, хотя русские издательства в тридцатые годы и не были столь многочисленны, как в начале двадцатых, некоторое их количество все же продолжало существовать: три в Берлине — «Петрополис», «Парабола» и «Слово», одно в Белграде — «Русская библиотека», два в Таллинне и восемь в Париже — «Поволоцкий», «Родник», «Сияльская», «Современные записки», «Русские записки», «Дом книги», УМСА-Press и «Возрождение».

Что касается периода после освобождения Франции, то русская культурная жизнь Парижа не была столь блестящей, как в довоенные годы, по многим причинам: некоторые из основных авторов к тому времени или скончались (Вл. Ходасевич, А. Штейгер, Д. Мережковский, З. Гиппиус, К. Бальмонт, П. Милюков, П. Струве, В. Руднев, М. Осоргин, И. Лукаш...), или подверглись депортации и погибли в концлагерях (И. Фондаминский, Мать Мария, Ю. Фельзен, Ю. Мандельштам, М. Горлин, Р. Блох), или уехали в Соединенные Штаты (М. Алданов, М. Цетлин, Г. Федотов, М. Слоним, А. Керенский, М. Вишняк, С. Прегель...). Центр русской культуры переместился в Нью-Йорк. В 1942 г. Цетлин и Алданов в тесном сотрудничестве с Михаилом Карповичем основали в Нью-Йорке ежеквартальный «Новый журнал», продолживший традиции «Современных записок», последний номер которых вышел в Париже в 1940 г. В том же, 1942 г. поэтесса Софья Прегель открывает в Нью-Йорке ежемесячный «патриотический», то есть благожелательно настроенный по отношению к Советскому Союзу, журнал «Новоселье», так как Соединенные Штаты являлись союзниками СССР против гитлеровской Германии. В том же году вышел первый и единственный номер альманаха Ассоциации русских писателей в Нью-Йорке «Ковчег», в котором Федотов подвел первые итоги творений русских поэтов-эмигрантов, уделив особое внимание «школе Адамовича». Ежедневное русское издание в Нью-Йорке — «Новое русское слово», появившееся в 1910 г., в военные годы и вплоть до 1947 г. оставалось единственной независимой русской газетой и потому привлекало самую широкую аудиторию и смогло обеспечить себя сотрудниками из бывших «Последних новостей» и «Возрождения».

Единственным выходящим в то время в Париже просоветским изданием была газета «Русский патриот», которая из-за неопределенности установок и ориентации очень быстро превратилась в «Советского патриота», а 18 мая 1945 г. перевоплотилась в еженедельник «Русские новости». «Советский патриотизм», оказавшись роковым для русской эмиграции во Франции, продолжил в те годы разрушительные деяния войны,

бросая семена раздора в уже поредевшие ряды «первой волны» эмиграции. После указа Сталина от 14 июня 1946 г., амнистирующего «вчерашних отступников» и дающего им возможность получить советское гражданство и вернуться на «родину-мать», некоторые из видных представителей эмиграции и писателей, поддавшись умелой пропаганде, поверили в произошедшие в политике СССР после победы Красной Армии коренные изменения и запросили советский паспорт; среди них были Алексей Ремизов, Александр Гингер, Анна Присманова, Михаил Струве, Августа Даманская, Александр Гефтер, Перикл Ставров, Александр Бахрах, Юрий Софиев, Бронислав Сосинский, Николай Рошин, Вадим Андреев и Антонин Ладинский, но только последние пятеро из них вернулись в Советский Союз. Другие же, просто симпатизирующие, — Надежда Тэффи, Николай Бердяев, Георгий Адамович, Леонид Зуров, Сергей Маковский, Юрий Анненков, Борис Закович, Владимир Корвин-Пиотровский и Дон Аминадо — паспорта не запрашивали, но сотрудничали в различных органах «Союза советских патриотов» и приложили много усилий, чтобы заставить Бунина высказать свое мнение о ситуации, сложившейся после состоявшегося 22 ноября 1947 г. собрания Союза русских писателей и журналистов-эмигрантов, на котором было решено исключить тех, кто, выбрав советское гражданство, тем самым исключил себя из эмигрантского сообщества. Это решение наделало много шума и привело к разрыву дружеских отношений, так долго связывавших Бунина и Зайцева, Иванова и Адамовича. Последний выразил свое душевное состояние во время и после войны, написав и издав на французском языке исповедь «Другая родина» (1947). Этой книгой он попытался оправдать свое преклонение перед Сталиным и переход на сторону «Советского патриота». Эти вновь вспыхнувшие раздоры отразились и в периодических изданиях второй половины сороковых годов. Так, издаваемый в 1946 г. благодаря меценату и писателю Борису Пантелеймонову «Русский сборник» собрал вокруг Бунина и Ремизова тех, кто прежде сотрудничал в «Советском патриоте» и затем перешел в «Русские новости». А годом позже альманах «Орион» объединил Б. Зайцева, Г. Иванова, Н. Берберову, И. Одоевцеву, Н. Туровева, то есть тех, кто, не поддавшись на пропаганду, уверенно поворачивался спиной к дуновениям восточного ветра. Однако редакторы В. Смоленский и И. Одарченко проявляли толерантность в выборе авторов, приглашая А. Ремизова, Г. Адамовича, А. Ладинского, Ю. Софиева и А. Гингера.

В апреле 1947 г. открылся антисоветский печатный орган «Русская мысль», отстаивающий духовные ценности эмиграции, а в январе 1949 г. — ежемесячный литературный журнал «Возрождение», возобновивший тра-

диции довоенного еженедельника. Но в начале пятидесятых годов страсти поутихли: опубликованный в СССР отчет Жданова, обрекший на непечатание Ахматову и Зощенку, а также дело Кравченко² открыли глаза многим, и в первую очередь Адамовичу.

Но — парадокс Истории! — в то время как в среде первой эмиграции проявлялись центробежные силы, приводящие к отъездам, выселкам, волнениям и раздорам, на Запад прибывала «вторая волна» эмигрантов, которые бежали из СССР, слишком хорошо зная, что их ждет, если они вернуться. Среди них были писатели и художники, влившие новую кровь в стареющие ряды первой эмиграции. Эта «новая кровь», возможно, и не имела решающего значения, но тем не менее достойна внимания и благодаря приезду таких замечательных поэтов, как Иван Елагин, Николай Моршен, Дмитрий Кленовский, Ольга Анстей, Олег Ильинский, Глеб Глинка, Иван Буркин, оказала значительное влияние на эмигрантскую поэзию. Достойны упоминания и некоторые романисты: Леонид Ржевский, Николай Ульянов, Сергей Максимов, Борис Ширяев, Николай Нароков, Виктор Свен, Геннадий Андреев; а также литературные критики и историки литературы: Владимир Марков, Борис Филиппов и Юрий Елагин.

Эти вновь прибывшие на архипелаг Русского зарубежья начали печататься сначала в периодических изданиях в американской оккупационной зоне в Германии — журналах и газетах «Свобода», «Литературный современник» и «Грани» — печатном органе Союза национал-рабочих, а затем, вскоре после объединения с первой эмиграцией, в «Возрождении» и «Новом журнале». Большинство вновь прибывших переехало в Штаты, пополнив ряды русской интеллигенции в Нью-Йорке и закрепив свое положение созданием новой метрополии русской словесности в изгнании и учреждением издательства им. Чехова, которое благодаря поддержке фонда Форда выпустило в 1950—1956 гг. десятки томов произведений представителей обеих эмиграций, ценнейших воспоминаний и новую антологию русской эмигрантской поэзии «На Западе».

В сороковые годы творчество Бунина достигло вершины своего таланта, во всей полноте раскрывшегося в коротких рассказах, центральной темой которых стали любовь и смерть. «Темные аллеи» (1946) — любимое творение Бунина, и он не переставал повторять, что никогда еще не писал ничего лучше.

Несмотря на старость и одиночество, сороковые годы окажутся самыми плодотворными и самыми бурными и для двух других представителей старшего поколения — Зайцева и Ремизова. В 1944 г. Ремизов

снова начал писать и печататься в новых журналах и периодических изданиях всех направлений — как анти- так и просоветских. Благодаря издательству им. Чехова, УМСА-Press и особенно помощи верных писателю и преданных его творчеству друзей, до 1957 г., то есть до своей кончины, Ремизов сумеет опубликовать еще одиннадцать книг. Он обретет моральную поддержку и радость в том, что, помимо нескольких сборников легенд и сказок, увидит опубликованной душераздирающую книгу «В золотом блеске» (1951), которую он посвятил своей жене, две автобиографические книги — «Подстриженными глазами» (опубликована в 1951-м) и «Мышкина дудочка» (1953), а его эссе о месте сновидений в произведениях Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Тургенева и Достоевского в 1954 г. были объединены в сборник «Огонь вещей». И еще одно последнее утешение: многие из его произведений были переведены на французский язык и напечатаны в таких престижных литературных журналах и альманахах, как «La Nouvelle Revue française» Жана Полана и Марселя Арлана, «Cavalcade», «L'Arche», «La Licorne», «Saisons», «La Table ronde» и др. В стене непонимания и равнодушия была пробита брешь. В феврале 1954 г. в статье, опубликованной в «Revue des deux mondes», Марсель Брион сказал: «Алексей Ремизов занимает уникальное место в современной литературе. Он не принадлежит нашему времени, ибо принадлежит всем временам, и в скором времени будет предана забвению вся эта груда бесчисленных произведений, написанных во славу марксизма и машинизма, а книги Ремизова сохранят свою красоту и свежесть, силу чувств, страстность и чудоковатость».

Что касается Зайцева, то вплоть до своей кончины в 1972 г. он оставался последним представителем Серебряного века и русской литературы в изгнании. Ему досталась нелегкая привилегия — быть последним и замыкать шествие этой блестящей плеяды. Он до конца жизни оставался на посту президента Союза русских писателей и журналистов, верный самому себе и осознающий возложенную на него миссию — сохранить великие традиции русской классической литературы...

В 1952 г. Зайцев закончил последний том начатой двадцать лет назад автобиографической тетралогии «Путешествие Глеба» — «Древо жизни», написал еще несколько новелл и рассказов, последний из которых, истинный шедевр, имеет знаменательное название «Река времен» (1964). Пройдя по следам Тургенева, проследив путь Жуковского к святости, Зайцев должен был воспроизвести и жизненный путь Чехова, в последних произведениях которого Зайцеву виделись отблески *того* мира. Этот столь характеризующий внутренний мир Зайцева подход к творчеству Чехова и желание найти в этом творчестве доказательства величия духа

автора «Архиерея» дают нам представление о сущности увлечений Зайцева-биографа. И то, что последняя книга, над которой работал, но так и не успел закончить Бунин, была тоже посвящена биографии Чехова, является не случайным совпадением, но доказательством, если таковое необходимо, того, что творчество этих писателей неразрывно связано с тургеневско-чеховской линией русской литературы. Наконец, Зайцев продолжил написание воспоминаний о Бунине, Бальмонте, Алданове, Бердяеве, Александре Бенуа, Вячеславе Иванове и опубликовал их в 1965 г. в своей второй книге воспоминаний «Далекое».

Авторы второго поколения — Газданов, Берберова, Яновский, Шаршун, Варшавский продолжали писать романы и новеллы. Появились в прозе и новые имена, благожелательно принятые Буниным, Ремизовым, Тэффи и Зайцевым: Борис Пантелеймонов, Екатерина Таубер, Евгений Яконовский. И если относительно первой эмиграции корректно говорить о «третьем поколении», то особенно оно проявило себя в поэзии, которая и на этот раз оказалась более широко и ярко представленной: Юрий Одарченко, Кирилл Померанцев, Анатолий Величковский, Тамара Величковская, Аглаида Шиманская, Николай Евсеев, Николай Оболенский и др. Они присоединились к уже известным до войны, а после войны, проявив исключительную плодотворность, написавшим лучшие из своих творений поэтам: Георгию Иванову, Сергею Маковскому, Георгию Раевскому, Игорю Чиннову, Екатерине Таубер, Лидии Алексеевой, Ирине Одоевцевой, Юрию Терапиано, Виктору Мамченко, Владимиру Корвин-Пиотровскому, Валерию Перелешину, Юрию Иваску, Сергею Рафальскому...

Открытие в 1950 г. в Париже издательства «Рифма», председателем художественного совета в котором стал Сергей Маковский, для всех перечисленных поэтов явилось значительным событием. Благодаря различным меценатам несколько десятков маленьких элегантных поэтических сборников пополнили богатую библиотеку «Муза диаспоры» — название, данное Юрием Терапиано четвертой антологии эмигрантской поэзии, редактором которой он был в 1960 г.

Но этот список литературного наследия Русского зарубежья будет неполным, если мы обойдем молчанием жанр, которому в первой половине XX в. посвятило себя большинство главных действующих лиц русской литературы в изгнании: мы имеем в виду мемуары, воспоминания и другие свидетельства.

Сегодня, когда прошло много лет с тех пор, как скончались в изгнании Шмелев (1950), Тэффи (1952), Бунин (1953), Ремизов (1957), Алданов (1957), Г. Иванов (1958), Газданов (1971), Зайцев (1972),

Адамович (1972), Набоков (1977), литература Русского зарубежья издается и жадно читается в России, она наконец-то освобождена из своего чистилища. Нет никакого сомнения, что благодаря «новому хозяину Кремля» их общая и неожиданная «амнистия» имеет в России огромный общественный резонанс.

Перевод с французского А. Беспятых

¹ Впервые опубликовано: История русской литературы XX века. Морозы и оттепели. Париж, Fayard (Файар), 1990. С. 116—139.

² О «невозвращенце» и авторе книги «Я избрал свободу» В. Кравченко см.: Берберова Н. Н. Последние и первые; Дело Кравченко. М., 2000. С. 139—315.

IV

Автографы

Автографы русских поэтов, писателей и художников

Интерес к культуре Русского зарубежья не ослабевает и, можно не сомневаться, очень долго еще не ослабнет. Огромное литературное наследие, оставленное эмигрантами первой и второй волны, все еще неизвестно читателям и ждет своих публикаторов. Каждое произведение, входящее в это наследие неотъемлемой частью и возвратившееся в Россию, обогащает наше представление о духовном и творческом потенциале тех, кто был приговорен советской властью к вечному забвению. Теперь все видят, что советская власть самонадеянно ошиблась и в этом. Творчество изгнанников возвращается, пополняя неисчислимые духовные богатства России.

Мысль об этом подвигла меня на то, чтобы познакомить читателя с еще несколькими поэтическими страницами, принадлежащими не только тем, кто уже хорошо известен. Наряду с ними в публикуемой здесь поэтической подборке присутствуют и мало известные и совсем неизвестные имена: все они заслуживают благодарную память потомков. Под общей обложкой их объединяет только одно: всех публикуемых авторов я знал лично. Лично и тесно — это видно уже из того, что свои стихи они посвятили мне. Не скрою, я не раз задавал себе вопрос: удобно ли представлять их тому, кто преисполнен к ним благодарности за дружеское внимание к молодому французскому слависту и кто не может поэтому быть вполне объективным? Но кто же тогда их представит, эти стихи, которые говорят сами за себя, независимо от того, что о них думает публикатор?

Конечно, стихи можно опубликовать и без воспроизведения автографов. Но тогда, мне думается, читатель не имел бы возможности увидеть авторский почерк в буквальном смысле этого слова, что, несомненно, обеднило бы эту книгу. Почерк дает представление о внутреннем мире автора, его характере, его стиле. Публикация автографов творческих личностей — давняя традиция литературы, и мне кажется желанным и полезным продолжать следовать ей.

Дорогому Ренэ

Зуфески

Тор. Фейхт

23 авг. 1964.

Париж.



Дарственная надпись на книге «Улица Св. Николая», Берлин, 1932



Рене Терра — сг. курьими
чуж. вст. в. мш.

Бур. Жакель

28 сент.
1967.

Париж.

Дарственная надпись на книге «В пути», изда-во «Возрождение», Париж, 1951

Дорожному и неутраченному
Ренз Герра
Бор. Эйцель,

З.И. 71.

Пауза.

Настоящая рукопись отпечатана в количестве тысячи
нумерованных экземпляров в связи с 70-ти летием
Бориса Константиновича Зайцева.

Обложка работы М.В.Добужинского

ЭКЗЕМПЛЯР № 913

Ренэ Юліановічу

Гера

сз злучэннем
культуры.

Бор. Зайцаў.

16 чэр.

1968

Прага.

Дорогому Ренз —
приятель, приятель!

Бур. Зайден

2 апр. 1968.

Тамара.

Галина Викторовна
Кузнецова

Айнмиллерстр. 30

8 München 13.

24. VII. 80.

Дорогая Галина,
забыл тебе передать
Вам мой знакомый
(хорошо знакомый) Ренд
Юлианович Герра, француз
изучает бронзовую эпоху,
будущий профессор Русской
Литературы. Она интересуется
ср. бургундским, лучше итисать
в нем. - Не откажите мажор-
саме еду в тракти, в француз-
ском, и т. п. - Она хорошая девушка.
Писать не хочется, уж доти сто-
рочк, и пишу по-русски.
Ваша тетя Галина,

Михаилу
Резз Юмановичу

на память о

разговоре в Мюнхене

Ташма Кузнецова

21/II/71

Дарственная надпись на книге «Грасский дневник», изд-во «Камкин»,
Вашингтон, 1967

ТАБЛИЦА ПУТЕШЕСТВИЯ

ПРОЛОГЪ

.....

Рене Юлиановичу Зерра
и его жене и детям
дари

Сергей

.....
.....
.....

.....

.....

Въ этомъ изданіи не должно быть ни прибавленъ
никуда никакихъ дополненій и т.п. и
измѣненій и исправленій текста

Рэне Юмановичу
на добрую память о
наших юных летних
летних Ташкен К.
ОЛИВКОВЫЙ САДЪ

1923-1929

31 окт 1971

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВРЕМЕННЫЕ ЗАПИСКИ»
П А Р И Ж Ъ

Дорогому
Рене Юльевичу
с пожеланием
Радости и успехов
в жизни.



Л. Зурова
март
1971 г.
Париж.

РОМАН ГУЛЬ

Хорошему другу Ренэ Терра

"Я УНЕС РОССИЮ"

Рассказ о жизни и смерти — бл. л. ер...
АПОЛОГИЯ ЭМИГРАЦИИ

Роман Гуль

сент. 1984 №2 Котх

Т. II. "РОССИЯ ВО ФРАНЦИИ"



ИЗДАТЕЛЬСТВО "МОСТ" НЬЮ-ЙОРК 1984

Ог араввајелному русскому
французу Р. Ферра

С Я К О Р Ь Ферра

надеждах вимов
АНТОЛОГИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ПОЭЗИИ

Ирина Вдовина
С О С В Е Д Е Н И Я

29.8.74.

Г. В. Адамович и М. Л. Канторо

Мир и правда Боже Завоев

Ан. Ю. Ренз Юлиановичу на чашке

о вчерашнем в каф. Ренз-три

Дорогому Ренз на чашке о мис-
серионом сборнике стихов „Одино-
чество“

Р. Мауберт

15 VI 74.

Дорогому Ренз Юлиановичу

Терра
с сердечным приветом
Ютерманско

ПЕТРОПОЛИСЬ - 1936

17 VI - 1974

Талина Кузнецова

Дорогому Юлиановичу

А. Юлиановичу
1979.

Ренз Юлиановичу
но добрым

Ирина Вдовина

В. Мухомов

А. В. Мухомов
г. Магдебург.
И. Величковская

НА ЗАПАДЕ

Ирина Воробьева. Том 11111111

АНТОЛОГИЯ РУССКОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ ПОЭЗИИ

и музыкой эдгемпляр Р. Горра.

Сей Шольский 1975.

Составил Ю. П. ИВАСК

О. Анстем

С. Шольский

А. Соловьев

В. Мухомов



Ирина Воробьева
Р. Горра
С. Шольский

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИМЕНИ ЧЕХОВА

Нью-Йорк

1953

Андрей Чехов
Горра С. Шольский

С. Шольский

Юлия Цыф

Елена Маслова >
Анна Носичанова
Вагнер

Евгений

М. Демидов. Вера Золотова.

Юлия Цыф - Иван Маслова
Анна Носичанова

Юлия Цыф
10. М. Маслова

Юлия Цыф

For more details
Copyright by the company

Юлия Цыф
М. Маслова

Подшедомские

берега

110.

Екатерина Александровна и Павел
Юсупович — доброе и живое мое
друзья. Как же мне не расписаться
в их альбоме, даже если лично
каждому и устно в окошке
мне не приходится?

Проведу любимое мое упражнение —
не мне, а 친구로서 편지 =

Если когда отдамся, то не
каждо обясню

А друзья мои только даме
советы не обясню

И. Вендел

Париж, 18 V 74

Дорогому
Рено Герра

В день выхода - с его настоящей
помощью "Золотой Метри"
с надеждой, что он как же
поможет выйти в свет
"На берегах Невы."

Очень дружески
Мриялдовцева.

29 мая
1975г.

Рекъ Церра .

Вращается Фортуны колесо,
Но я не думаю об этом
Желание отати пройтъи предметом
Обобщенным Минашо
Ркою нощъ жревоорило меня -
Серебрянкою лодкегрою звена,
Подобившим или чужою
Перемещем на положно
Бессмертним красогним пажном .

Хочу, чтоб было мне дано
Милльонч ежицъ и в музее
Года, десятилет, века -
Моя жезеу в реллем река -
Мной любовалмсь ротодем

Мрина Двоевцева .

Рено Сирра.

Вечер радостен и тих
Мебо сказогно прозрачно

Как кога јо брајиса Гримм
Молчајалем своим

Отјимизм а приношу
Анји груејно, анји мразно
Јо нил сјим пишчу

И не только о себе
Собезвечной моей судьбе

А о ней, а о той

Видуманной мной самой

И. Одо-евцевой

Ужо усмеву в суждах моих
Заменя в них меня

Солнечным лучем звеня,
Не всегда удачно.

21/III/181 Ирина Одо-евцева.

Кеня Терра

Разноцветные ямбы

Лазурный берег, берег Нилузи
лучшая жизнь. Лучшее место

Я сплю Ни. это только снится

До смерти так недалеко -

Рукой подать.

Я погружаюсь глубоко -
С какой сознательной жадной -
В гудовищную благодать

Дурного сна.

Его бесшумная лена

На койке городской больницы -
Страдания атоэроз

И чамофениз

Но розы, розы, сколько роз

Нет, не
Тухоккала
Это -
Терроккала

Не в Ке́рбурге, а в русском Париже
Но рисовать и писать
В ней не меньшая пестота
Чем в Тухоколе было когда то

Мрина Одольцева

Париже
1978г.

Дорогим
Екатерине Андреевне
и
Рене Юозеновичу

Герра —

на память о наших дружеских
встречах —
не только Парижских, но и Под-ма-
донских.

С самыми лучшими
поздравлениями —

Юрий Анатольевич.

Париж, февраль, 1973.

Париж.

На правах рукописи

ГЕОРГИЙ АДАМОВИЧ

**Василий Алексеевич
МАКЛАКОВ**

Политик, юрист, человек

*Врученъ Рязанскому
Террор
Т. А. Смирнову*

**ПАРИЖ
1959**

ГЕОРГИЙ АДАМОВИЧ

Визы Иностранной Торговли
на добрую волю и внутренне
и долгие беседы

△--A--
КОММЕНТАРИИ



Издатель Русского книжного дела в США

Victor Kamkin, Inc.

Washington, D. C. 1967.

ГЕОРГИЙ АДАМОВИЧ

ЕДИНСТВО

СТИХИ РАЗНЫХ ЛЕТ

Дарю
Ряд Юлианову Тетра
на добрую память
в счастливый день
поздравляю
Т. А.

Милому русскому
человеку
Рене Юматовичу
Серра
на добрую память
от автора.
Париж
Май 1970.

В. ВЕЙДЛЕ

ПОЭЗИЯ
ХОДАСЕВИЧА

Милому Рене Юмановичу Зурра
спасибо за книгу
каждого
человека — автор.

ПАРИЖЬ

1 9 2 8

б. н. 75

В. ВЕЙДЛЕ

Умираніе искусства

Размышленія о судьбѣ
литературнаго и художественнаго
творчества.

Сърадую книжку оу
молодыи друзьям своим
Зерра

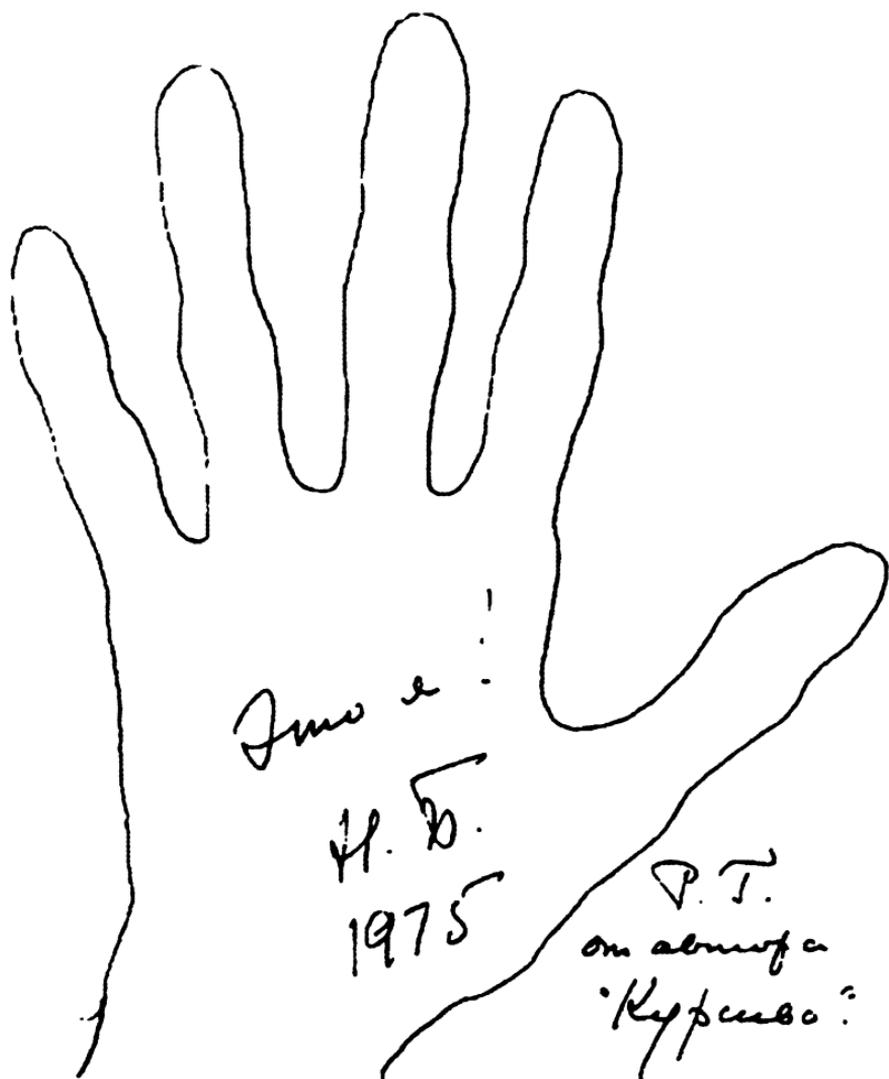
даду любовный из абстр.

ПАРИЖЬ

1 9 3 7

Публик

12/174.



Такой автограф в «Геррокале» оставила Нина Берберова

Дорогому Рензюлиановичу Терра
— в память моих рассказов о

Ю. ТЕРАПИАНО

прошлом — единственному из ивритских
Стихов — моих и, думаю, не только моих,
которая, как вы видите, прошла ивритом
Стихов, разошлась по ивритским
благодаря трем докторам В. Хильсели
за,

БЕЗСОННИЦА

картинки которой меня «интересуют»
за измену ему и за восстановление им
опушки о «Розах» 2. Иванова — обо
всем этом — во втором томе «Вестник»,
который готовится к печати.

Рензюлиановичу

12. III. 1975.

Дядя

Ю. ТЕРАПИАНО

Дорогому
Резе Солянскому Терзо

→ ВСТРЕЧИ →

в ознаменовании наших годовщины.
с ких, перлуриских и медокских
ветеран-долгих год...

Сидегино Ю. М. Траппи



ИЗДАТЕЛЬСТВО ИМЕНИ ЧЕХОВА

Нью-Йорк

•

1953

Нет древнее комара,
Нет умней Ренэ Терра.
Везде вот эти верера —
Очень круткая игра!

Слався, слався, дом Терра,
Мы вручим тебе ура!...

Ю. Терашаню

11. II. 43

... Какой мерой поэтов мерить?
О, дай им, о дай им верить
Не только в хоры и в ямы...

Захарь Тупица

— вот они и стараются это
осуществить!

С таким примером
"Смотр" да будет жить на
полке у Ренэ Юлиановича
Терра, нашего историкографа.

Ю. Мереминко

15 / XII 1974

Дорогому
Рене Юмановичу
Терра
с пожеланиями всего
самого лучшего в жизни,
в литературной работе
и в духовном плане.

Ю+Террамако
2. VII 1942.
Мендон

Ген Терра - царица,
собираю "искусств" и "искусств"
научно-исследовательский институт

Зинаида Шаховская

кампанья и "русские" - "русские"
русские "русские" - "русские"

В

Труда - но и "русские"
"русские" Шаховская

ПОИСКАХ

1984

НАБОКОВА

Ларин

Обложка СТАРИЦКОЙ

« La Presse Libre »

217, rue du Faubourg Saint Honoré

75008 Paris

1979

Рано Гера

Тли уродили в померкне диме
насегда непогасимо бледно
в гори насегда витраган
до ушце. Ота тура

Ој лобилој земли оирвало
ке димом и то диме
погасило е пош куцане
пош јам и пош дуче

и така обиче своду
и така воина лоби.
и рориче кајате лузи
Задане буче изров

Тлишине око зледо, ике мерчане
с баране сравнао река
и поведио време згане
от померкне елоунало

До димеј ти дубокине бледо.
до кеке дуче и дубо,
до дуче ике и е бледо
коз ирвооо разбиче земане

ко иу бледо по вола. и с бледо
Золени дуче бледој стер
и роти ерв померкне обиче
и рориче кајате лузи

Лон дуче 1943
на рин 1949

Зимане Умалова

Ром Рене Гуенга

Преданно литературе
первой русской эмиграции
с добрыми приветиями

↑
Шмагдо Шахматову

Париж

1945

Присоединяется к
автографу
Старинский

Эне Юшановичу Терра

СЕРГЕЙ ШАРШИН

мой преданный благодетель
и собрат

10X74 Шаршину


Победитель

ПЬЕСА В 10 КАРТИНАХ

ПАРИЖ
1950

Сергей Шаршун

Рене Кутановичу Герца
на добрую память о наших
встречах. Шаршун

РОЗДЫХ

ИДИЛЛИЯ

4-я книга солипсической эпопеи

«Герой интереснее романа»

В том айдане где было много
ограждений « несли свои парусы »

« Перспектив. Книга вторая.

Будет издана в 1979 году
на издании том моего любимого
брат моего друга « несли свои парусы »

и издана в 1979

« Уголь и Небесная Северная по-
рохунасе «бороня» »

Другие

24 VII 1979

Михаил Андронико

ПЕРЕКРЕСТОК

КАТКАЗ

Преподобниот отец Терри

Будем благодарно указав.
на издание твоя книга
како што е остварено
благодар, стварно
Ренд Вилијамс Терри

Андронико

24 VII 1979

ПАРИЖ

1979



50208
VIA NOFT
9-11-1975
1

Andreewko

Уезжаете! Уезжайте из Парижа,
покидайте Musée Guetta,
возвращайтесь в Америку. Но уезжа-
ете с собой "воспоминаний" —
радостные и оттого болящие —
и еще грусть: грусть оттого,
что они в памяти, в прошлом —
и потому пережить пережитое
и по себе, убого, невздо.

Результатом, спасать
на все!

Игорь Лихачев
Лихачев 82

пов. Рист. Ема

1
то-то броче Россия,
то-то броче лежали...
(Ма о болюше просили,
А аотва перестали)

Ек-то нехоти и русския
Пахет але грешко.
Утешише тучишо
Зем сганоуимси микио.

Пахет цуто кислота
Буфиня ч колоди...
Ето о.о.о.о. когос-то
И ева и бервеса.

Горискиот

30482

БОРИС ЗАКОВИЧ

Дождь
идет над
Сеной



ПАРИЖ
1984

Посв. Р. Ю. Герра.
Дождь идет над Сеной
Знаешь - в жизни бременной
Лобное - здесь
Дружевань вера
Лобное - рассказы
Лордсбургская пазра
Мен же кровать,
Лга спойнато ентъ
Долгий берег Сена,
Кай стухи Верлен,
Слабье - галено!
Все прозрело, бременно
Над водою Сена
И совсем лень.

Борис Захаров
Issy la Moulineaux
28 в июль 22г.



27.11 34

Дорогой рене
Юманович. Вружаю
Вам эту книгу с
глубокой и благодар-
ностью, с самой сер-
дечной за то, что Вы
мне позволили ее издать.
Будьте уверены, что я
никогда не забуду
Ваше заветное

ИЗДАТЕЛЬСТВО «АТЛАНТИК», ПАРИЖ

Редактор-составитель и автор предисловия

Рене Герра

Написанная книга отпечата в издательстве
группы издательств, из которых двадцать пять
издательств осуществляют и дальнейшее
защита в продажу по подписке:

Именная [№] 2401 и 1/2
№ 02912 рю Герра
Борис Закович

Обложка и марка издательства работы художника

Сергея Галлерова

Сергей Юментаев

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays, y compris l'URSS

© Editions Atlantik 1969

Un seul éditeur: M. René Guerra

37 rue du Port 92131 Issy-les-Moulineaux
FRANCE

Наша прощанья
Не надо больше ждать у двери
Но Боже, возьми прощанья за себя
Без ответа
Не лучше ли уехать, но лучше ли
Не видеть никогда не ^{ногда} ^{никогда}
рассвета?

Я много узнала, когда пришла
И снес первую лодку ^{Зима}
Серевая и жана
Борис Захаров
1936

Эдуард - Менделеев
1982

письмо Александру Зыбу-

От радости Ивонк и Катюх нота во мне,
Иммануил через меня забил друзей сограждан,-
И Ты - лишь вытравленный воздух в передрачевитской сени,
Линия твоей великой иерархии переоблаченной раши

Но, может быть, не так? И это Ты зависишь
и под-ком боженьки, как великая дорога,
И мне перематывай рептилию не даешь
Нурине равновесного порога?...

Олег Александрович-

30.V.74

ЕКАТЕРИНА ТАУБЕР

Дорогому Яке на доб-
рую пам'ят. в моєму старому
прайвату

автор.

15. VII 1968

ПОД СЕНЬЮ ОЛИВЫ

ВТОРАЯ КНИГА СТИХОВ

Поздравляю Рене и Катю Церра в
командировку в музей "и нашей общей
любви к великой России и к старейшей
университетской и семье С. Мауриц-Сторж
ЕКАТЕРИНА ТАУБЕР

В.И.

15.11 1973.

Музыка.

НЕЗДЕШНИЙ ДОМ

ЧЕТВЕРТАЯ КНИГА СТИХОВ

1973

Варошеи Уме, без Вас ора книга
Та книга не книга и други
орси не могу.

Ваша старая приятельница
и друг ф. Мюбери-Старова
26. III 84
Мадрид.



Сердце не стареет —
любь все ра же добудает ера
ф. М

Девушка Ренэ И. Шаховичу на-
память
Май 1997г.

Знакомой и расклеванной конюхой
К сердцу любовь посылала.
- Я помурлыкаю немилосливо,
Я так мила и теща!
Сердце разнежилось. Сароце,
Груди зацветет в нощь,
Воруха зашевелит сережки,
Видишь, воруха пошевелит.
Но в закулисах небеса
Всякая бурюшка мила,
Защелкается, ежасно, шум зберет
Бродячо крикливо: йрыс!
И, пошевелившись немилосливо,
Сердцу ежасно - гадюка:
- Выбрав - пропустит конюху
Видишь, как скоро!

Людмила Шидерсон

Красно и черн

Не перли? разе умеем ни до дари
(Пласе се приготви и до мартин).
Има ли ферментов неферментов Аспирин
Неизрядно крутича на добри.

А а - блат. Бодувавам аеро -
Удари блат пре фудбалската аеро.
Не умеем и аеро ни зема? мартин
И бонамента Пиротс, Пас Пире?

Трестите во мие веројно ризикова,
Не перлиме ни мие веројно мие -
Мие красно и черн, комплет мие мие
и мие блат, и мие мие блат
Аспирин, и жабрив, и мие мие
Бодувавам - о блат мие мие.

19.00 март 1986 г.

Глубоко тронутая и восхищенная
вами, что я видела у Вас - Ваши коллекции,
собрание аграфов, и в особенности удивительное
Ваше искусство и Ваши знакомства,
я думаю о том, как бы все это было дорого
Александру Михайловичу Ремизову, ^{во имя} ~~именем~~ которого
мы познакомились.

С сердечной благодарностью
тишым хозяевам Медонского музея

Наталья Ремизова

24 марта 1976.

Ренз Ншановичу Герца
на память, надеюсь добрую.
- 21/12-80

*
* *

Спускается вечер... которм?
Неверно сбывается слезы.
Подул голосов и майоров
Молит неперерывно течет.

Снежило эти люди ушли,
А все же ешмай и ешмай,
Как будто бы все они стали
Молит суетливых мимай.

Факелы крикливо звуки -
Калека у стены поет,
Повисли ошсохшие руки,
И жалко коритесь рот.

Сменяется волны народа,
Нет времени людям звать
и некуда слушать угрода,
и сррррррр неволею востыбайн.

И долго угрода бы и мизий
Найкраю по осматрив, поет.
Такого и доброй осмизит,
Такому и злой покает.

Помню Станислав...

Дорогой Геннадий Иванович
с очень искренней дружбой.

Поезда

Поезда, поезда,
И затем и куда
Все кто то везут,

Все куда то везут

Или паробазы и помы,
И пох солнцем и в дождь
И вуды, и везут
И вперед и назад,
От места до места
Их везут поезда,

И назад и вперед,

А вонда поворот
Президенту куда,

А спускаться, и назад...

М. П. ...

28 мая - 1985

В. П.



Инскрипт на сборнике стихов «Избранное», Париж, 1973

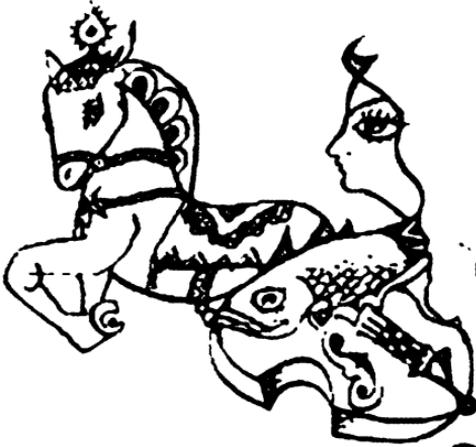
Handwritten text in a cursive script, possibly a signature or a short note, located in the upper right corner of the page.

A large, dense block of handwritten text in a cursive script, occupying the central and lower-left portion of the page. The text is highly stylized and difficult to decipher.

19. vi. 03 1



PARIS



Handwritten text in Arabic script, arranged in several lines. The script is highly stylized and cursive, characteristic of early 20th-century Arabic calligraphy. The text is positioned to the right of the illustration and occupies the central and lower portions of the page.

16-VII-97



Музыкальная "Книжка"
10.10.1912

Музыкальная "Книжка"
Музыкальная "Книжка"

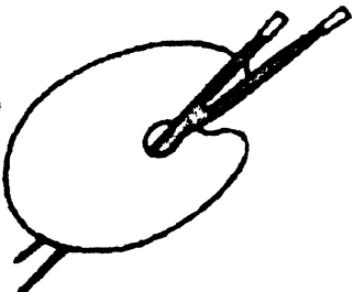
Музыкальная "Книжка"
Музыкальная "Книжка"

Музыкальная "Книжка"



Олег Цингер

ГДЕ
В ГОСПТЯХ,
А ГДЕ
ДОМА



1994

ОЛЕГ ЦИНГЕР

ГДЕ В ГОСТЯХ, А ГДЕ ДОМА

ВОСПОМИНАНИЯ

Рисунки автора

*Дорогому другу
Ренэ Терра на память
от благодарного
автора Олега Цингера
Гарш 1994 г.*

ПАРИЖ
1994
МОСКВА



Именной
экземпляр
Ревя Терри
№ 2



Дорогой

Генз Юлиановичу Терра,
моему издателю и другу,
с любовью благодарю -
искренне за все хлопоты,
связанные с "рождением"
этой книги

Сергей Шиллербах

14-го июня 1990 г.

Issy les Moulineaux

СЛАВА

Медленно шло престарелой
Художник по улицам
Ниццы... Високо
Вздыхало стена музея
Искусств современных.

Проступно робкой
Вздыхало художник твуда,
Тво картины
Художников русских
Тордо смотрели со стен...

Низкий поклон
Отвесил художник творившим
Нам иже искусства
Старшим коллегам своим - эмигрантам.

Слава тому
Кто создал коллекцию эту!
Слава славысту Терра
И всем
Вотставшу эту создавшим!..

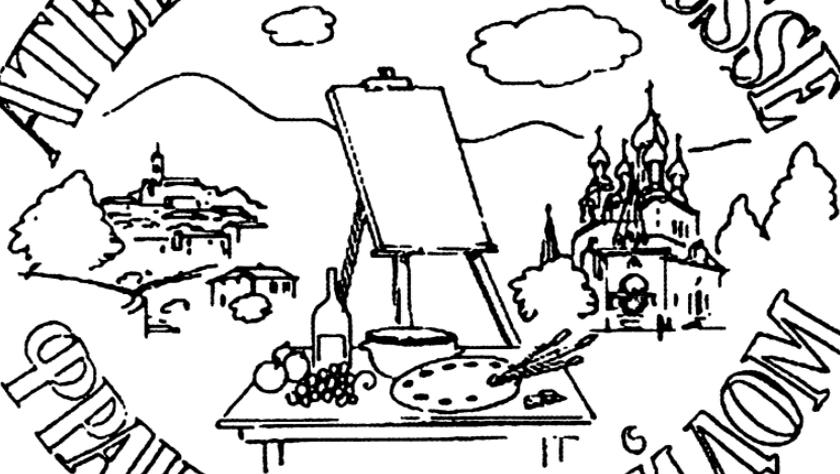
Сергей Толлербах

29-го дня сентября месяца
лета Готодия 1995-го

Nice - le Cannet



ATELIER FRANCO-RUSSE



АТЕЛЬЕ ФРАНКО-РУССКОМ

Венз Валянович Терра

Когда я вижу Венз Терра -
Мне тепло. Кривизна "ура!"
Франции и России его сердце
Широко раскрыто уже давно

Сегодня канчал:
29 августа 1981
Paris, 57 rue Jacob
"Секс парижка"

Рубин

Буржуазия

Рейс Тюрра

Украшением ланчам карзаван
Облаченных платанам дороз,
Кудревым, все в лозах виноградных,
Шедь на радости людей создан Бог.

В кандалное - нежданное лето
Ты, как подарок, как Гюль Дана.
Я только вкуче промывалась паузотом
И терпелость ароматом дима.

Но ты не жди нас наведа племена
И образ твой не блещет в беле лет -
Ты храмов древние двери как открыла,
Самодель - рисовала показала след.

Шансман Ресанко

Сивого горога мой, бумажный дождик,
Я и автобус — оба внавал идём

В дожде сырой и сером покрывале
Вот в город мой красивый не назвало.

А я люблю мой город и такой —
Полурыбный над заплаканной рекой.

Вот Анжел Даленик Странствини, родил
роstrom,
О постамент крылом геркаса острого

Люблю по осянке я особость —
Как он на царственном склонился гребце

И пристально гертит конном крыла
Тот путь, которым я сюда пришла,

Тот путь лорской, навстречной и миссии.
Вот пеленица в гурдо замнице,

В зарю и в камень звука тяжёлые рек —
В мой город, обречённый мне навек.

Ольга Анстем

милому Ренд Герра

Деревья и ветви (сop Девы) крpa!
Восхищаются тебе реч, что ты отец
и Оне Русская крpa. Ты сохранил
то, что неслыханно чужие бы. Крpa
русом патриотом - ты спасение
через Свободу тебе с реч. Крpa,
которая предает нам нашу с рас-
ной крpa. Свободу Рar, инако!

Д. Мухомов
10 + 11 97
Крpa.

Именной указатель

- Августин св. 315
Аверченко А. Т. 219
Авксентьев Н. Д. 303
Агеев М. (Леви М. Л.) 307, 311
Адамович Г. В. 41, 44, 54, 61, 76, 80, 85, 86, 96, 98, 120, 136, 139, 149, 150, 152, 171, 197, 244, 251, 271, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 297, 301, 304, 305, 307—309, 312, 317—319, 322
Азов В. А. 301, 302
Айдинян С. 247
Айзман Д. Я. 219
Айхенвальд Ю. И. 51, 55
Аксенов В. П. 252
Албанская Е. П. — см. Соложева Е. П.
Алданов М. А. 52, 54—56, 60, 76, 77, 102, 175, 226, 251, 304, 309, 310, 312, 315, 317, 321, 322
Александр III, русский император 64
Александр, югославский царь 54
Александра Федоровна, русская императрица 252
Алексеев А. А. 183, 190, 228
Алексеева Л. А. 257, 285, 287, 321
Алферов А. В. 307
Альтман Н. И. 183, 221
Амари — см. Цетлин М. О.
Амфитеатров А. В. 301
Андерсен Л. Н. 285
Андреев В. Л. 147, 164, 170, 304, 318
Андреев Г. (Хомяков Г. А.) 319
Андреев Л. Н. 15, 17, 24, 42, 46—48, 65, 67, 68, 88, 89, 92, 106, 109, 218
Андреев Н. А. 161
Андреев Н. Е. 142
Андреевко (Нечитайло-Андреевко) М. Ф. 8, 143, 182, 205, 211—215, 232, 238, 245, 246, 255, 256, 274, 285, 286, 288—290
Анненков Ю. П. 8, 13, 61, 62, 138, 139, 175, 181—183, 190, 193, 198, 199, 211, 213, 220, 227, 230, 231, 238, 251, 255, 264, 268, 273, 277, 283—285, 288, 290, 291, 294, 295, 302, 311, 318
Анстей О. Н. 197, 210, 238, 319
Аполлинер 203
Арагон Л. 264
Арлан Марсель 320
Арнштам А. 183
Аронсон-Доминик Л. А. 234
Арп Ж. 204, 205
Арсеньев Н. С. 287
Асеев Н. Н. 170
Ахмадулина Б. А. 201
Ахматова А. А. 33, 43, 97, 99, 189, 237, 274, 294, 307, 319
Ашкенази В. А. — см. Азов В.
Бабель И. Э. 34
Бакст Л. С. 8, 48, 175, 183, 193, 199, 218, 226
Бакунина Е. В. 307
Балакирев М. А. 222
Балиев Н. Ф. 183, 222, 225
Балтрушайтис Ю. К. 49, 50
Бальмонт К. Д. 33, 46, 47, 49, 52, 53, 56, 58, 81, 106, 110, 115, 170, 198, 220, 245, 267, 268, 286, 294, 301, 302, 312, 317, 321
Баратынский Е. А. 71, 141, 170, 213
Барт В. С. 182, 183, 263
Бах И. С. 209
Бахрах А. В. 318
Беаль С. 249
Бедный Д. 274
Беер Жан де 61
Бекфорд У. — см. Бэкфорда У.

- Белый А. 24, 33, 47, 48, 50—52, 57, 71, 75,
81, 89, 91, 198, 204, 205, 304, 312
- Беляев А. Р. 132
- Бем А. А. 142, 308, 312
- Бенн 183
- Бенатов Л. М. 183, 264
- Бенуа А. А. 264
- Бенуа А. Н. 8, 48, 70, 175, 184, 190,
199, 216, 218, 221, 226, 227, 230,
255, 283, 287, 302, 321
- Берберова Н. Н. 52, 54, 55, 56, 59, 76,
77, 103, 107, 139, 164, 171, 181,
197, 251, 287, 301, 303, 307, 310,
311, 318, 321, 322
- Бердяев Н. А. 46, 47—52, 54, 55, 61, 69,
74, 75—77, 176, 181, 308, 318, 321
- Беренсон Б. 254
- Бергауз Г. 203
- Бернанос Ж. 55, 77
- Беседовский Г. В. 143
- Бетховен Л. ван 209
- Билибин И. Я. 8, 48, 175, 183, 184, 199,
212, 226, 227, 236, 237, 263, 302
- Билибин Н. Н. 7, 237
- Билинский Б. К. 225
- Бицилли П. М. 307, 312
- Блинов В. 239
- Блок А. А. 20, 22—24, 30, 47, 48, 53,
69, 71, 81, 83, 86, 97, 102, 189, 191,
198, 204, 212, 294, 312
- Блон М. 305
- Блох Р. Н. 191, 198, 307, 317
- Блюм М. — см. Блон М.
- Бобрицкий Ю. В. 238
- Бодлер Ш. 81, 234, 245
- Божнев Б. Б. 164, 307
- Бокасса Ж.-Б. 158
- Болдырев И. А. 164
- Болесцис Н. В. (псевдоним, наст. фам.
Дзевановский) 142
- Болотовский И. Ю. 237
- Бонамур Ж. 62
- Бонгарт С. Р. 238
- Боровиковский В. А. 294
- Брак Ж. 262
- Брежнев Л. И. 62, 201
- Брейгель 214
- Брион М. 320
- Брюсов В. Я. 20, 24, 47—49, 70, 312
- Буйневич Т. К. 45, 55
- Буйневич Ю. 49, 73
- Булгаков В. 146
- Булгаков М. А. 139
- Булгаков С. Н. 47, 69, 176, 308
- Бунин И. А. 8, 16, 17, 20, 24, 33, 40,
46, 47, 49, 52—54, 56, 57, 61, 62,
65, 68, 76—78, 85, 93, 95—99, 102—
106, 109—112, 115, 116, 118, 152,
155, 162, 163, 168, 175, 192, 197,
198, 200, 227, 251, 258, 268, 270,
273, 289, 291, 294, 301, 302, 311—
314, 316, 318, 319, 321
- Бунина В. Н. — см. Муромцева В. Н.
- Бурдель Э. А. 261
- Буркин И. А. 319
- Бурлюк В. Д. 211
- Бурлюк Д. Д. 211
- Бушен Д. Д. 8, 62, 175, 183, 199, 220,
225, 227, 238, 255, 256, 268, 274,
281, 283, 288, 293
- Бычков С. 276
- Бэкфорд У. 34, 61
- Бюше Ж. 205
- Валери П. 55, 72
- Вальдберг П. 207
- Ван Донген К. 263
- Варшавский В. С. 54, 145, 146, 148,
151, 155, 164, 173, 197, 288, 307,
309—311, 321
- Васильева Ж. 201
- Васильева М. В. 251, 261, 262
- Ватагин В. А. 229
- Ваулин П. К. 219
- Вега Л. де 218
- Вейдае В. В. (Weidlé W.) 13, 54—56, 61,
62, 98, 115, 197, 199, 245, 271, 284,
285, 301, 304, 306, 312, 313

- Величковская Т. А. 62, 155, 197, 199, 245, 277, 295, 321
- Величковский А. Е. 152, 153, 173, 197, 199, 200, 245, 285, 289, 292, 321
- Вербов М. А. 237, 287
- Вергилий М. П. 305
- Вересаев В. В. 17, 46, 68
- Верлен П. 81, 234
- Верн Ж. 65
- Верхарн Э. 80
- Вишерт Э. 113
- Вишняк М. В. 303, 317
- Волконский С. М. 301
- Волошин М. А. 102, 170, 237, 248, 260, 272
- Врангель П. Н. 109, 111, 142, 157
- Врубель М. А. 218, 219
- Вычегжанин П. В. 221
- Вышеславский Г. 249
- Вышеславцев Б. П. 49, 51, 52, 55, 58, 77, 308
- Газданов Г. И. 55, 60, 76, 77, 83, 147, 164, 197, 269—271, 301, 304, 307, 309—311, 321, 322
- Галеева Т. А. 260
- Гамсун К. 16, 81
- Гандон И. 61
- Гауптман Г. 112, 220
- Гebbель Ф. 218
- Герра Александр 254
- Герра Ален 185, 248, 249, 251, 257, 258, 297
- Герра Р. Ю. 6—9, 41, 61, 63, 83, 95, 175—177, 181, 190—193, 196, 197, 200, 201, 215, 231, 232, 248, 249, 251, 254—261, 264, 266, 272, 275, 277, 279, 280, 283, 285—288, 293, 297, 299
- Гершензон М. О. 47
- Гессе Г. 113
- Гессен И. В. 51, 301
- Гете И. В. 24, 42, 213, 305
- Гeфтер А. А. 318
- Гингер А. С. 143, 147, 148, 150, 155, 164, 307, 318
- Гиппиус З. Н. 33, 47, 48, 52, 54, 57, 62, 69, 70, 76, 110, 112, 115, 171, 175, 192, 198, 206, 246, 251, 287, 294, 301, 302, 304, 306, 307, 309, 316
- Гитлер А. 142
- Глаголь С. (Голоушев С. С.) 17, 46, 47
- Глазунов А. К. 220, 222
- Глинка Г. А. 319
- Гоголь Н. В. 8, 24, 37, 38, 71, 105, 122, 123, 134, 135, 140, 198, 214, 232, 234, 239, 258, 272, 312, 316, 320
- Гозиасон Ф. О. 183, 305
- Голенищев-Кутузов И. Н. 151, 306
- Голицын Б. 290
- Голлербах Е. А. 258
- Голлербах С. Л. 182, 197, 200, 232, 236—241, 246—248, 250—252, 254, 272, 287
- Голлербах Э. Ф. 236, 256
- Гольц Ш. де 98
- Головин А. Я. 219, 226
- Голохвастов Г. В. 226
- Гончарова Н. Н. 189
- Гончарова Н. С. 8, 175, 183, 190, 193, 211, 227, 228, 286, 305
- Голоушев С. С. — см. Глаголь С.
- Горбов Ж. — см. Горбов Я. Н.
- Горбов Я. Н. 62, 102, 156, 288—290
- Горгулов 134
- Горлин М. Г. 307, 317
- Горнфельд А. Г. 21
- Городецкая Н. Д. 55, 164, 301
- Городецкий С. М. 47, 48, 69
- Гороховец А. Г. 238
- Горький М. А. 8, 17, 20, 22, 46, 47, 51, 67, 68, 75, 80, 88, 89, 99, 109, 113, 118, 125, 163, 198, 220, 221, 268, 282, 311, 312
- Горянский (Иванов) В. И. 301, 302
- Готье М. 204, 305
- Гофман М. Л. 24, 170, 312

- Гофмансталь Г. фон 212
 Гранжар А. 62
 Гранин Д. А. 229, 230
 Грановский С. 263
 Гранофф К. 234
 Гребенщиков И. С. 229
 Гржебин З. И. 48, 51, 70
 Григорьев Б. Д. 8, 183, 199, 224, 227, 240, 251, 255, 260, 263, 268, 272, 275
 Грибоедов А. С. 125
 Грин М. Э. 99, 102, 162
 Грифцов Б. А. 50
 Гроссер Б. Н. 182
 Грюнвальд К. К. 301
 Грюнхофф Е. 204
 Гувер Г. К. 74
 Гукасов А. О. 102
 Гуковский А. И. 303
 Гуль Р. Б. 9, 103, 146, 148, 151, 175, 238, 255, 287, 298, 313
 Гумилев Н. С. 234, 305
- Давыдов А. В.** 245, 257
Давыдова М. С. 62, 291
 Дако Д. 157, 158
 Даль В. 157, 288
 Даманская А. Ф. 301, 318
 Данте А. 27—31, 49, 58, 61, 72, 111, 220, 315
 Дантес Ж. 189
 Дейша Е. А. — см. Песков Г.
 Делакруа Э. 203
 Делоне С. Е. 263
 Демьян Бедный — см. Бедный Д.
 Деникин 109
 Державин Г. Р. 198, 268, 316
 Дерюжинский Г. В. 237
 Деснос Р. 182
 Дживелегов А. К. 50, 51, 74
 Джойс Д. 305, 311
 Дзевановский Н. В. — см. Болесцис Н.
 Добужинский М. В. 8, 48, 139, 161, 175, 182—184, 199, 213, 218, 226—228, 230, 237, 256, 268, 286, 289, 291, 298, 302
 Добужинский Р. М. 184, 231, 256
 Добычина Н. Е. 212, 215
 Довгелло С. П. 159, 182
 Дон Аминадо (Шполянский А. П.) 53, 122, 301, 302, 318
 Донзель Морис (М. Дюмаре, М. Парижанин, Parigianine) 56, 77
 Достоевский Ф. М. 67, 80, 90, 91, 93, 109, 111, 114, 134, 136, 198, 224, 227, 239, 304, 312, 316, 320
 Дриго Р. 212
 Дро Ж.-М. 262
 Дроздовский 157
 Дряхлов В. Ф. 290, 307
 Дубовик А. 252
 Дубовский Н. Н. 219
 Дункан А. 205
 Дункан Р. 231
 Дураков А. П. 306
 Душан М. 264
 Дыдышко К. В. 161
 Дымарский В. Н. 279
 Дягилев С. П. 70, 176, 226
- Еврейнов Н. Н.** 119, 120, 218, 270, 302
Евсеев Н. Н. 292, 321
 Евтушенко Е. А. 284
 Елагин И. В. 197, 200, 238, 239, 271, 287, 319
 Елагин Ю. Б. 319
 Ермолов Г. С. 139
 Ерофеев В. В. 252
 Есенин С. А. 205
- Жаба С. П.** 62
Жаковский А. 252
 Жалу Э. 215, 305
 Жанна д'Арк 315
 Жданов А. А. 99, 319
 Жид А. 300, 311
 Жилье Л. 55
 Жирмунский В. М. 61

- Жолтовский И. В. 219
 Жорж В. 205, 305
 Жорж Санд 255
 Жоффр Ж. Ж. 154
 Жуковский В. А. 24, 37, 38, 58, 59, 78, 320
 Заболоцкий Н. А. 234
 Зайцев Б. К. (Zajtsev B.) 7—9, 13, 15—62, 63, 67, 80—94, 96—98, 102, 103, 109, 110, 114—116, 155, 172, 173, 175, 192, 196—198, 201, 251, 268, 269, 271, 274, 275, 277, 280, 282—286, 288, 290, 301, 302, 304, 307, 312—316, 318—321
 Зайцев К. И. 302
 Зайцев К. Н. 45, 47, 50, 66, 73
 Зайцева В. А. 46, 48, 52, 60, 61, 74, 75, 78
 Зайцева Т. В. 45, 53
 Зайцева Н. Б. — см. Соллогуб Н. Б.
 Зайцева Н. К. 45
 Зайцева Т. К. — см. Буйневич Т. К.
 Зак А. В. 8, 181, 182, 211, 228, 238, 256, 286, 305
 Закович Б. Г. 145—151, 200, 245, 257, 285, 290, 304, 307, 318
 Залшупин С. А. 183, 286
 Замятин Е. И. 8, 84, 89, 237, 273, 276, 277, 286, 295, 296
 Зарецкий Н. В. 184, 229
 Захаров Н. С. 196
 Зворыкин Б. В. 184, 228
 Зданевич И. М. (Ильязд) 263
 Зензинов В. М. 238
 Зеньковский В. В. 308
 Зербино А. Д. 270
 Зербино Е. А. 196, 254
 Зербино К. (см. Зербино Е. А.) 196
 Зиновьев А. П. (Зино) 8, 182—183, 224, 225
 Злобин В. А. 54, 312
 Золотоносов М. Н. 247
 Золя Э. 65, 81
 Зоценко М. М. 99, 319
 Зуров Л. Ф. 62, 78, 99, 102, 162, 197, 251, 301, 304, 312, 318
 Ибсен Г. 16, 80
 Иванников М. Д. 312
 Иванов Вяч. И. 33, 47, 48, 50, 59, 61, 69, 81, 171, 321
 Иванов Г. В. 54, 76, 152, 155, 175, 198, 246, 251, 271, 281, 283, 301, 305—307, 311, 312, 318, 321
 Иванов С. П. 60, 182, 228, 238, 246, 254—256, 277, 290
 Иванов-Разумник Р. В. 25, 313
 Иваск Ю. П. 146, 171, 199, 282, 285, 307, 321
 Измайлов А. А. 219
 Иловайский Д. И. 162
 Ильин В. Н. 284
 Ильин Ю. — см. Анненков Ю. П.
 Ильинский О. П. 319
 Ильязд — см. Зданевич И. М.
 Исаев Н. И. 183, 230—232, 274, 288
 Исцеленов Н. И. 184
 Казак В. 145
 Казаков Ю. П. 84
 Калмаков Н. К. 216—218
 Каменев Л. Б. 51, 60, 73, 74
 Кандинский В. В. 256
 Кантор М. Л. 305, 308
 Карамзин Н. М. 227
 Карпович М. 317
 Карсавин Л. П. 52
 Карская И. Г. 182
 Кафка Ф. 130, 136, 311
 Кашкаров Ю. Д. 298
 Керенский А. Ф. 51, 76, 238, 300, 317
 Киплинг Р. 112
 Киприан-Керн о. 58
 Киссин С. В. — см. Муни С.
 Кленовский Д. И. 197, 200, 245, 257, 285, 319
 Клионский М. 238

- Клуге К. К. 277
Клюев Н. А. 237
Ключников Ю. В. 143
Кнут Д. М. 143, 148, 163, 170, 171, 275, 306, 309
Кобяков Д. Ю. 147
Ковалевский П. Е. 62, 280, 291, 296, 297
Кодрянская Н. В. 62, 159, 161
Колтоновская Е. А. 21, 25, 42
Комиссаржевская В. Ф. 218
Кончаловский П. П. 8
Коньшева Н. 252
Копельман С. Ю. 70
Корвин-Пиотровский В. А. 143, 307, 318, 321
Корнильо Ф. 185
Корнфельд М. Г. 302
Коровин К. А. 8, 52, 175, 182, 193, 213, 226, 301, 302
Короленко В. Г. 15, 17, 45, 46, 68, 69, 109
Кочаровский К. Р. 143
Краван А. 204
Кравченко В. 319, 322
Кранихфельд В. П. 26, 42
Крейд В. П. 146
Кречетов С. А. 47, 48
Крузе Ж. — см. Шаховская З. А.
Кублановский Ю. М. 201, 252, 257
Кузмин М. А. 24, 48, 69, 71, 227, 294
Кузнецов И. 266
Кузнецова Г. Н. 54, 78, 97, 98, 164, 197, 251, 301
Кульбицкий В. Б. — см. Свен В. Б.
Кун Б. 109
Куприн А. И. 17, 24, 33, 42, 46, 47, 52—54, 76, 109, 110, 116, 301, 302, 314
Куропаткин А. Н. 120, 121
Кусиков А. Б. 205
Кустодиев Б. М. 7, 8, 221, 276, 286, 297
Лавров В. В. 102
Лавров В. М. 94
Лагерлеф С. 112
Ладинский А. П. 147, 164, 170, 301, 307, 312, 318, 319
Ламм Л. 238
Лансере Е. Е. 48, 70
Ланской А. М. 8, 211, 238
Ларионов М. Ф. 8, 193, 211, 263, 305
Ле Гевель М. 185
Ле Карре Д. 196
Ле Фоконье А. 202, 203
Лебедев В. М. 164
Лебедев И. К. 184, 228
Леви М. Л. — см. Агеев М.
Левин И. М. 237
Левитан И. И. 18
Легкая И. И. 238
Леже Ф. 261
Леман И. И. 220
Ленин В. И. 12, 64, 69, 71, 142, 221, 294
Лермонтов М. Ю. 227, 232, 273, 316, 320
Лесков Н. С. 65, 90, 227
Лившиц Б. 170
Лиль А. де 68
Лисицкий Л. М. (Эль Лисицкий) 205
Лифарь С. М. 8, 62, 161, 182—185, 231, 291, 305, 316
Лихачев Д. С. 174, 176, 177, 185, 252
Ло Гатто Э. 52, 62, 75, 76
Лоло — см. Мунштейн Л. Г.
Лорансе М. 204
Лосский Н. О. 75, 308
Лохвицкий Н. А. 183, 224
Лубяникова Е. И. 162
Лукаш И. С. 301, 317
Лукомский Г. К. 175, 199, 219, 227, 251
Лукьянов С. С. 143
Луначарский А. В. 46—48, 51, 60, 69, 73, 74, 220, 261, 294
Лурье А. 305
Ляцкий Е. А. 312

- Мамонтовы** 248, 249
Мадоль Ж. 55, 77
Мазон А. 61, 73
Макарова-Вышеславцева И. А. 249
Маккавейский В. Н. 170
Маковский С. К. 54, 55, 77, 152, 153, 199, 218, 222, 223, 228, 245, 275, 301, 304, 318, 321
Максимов С. С. 319
Малеспин Л. 205
Малларме С. 20, 32, 207
Мальро А. 55, 77
Малютин Вл. 276
Малаявин Ф. А. 8, 175, 183, 251, 272, 273
Мамлеев Ю. В. 201, 257
Мамонтов Савва Ив. 156
Мамонтов Сергей Ив. 156—158, 200, 219, 232, 245, 257, 273
Мамонтовы 249
Мамченко В. А. 54, 150, 170, 181, 197, 307, 321
Ман Рай — см. Мэн Рэй
Мандельштам О. Э. 34, 170, 237
Мандельштам Ю. В. 54, 148, 301, 306, 317
Манн Т. 105—108, 110, 112
Мансуров П. А. 251
Маритэн Ж. 53, 55, 77
Марков В. Ф. 319
Марсель Г. 55, 77
Мартынов Л. Н. 88
Маршак А. 98, 221
Массис А. 55, 77
Масютин В. Н. 184
Матисс А. 261, 262
Матфей св. 31
Матцнев Г. 62
Мать Мария (Е. Ю. Кузьмина-Караваева) 317
Маяковский В. В. 177, 189, 205, 263, 264, 274, 282
Медведкова О. 185
Межберг Л. 238
Мейер Г. А. 170
Мейерхольд В. Э. 211, 294
Мережковский Д. С. 24, 28, 33, 46—48, 52, 54, 57, 58, 62, 69—71, 76, 105, 110—112, 115, 149, 172, 175, 192, 198, 206, 212, 246, 251, 282, 287, 288, 301, 302, 304, 306—309, 312, 315, 317
Метерлинк М. 81
Метцингер Ж. 202
Мещанинов О. 263
Миклашевский К. 212
Миллиоти Н. Д. 183, 199, 293
Милоков П. Н. 52—54, 76, 301, 303, 317
Минчин А. 305
Михайловский Н. К. 15, 45
Модильяни А. 260, 262
Молина Т. де 218
Монго А. 112
Мориак К. 98, 311
Морозов М. 25, 42
Морозов С. Т. 202
Морозовы 249
Моруа А. 287
Моршен Н. Н. 197, 287, 319
Мочульский К. В. 54, 58, 171, 304, 312
Муни С. (Киссин С. В.) 47
Мунштейн Л. Г. 301, 302
Муратов П. П. 24, 27, 31, 46, 48—52, 55—57, 71, 76, 183, 301
Муромцева В. Н. 47, 52, 53, 61, 78, 96, 99, 162—165, 166, 296
Мусоргский М. П. 209
Мэн Рэй 204, 264
Мюллер В. 215
Николай св. 31
Набоков (Набоков-Сирин, Сирин-Набоков) В. В. 84, 97, 118—125, 127—132, 134—140, 175, 197, 286, 294, 304, 308, 309, 311, 322
Набоков Д. В. 139
Набоков Н. Д. 305

- Надсон Г. А. 234
Наживин И. Ф. 301
Найдюк В. 250
Нансен Ф. 74
Наполеон 315
Нарбут Г. И. 220
Нароков Н. В. 319
Неизвестный Э. 238
Некрасов К. Ф. 49
Некрасов Н. А. 22, 304
Немирович-Данченко В. И. 42, 54
Немчинова В. Н. 222
Нерадовский П. И. 220
Нечитайло М. Ф. — см. Андреев М. В.
Нижинский В. Ф. 176
Николаевский Б. 238
Николенко Л. 238
Николенко Н. 238
Новалис 207
Новиков И. А. 50, 52
Новиков М. М. 76
Нуреев Р. Х. 236
- Оболенский Н. А. 154
Оболенский Н. Н. 154, 155, 250, 277, 321
Одарченко Ю. П. 275, 318, 321
Одиберти Ж. 182
Одоевцева И. В. 13, 54, 62, 76, 96, 102,
149, 151, 171, 172, 198—200, 244,
245, 251, 257, 270, 271, 280, 285,
287—291, 301, 318, 321
Озанфан А. 206
Окутюрье М. 13, 62
Олеша Ю. К. 227
Олешко Е. 142
Олинский И. Г. 237
Онешко В. 252
Орешников А. В. 46
Орик Ж. 263
Оруэлл Дж. 136
Осоргин М. А. 48, 50—53, 55, 57, 61,
74, 76, 77, 103, 116, 175, 302, 312,
314, 317
- Островский А. Н. 140, 212
Остроумова-Лебедева А. П. 216
Оцуп Н. А. 54, 150, 151, 155, 275, 279,
305—307, 312
- Павлов И. П. 220
Павлова А. М. 176
Павлова В. Н. 229
Пантелеймонов Б. Г. 102, 103, 318, 321
Паскаль П. 62
Пастернак Б. Л. 8, 51, 52, 60, 75, 79,
162, 205, 234, 284, 294, 307
Паустовский К. Г. 28, 42, 61, 79, 84,
284
Перелешин В. Ф. 200, 201, 245, 257, 321
Перс С.-Ж. 15, 63, 64
Песков Г. (Дейша Е. А.) 301, 312
Песталоцци И. Г. 233
Петников Г. Н. 170
Петр I Алексеевич 179, 191
Петрарка Ф. 31
Пешехонов А. В. 143
Пикабия (Пикабия) Ф. 204, 205, 264
Пикассо П. 262, 263
Пикельный Р. 213, 303, 305
Пильняк Б. А. 34
Пиотровский В. А. (см. Корвин-Пиот-
ровский В. А.)
Плавт Т. М. 212
Платонов А. П. 139
Пожедаев Г. А. 225, 228
Познер В. С. 55, 147, 164
Полян Ж. 320
Поленов В. Д. 294
Поляков С. Г. 211
Поляновский Эд. 276
Померанцев К. Д. 143, 321
Поплавский Б. Ю. 54, 55, 77, 147—
150, 164, 182, 197, 275, 305, 307,
311, 312
Попов А. А. 222
Поспелов Г. Г. 185
Потемкин П. П. 53
Прегель С. Ю. 62, 245, 307, 317

- Присманова А. С. 143, 164, 307, 318
 Пристли Дж. Б. 134
 Пришвин М. М. 84
 Прокофьева А. И. 236
 Пруст М. 111, 305, 306, 311
 Пуни И. А. 175, 205, 211, 213
 Пунин Н. Н. 221
 Пушкин А. С. 8, 96, 124, 140, 141, 161,
 165, 177—181, 183—186, 188—191, 198,
 227, 232, 273, 294, 312, 316, 320
 Раганов С. — см. Рафальский С. М.
 Раевский Г. А. 148, 155, 306, 321
 Райс Э. М. 141
 Раннит А. К. 238
 Рафаил — см. Рафальский С. М.
 Рафалович С. Л. 219
 Рафальский С. М. (Рафаил, Сергей Ра-
 ганов, М. Сергеев) 141—144, 197,
 200, 245, 257, 321
 Рафаэль С. 30
 Рахманинов С. В. 172, 251, 288
 Резникова Н. В. 159
 Рейн Е. Б. 201
 Рейс И. 168
 Рейснер Л. М. 212, 220
 Ремизов А. М. 8, 13, 16, 33, 40, 44, 47, 48,
 51—53, 56, 59, 60, 62, 69, 71, 75—
 77, 81, 84, 85, 97, 98, 110, 112, 114,
 115, 159, 161, 164, 175, 182, 192,
 197, 198, 219, 227, 234, 268, 270,
 274, 286, 291, 294, 301, 302, 304,
 307, 311, 312, 314, 316, 318—321
 Репин И. Е. 219, 248, 287
 Рерих Н. К. 211—213, 218, 226
 Ржевский Л. Д. 238, 319
 Рид Дж. 220
 Рид Т. М. 65
 Рильке Р. М. 22
 Робель Л. 198
 Ровская А. В. 288
 Рожанковский Ф. С. 161, 184, 228,
 237—238, 303
 Рождественский Г. Н. 7
 Розанов В. В. 47, 48
 Роллан Р. 107
 Ромадин М. Н. 251
 Романов Б. Г. 212
 Рошин Н. Я. 318
 Руар Ж.-М. 106
 Рубисова Е. Ф. 288
 Руднев В. В. 303, 317
 Рыбалкина Т. В. 45, 54
 Рыжов Ю. А. 249, 251
 Рылов А. А. 212
 Рютбеф 212
 Рябушинский 70
 Сабанеев Е. А. 219
 Сабанеев Л. Л. 251
 Сабурова И. Е. 97
 Савин А. В. 145
 Савинков Б. В. 142
 Саврасов А. К. 294
 Сафонова Ю. Л. 55
 Салтыков-Щедрин М. Е. 89, 198
 Сальмон А. 205, 225
 Сандрар Б. 262
 Сантини А. 181
 Сапгир Г. В. 201, 272
 Сапгир К. А. 146
 Сати Э. 263
 Саша Черный — см. Черный А.
 Себастьян Р. 55
 Свен В. Б. (Кульбицкий) 319
 Северянин И. В. 8
 Сегонзак Д. де 202
 Седых А. 238, 262, 265, 287
 Сезанн Поль 261
 Селин Л.-Ф. 311
 Сельвинский И. Л. 234
 Семенов Ю. Ф. 301
 Семичастный В. Е. 79
 Серафимович А. С. 17, 46, 48
 Сергеев М. — см. Рафальский С. М.
 Сергеев-Ценский С. Н. 48
 Сергей Радонежский св. 34, 36, 37,
 52, 53

- Серебряков А. Б. 184, 231, 232, 250, 277, 291
- Серебрякова З. Е. 8, 175, 183, 199, 230, 231, 255, 260, 264
- Серов В. А. 294
- Сефор М. 204
- Симмелиди Е. И. 233
- Синкевич В. А. 146, 238
- Слезкин Ю. Л. 91, 92, 94
- Слоним М. Л. 55, 77, 143, 147, 163—165, 168, 206, 304, 308, 309, 312, 317
- Смирнов А. 48, 50, 73
- Смирнов Н. П. 42, 112, 116
- Смоленский В. А. 54, 306, 318
- Сойер Р. 237
- Солженицын А. И. 79, 85, 97, 200
- Сологуб А. В. 56, 62
- Сологуб Н. Б. (см. Зайцева Н. Б.) 52, 55—57, 61, 62, 74
- Соловьев В. С. 20, 46, 49, 70, 312
- Сологуб Ф. К. 47, 48, 50, 54, 69, 70, 218, 227, 268
- Соложев А. А. 233
- Соложев Д. А. 230—235, 250, 256
- Соложева Е. П. 233
- Соломко С. С. 228
- Сомов К. А. 7, 48, 175, 182, 199, 216, 221, 222, 226, 227
- Сорин С. А. 183
- Сосинский Б. Б. 164, 318
- Софиев Ю. Б. 307, 318
- Ставров П. С. 318
- Сталин И. В. 142, 221, 277, 302, 318
- Сталь Н. де 211
- Старицкая А. Г. 184
- Старов К. И. 95, 96
- Старова Е. Л. — см. Таубер Е. Л.
- Стеллецкий Д. С. 53, 182, 199, 224, 227, 228, 293
- Степун Ф. А. 51, 57, 60, 75, 303, 308, 312
- Стравинский И. Ф. 182, 209
- Стражевский В. И. 47
- Странник (архиеп. Иоанн Шаховской) 245
- Струве Г. П. 99, 145, 171, 303, 312
- Струве М. А. 147, 318
- Струве Н. А. 99, 247
- Струве П. Б. 301, 302, 317
- Суворин А. С. 212
- Судейкин С. Ю. 8, 175, 183, 199, 224, 294
- Супо Ф. 204
- Сургучев И. Д. 301
- Сутин Х. 182, 211, 263
- Сухово-Кобылин А. В. 198
- Сюрваж Л. Л. 211
- Тарасов Л. — см. Труайя А.
- Таубер Е. Л. 95—98, 197, 200, 244, 245, 254, 273, 285, 286, 298, 304, 306, 321
- Телешов Н. Д. 17, 41, 46, 49, 67, 68
- Тель В. 125
- Тенишева М. К. 199
- Терапиано Ю. К. 54, 62, 96, 102, 147, 151, 164, 169—173, 181, 197—199, 244, 246, 257, 280, 284, 285, 287, 288, 290, 291, 297, 301, 304, 306, 307, 321, 322
- Терешкович К. А. 251, 260, 303
- Терлецкий Н. 285
- Терновский Е. С. 257
- Тескова А. А. 99, 162, 163, 165
- Тимофеев-Ресовский Н. В. 229
- Толстой А. 181
- Толстой Алексей Николаевич 33, 41, 48, 51, 59, 75, 89, 91, 92, 181, 182, 212, 283
- Толстой И. 247
- Толстой Л. Н. 8, 18, 40, 55, 67, 70, 80, 87, 96, 105, 198, 220, 232, 316
- Третьяковы 249
- Трифонов Ю. В. 6, 84, 201, 274, 283, 284
- Троцкий Л. Д. 283
- Труайя А. 110, 116, 185, 188, 191, 192

- Трубейкой Ю. П. 102
 Тургенев И. С. 8, 23, 24, 26, 28, 37, 38, 40, 43, 55, 56, 65, 67, 78, 80, 97, 113, 198, 227, 315, 316, 320
 Туринцев А. А. 143
 Туроверов Н. Н. 155, 318
 Тутанхамон 315
 Цара Т. 204, 205, 263, 264
 Тыртов Р. П. 225
 Тэффи Н. А. 52—57, 62, 76, 77, 148, 175, 183, 271, 301, 312, 314, 318, 321
 Тютчев Ф. И. 24, 28, 59, 71, 258, 304, 316
- У**
 Уайльд О. 218
 Удальцов-Агапов С. А. 236
 Ульянов Н. И. 197, 200, 246, 285, 319
 Ульянов Н. П. 48
 Ульянова Н. Н. 246
 Унгерман Т. Н. 143
 Успенский Г. И. 219
 Устрялов Н. В. 143
 Уэллс Г. 106, 107, 132
- Ф**
 Фальк Р. Р. 221
 Фарг А.-П. 182
 Федоров В. 164
 Федотов Г. П. 54, 151, 171, 173, 176, 304—307, 317
 Фельзен Ю. 305, 307, 311, 317
 Фесенко Т. П. 146, 197, 200, 245, 257
 Филиппов Б. А. 236, 238, 258, 319
 Филипповский Н. Н. 246
 Филон 22
 Философов Д. В. 212
 Флобер Г. 34, 46, 47, 65, 78, 163
 Фонвизин Д. И. 215
 Фондаминский И. И. 303, 308, 317
 Фorni А. 204
 Фохт В. Б. 55, 77, 171
 Фош Ф. 154
 Франк С. Л. 47, 51, 52, 75, 76, 308
 Франциск Ассизский св. 315
 Фрийю К. 198, 275
 Фрийю К. — см. Фрийю К.
- Фужита И.** 263
Фьерен П. 305
Фюме С. 55, 77
- Хармс Д. И.** 140
Хиндемит П. 215
Хлебников В. 307
Ходасевич В. Ф. 33, 47, 51, 52, 54—56, 75—77, 96, 98, 118, 127, 139, 147, 151, 170, 171, 175, 181, 182, 198, 246, 251, 271, 273, 286, 294, 301, 306—310, 316, 317
Хомяков Г. А. — см. Андреев Г. А.
Ходасевич-Леже Н. 206
Худяков А. Т. 237
- Цветаева М. И.** 8, 51, 55, 75, 77, 99, 162—165, 168, 181, 189, 198, 291, 294, 296, 301, 305, 308
Цвибак Я. М. — см. Седых А.
Цензор Д. 219
Цетлин М. О. 226, 303, 317
Цетлина М. С. 54, 226, 238
Цингер А. В. 229
Цингер О. А. 182, 229—231, 246, 247, 250, 256, 257
Ционглинский Я. Б. 219
- Чаадаев П. Я.** 188
Чайковский П. И. 209
Чапек Карел 130, 132, 134
Чеквер Р. С. 244, 245
Червинская Л. Д. 54, 150, 307
Черный А. 53, 227, 301, 302
Чехов А. П. 15, 17—19, 22, 24, 26, 38, 40, 43, 45, 46, 59, 60, 65—68, 78, 80, 86, 89, 90, 93, 122, 123, 140, 258, 272, 294, 319—321
Чехонин С. В. 8, 175, 182, 199, 219—223, 268, 283
Чижевский Д. И. 312
Чижов (Чижов-Холмский) Г. В. 159, 161, 287
Чиннов И. В. 285, 307, 321

- Чириков Е. Н. 17, 46, 54
Чуковский К. И. 24, 42, 84, 86, 94, 196,
220, 274, 283, 284, 303
Чулков Г. И. 47—50, 69
Чупров А. А. 52, 76
- Шагал М. З. 35, 211, 239, 251, 260,
261, 263, 305
- Шаршун С. И. 8, 13, 54, 143, 147, 173,
175, 181, 182, 197, 199, 200, 202—
207, 209—211, 213, 232, 244, 255,
271, 273—275, 281, 284—290, 292,
295, 305, 307, 311, 321
- Шарый — см. Анненков Ю. П.
- Шаталов В. М. 238
- Шаховская З. А. 60—62, 147, 151, 199,
250, 257, 277, 285, 292—293, 304
- Шаховский Д. А. — см. Странник
- Шварц — см. Анненков Ю. П.
- Шварц Е. Л. 134, 139
- Швитгерс К. 205
- Шекспир В. 119, 125
- Шелковский И. С. 257
- Шеметилло Г. Ф. 98
- Шеметов А. П. 228
- Шенье А. 163
- Шервашидзе А. К. 251
- Шестов Л. И. 47, 50, 54, 105, 219, 307, 308
- Шиляева А. 62
- Шилтян (Шильтян) Г. И. 303
- Шиманская А. С. 172, 245, 321
- Ширяев Б. Н. 319
- Шкловский В. Б. 51, 75
- Шлецер Б. Ф. 301
- Шлиман Г. 254
- Шлиппе А. Ф. 238
- Шмелев И. С. 9, 13, 33, 39, 40, 49, 51—
53, 57, 62, 75, 76, 84, 85, 105—117,
175, 192, 198, 268, 274, 275, 282,
301, 302, 304, 312, 314, 316, 321
- Шмеман А. А. (протоирей) 238
- Шолохов М. А. 79, 282
- Шопен Ф. 255
- Шоу Б. 107
- Шполянский А. П. — см. Дон Аминадо
- Шрейбер В. 219
- Штейгер А. С. 244, 307, 317
- Штейнер Р. 205
- Шувалов И. П. 173, 292
- Шухаев В. И. 183, 224, 227, 263, 303
- Щеголев Н. А. 307
- Щеголев Н. 307
- Щукины 249
- Щукин С. 202
- Эйнштейн А. 214
- Эйснер А. В. 164
- Экстер А. А. 260, 261
- Эллис Л. Л. 47
- Эльшевичи 52, 57
- Эренбург И. Г. 51, 52, 75, 170, 274
- Эрнст С. Р. 62, 238, 256, 283, 288
- Эрте — см. Тыртов Р. П.
- Эстрози К. 251
- Эфрон А. С. 165
- Эфрон Г. С. 168
- Эфрон С. Я. 164, 168
- Эфрос А. М. 221
- Юон К. Ф. 50
- Юшкевич С. С. 49
- Яблоновский А. А. 53, 301
- Яковлев А. С. 50
- Яковлев А. Е. 8, 183, 199, 224, 227,
263, 302—303, 305
- Яконовский Е. М. 321
- Яновский В. С. 150, 151, 304, 307, 311,
321
- Ярошенко Н. А. 219
- Ярцев П. М. 47
- Яссен И. — см. Чеквер Р. С.
- Guerra René — см. Герра Ренэ
- Parijanine — см. Донзель М.
- Weidlé W. — см. Вейдле В.
- Zaitsev B. — см. Зайцев Б. К.

Содержание

Аркадий Ваксберг. Наследник русской культуры в зарубежье.....	6
I. Скитания русской души.....	11
Трагедия, оказавшаяся удачей.....	12
Борис Зайцев, или скитания русской души.....	15
Краткая летопись жизни и творчества Бориса Зайцева.....	45
Беседа Ренэ Герра с Борисом Зайцевым.....	63
Вчерашний побежденный — сегодняшний триумфатор. Ренэ Герра отвечает на вопросы писателя Бориса Евсеева.....	83
Беседа Ренэ Герра с Корнеем Чуковским о Борисе Зайцеве.....	87
Французские адреса бунинского архива.....	95
Иван Шмелев. «Солнце мертвых». Послесловие.....	105
Владимир Набоков в непривычной ипостаси. Заметки о двух последних пьесах Набокова-Сирина — «Событие» и «Изобретение Вальса».....	118
Сергей Рафальский: свой голос, своя дорога.....	141
Борис Закович — последний поэт «парижской ноты».....	145
«Слова бессильны...» (об Анатолии Величковском).....	152
«С нежностью и грустью» (о Николае Оболенском).....	154
«Походы и кони» Сергея Мамонтова.....	156
Из эпистолярного наследия А. М. Ремизова.....	159
Неизданное письмо Марины Цветаевой.....	162
В ожидании бесстрастного летописца.....	169
Дмитрий Лихачев. Зарубежная русская культура XX века в собрании профессора Ренэ Герра.....	174
Интервью Ренэ Герра с Д. С. Лихачевым.....	177
«Feci quod potui...» («Сделал, что смог...») Беседа Андрея Толстого с Ренэ Герра.....	181
Анри Труайя. Двести лет со дня рождения Пушкина.....	188
Анри Труайя. Выставка русского искусства в изгнании во Франции: 1920—1970 гг.....	192

II. Русское искусство в изгнании.....	195
Русская коллекция в Париже. Монолог Ренэ Герра с предисловием и послесловием.....	196
Профиль Шаршуна.....	202
Тайны Михаила Андреевко.....	211
Николай Калмаков — «Ангел бездны».....	216
Сергей Чехонин — мастер русской графики (1878—1936).....	219
А. Зиновьев — забытый художник «Парижской школы».....	224
«Слово о полку Игореве» и русские художники во Франции.....	226
«Где в гостях, а где дома».....	229
Олег Цингер. Понять и оценить.....	231
Память художника и поэта Даниила Соложева.....	233
Городские музы Сергея Голлербаха.....	236
III. Зачем Парижу русские слова?.....	243
Об издательстве «Альбатрос».....	244
Абрамцево в Приморских Альпах.....	248
Франко-Русский Дом в Бер-лез-Альп.....	250
Сергей Голлербах. Встреча, предрешившая многое.....	254
Тамара Галеева. Прогулки по русскому Монпарнасу.....	260
Игорь Кузнецов. Зачем Парижу русские слова?.....	266
Генрих Сапгир. Портрет.....	272
Собиратель Ренэ Герра. Беседа В. Дымарского с Ренэ Герра.....	279
Приветствие из Парижа.....	298
Русская литература в эмиграции: тридцатые-шестидесятые годы.....	300
IV. Автографы.....	323
Именной указатель.....	402

Ренэ Герра

Они унесли с собой Россию...

*Русские эмигранты — писатели и художники
во Франции (1920—1970)*

Главный редактор *С. В. Цветков*
Выпускающий редактор *М. И. Лысова*
Редактор *М. В. Гоппе*
Дизайн *Н. С. Тауберт*
Компьютерная верстка *Т. А. Юшковой*
Корректор *Н. В. Волоховская*

Сдано в печать 26.07.2004. Формат 60x88 ¹/₁₆
Печать офсетная. Бумага офсетная.
Гарнитура Lazurski. Усл. печ. л. 26
Тираж 1000 экз. Заказ № 122

Издательство
«Русско-Балтийский информационный центр
„БЛИЦ”»

191024, Санкт-Петербург, Полтавская ул., д. 14
Тел.: (812) 277-43-55
e-mail: blitz@blitz.spb.ru
www.blitz.spb.ru

По вопросам приобретения обращаться:
Торговый дом «Книги вне границ»
191024, Санкт-Петербург, Гончарная ул., 23,
тел./факс: (812) 277-61-13, 277-43-55
e-mail: td_kvgt@blitz.spb.ru, http: www.mnogoknig.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ООО «Невская жемчужина»
194021, Санкт-Петербург, Политехническая ул., д. 22
Тел.: (812) 556-18-98

М. АНДРЕЕНКО

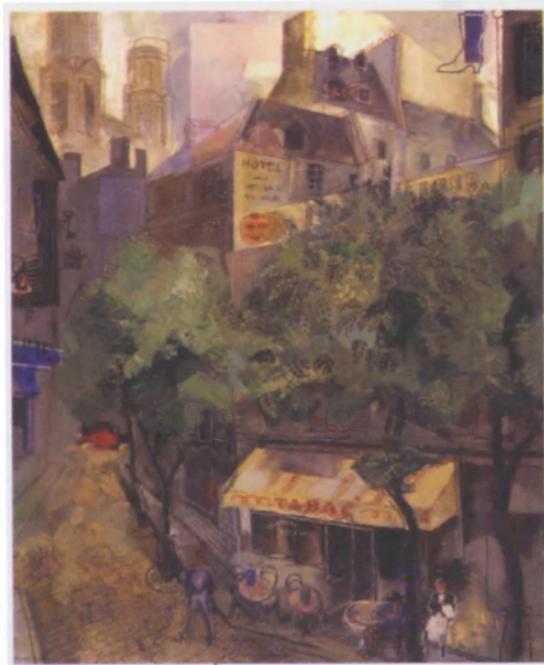


Из цикла «Исчезнувший Париж»
Монпарнас 1954 г



Монмартр. 1954 г.

Ю. АННЕНКОВ



Латинский квартал. 1925 г.

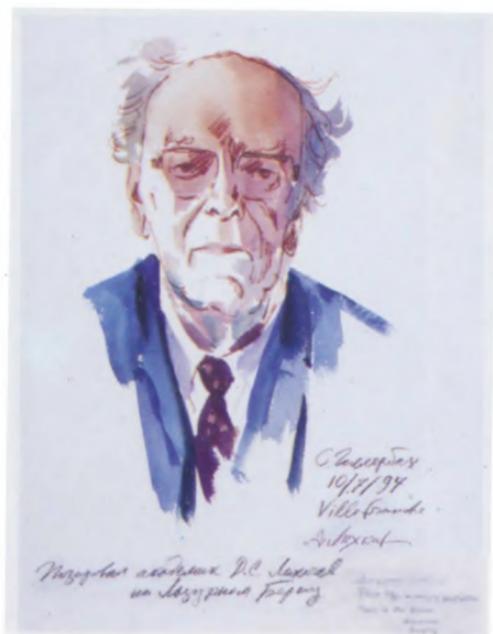


Портрет С. Шаршуна. 1952 г.

С. ГОЛЛЕРБАХ



Автопортрет. 1976 г.



Портрет Д. С. Лихачева. 1997 г.

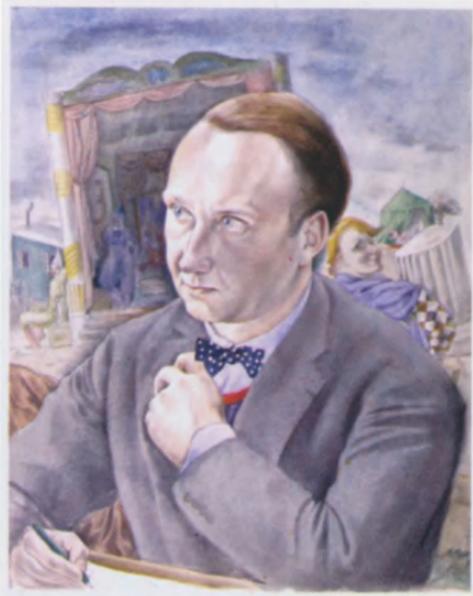


Бретань Остров Бред 1925 г.



Вид из мастерской
Кань-сюр-Мер. 1930-е гг.

А. ЗИНОВЬЕВ



Автопортрет. 1930-е гг.

Н. КАЛМАКОВ



Атланты и Эспериды. 1911 г.

С. ИВАНОВ



Портрет Ренэ Герра. 1979 г.

А. РЕМИЗОВ



Рисунок. 1930-е гг

Н. ГОНЧАРОВА

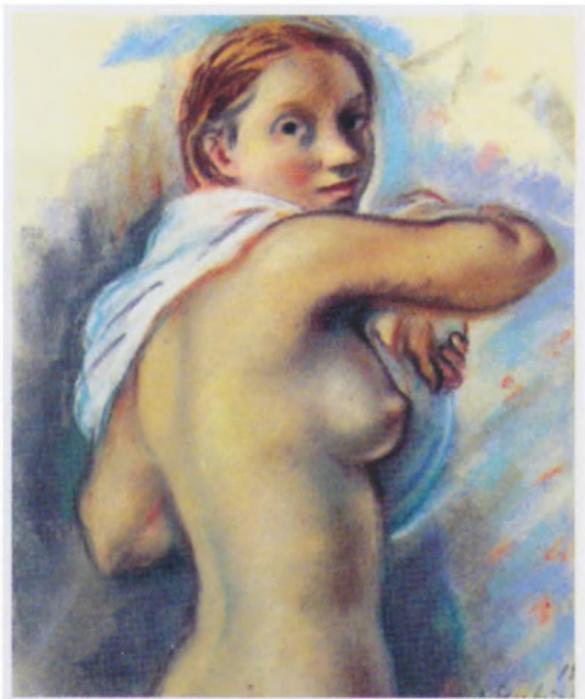


Портрет-шарж
Алексея Ремизова. 1940-е гг.

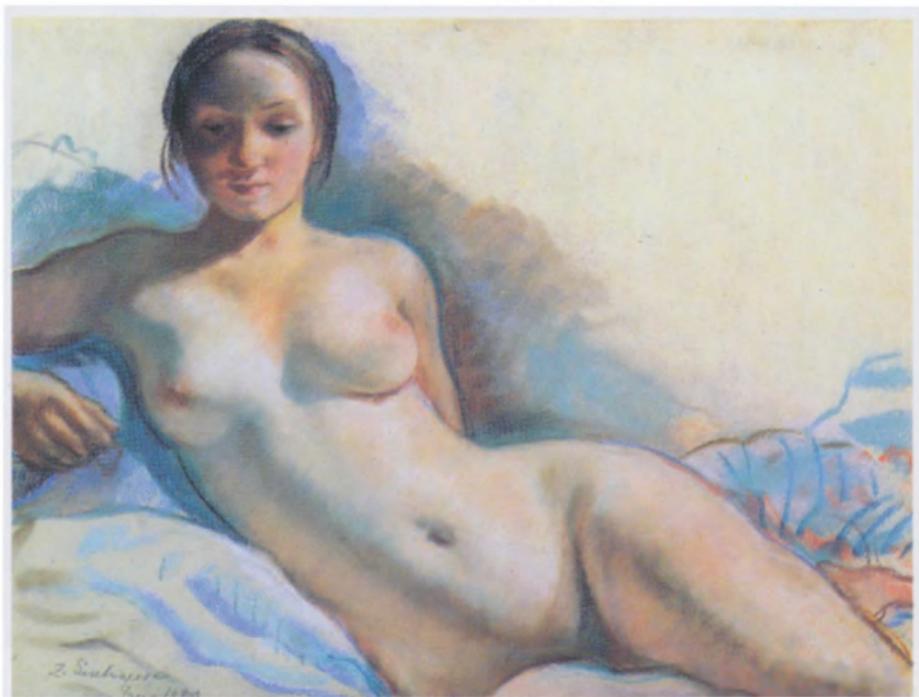
3. СЕРЕБРЯКОВА



Автопортрет. 1945 г.

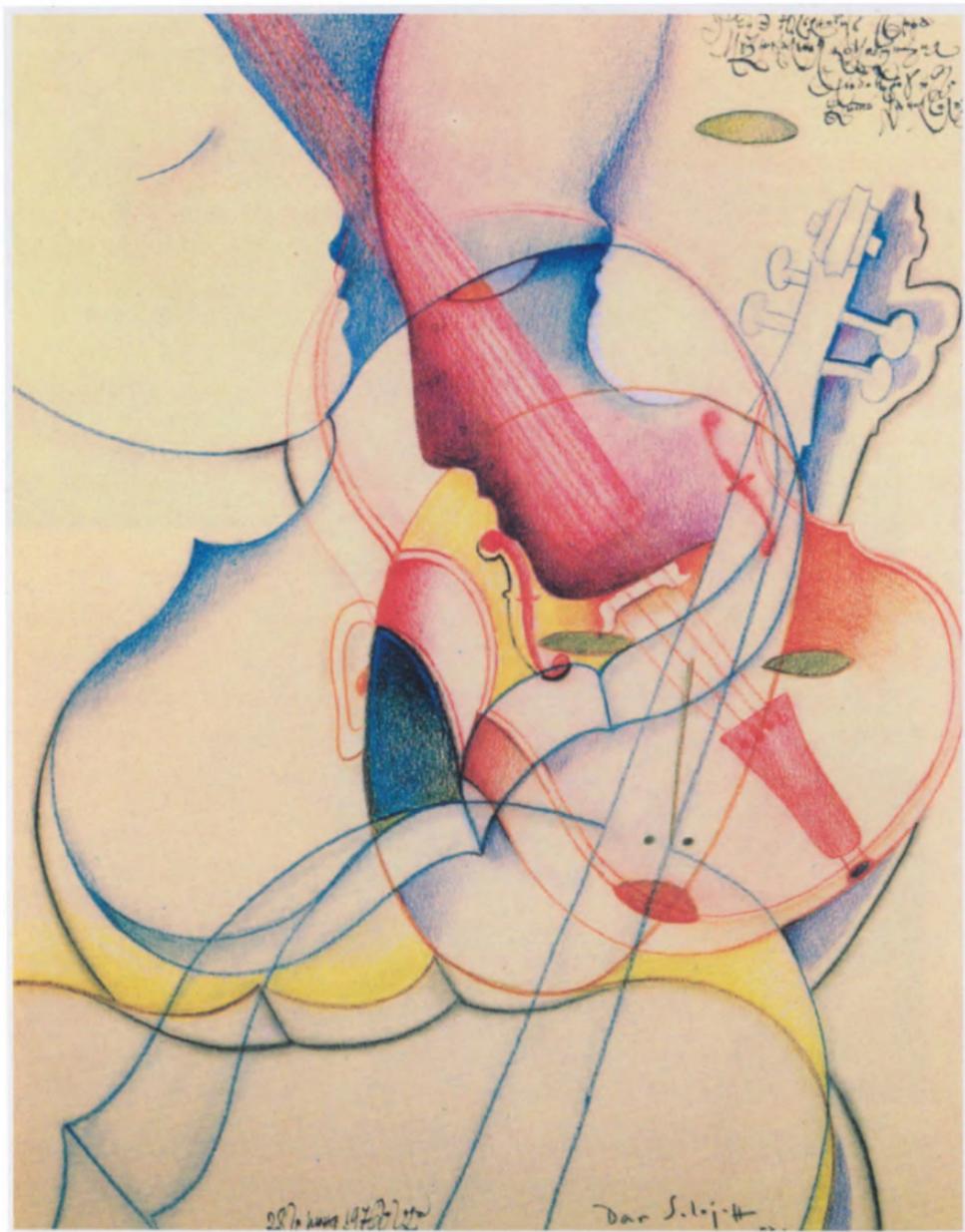


Портрет дочери Екатерины.
1938 г.



Обнаженная. 1930 г.

Д. СОЛОЖЕВ



Музыкальная композиция 1952 г



Петрушка. 1970 г.

С. ЧЕХОНИН



Три красавицы. 1930 г.



Портрет Веры Немчиновой 1929 г



Эскиз театрального костюма
для «Русских балетов»
В Немчиновой 1929 г



Автопортрет. 1921 г



Портрет Игоря Стравинского.
1923 г.

С. ШАРШУН



Автопортрет. 1945 г.



Река. Начало 1930-х гг.



Музыкальная композиция. 1954 г.

Бретонский пейзаж. 1913 г.





Книга Рене Герра, французского слависта, профессора и коллекционера посвящена тем, кто поневоле оказался вдали от Родины. Эти писатели, поэты, художники создали лучшие свои произведения тогда, когда они творили за пределами России. Теперь же, благодаря такому удивительному человеку как Рене Герра, возвращаются имена и произведения, которые по достоинству оценены любителями российской словесности, искусствоведами и коллекционерами. Книга богато иллюстрирована.

