

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**ЧЕРЕЗ ОКЕАН:
ОЧЕРКИ ЛИТЕРАТУРЫ
РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ В КИТАЕ И В США
(1920–1930-е гг.)**



Пермь 2021

УДК 821.161.1(1-87)
ББК 83.3(2Рос-Рус)9/3
Ч463

Через океан: очерки литературы русской эмиграции Ч463 в Китае и в США (1920–1930-е гг.) : монография / А. А. Арустамова, Б. В. Кондаков, В. А. Филимонова, Хэ Тинтин ; под ред. А. А. Арустамовой и Б. В. Кондакова ; Пермский государственный национальный исследовательский университет. – Пермь, 2021. – 152 с.

ISBN 978-5-7944-3653-2

В книге рассматривается творческое взаимодействие литературы «восточной» (китайской) и американской ветвей русского зарубежья. В центре внимания авторов находятся писатели, чья судьба и творчество были связаны с национальным литературным процессом, протекавшим по обоим берегам Тихого океана – тихоокеанской культурной ойкуменой. Среди них О. Скопиченко, М. Визи, Е. Грот, А. Паркау, А. Несмелов, П. Балакшин и др.

В монографии анализируются принципы творческого самоопределения поэтов-эмигрантов, определяются художественные функции литературной традиции в их произведениях, особенности осмысления ими феномена «вторичной эмиграции», роль океанических мотивов в их литературном наследии. Особое внимание уделяется рассмотрению принципов выражения межкультурного диалога в художественном тексте.

Издание адресовано специалистам в области истории русской литературы, а также всем интересующимся литературой русского зарубежья.

УДК 821.161.1(1-87)
ББК 83.3(2Рос-Рус)9/3

Печатается по решению ученого совета филологического факультета Пермского государственного национального исследовательского университета

Рецензенты: кафедра филологических основ издательского дела и литературного творчества Тверского государственного университета (зав. кафедрой д-р филол. наук профессор **С. Ю. Николаева**); доцент кафедры русской и зарубежной литературы Владимирского государственного университета, канд. филол. наук **К. С. Соколов**

© ПГНИУ, 2021

© Арустамова А. А., Кондаков Б. В.,
Филимонова В. А., Хэ Тинтин, 2021

ISBN 978-5-7944-3653-2

АВТОРЫ:

Арустамова Анна Альбертовна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Пермского государственного национального исследовательского университета.

Кондаков Борис Вадимович – доктор филологических наук, профессор, декан филологического факультета Пермского государственного национального исследовательского университета.

Разделы 3.2 и 3.3 написаны А.А. Арустамовой и Б.В. Кондаковым в соавторстве с В.А. Филимоновой; раздел 4.1 – в соавторстве с Хэ Тинтин.

Филимонова Валерия Александровна – выпускница магистратуры кафедры русской литературы Пермского государственного национального исследовательского университета, литературный редактор Пермской школьной газеты «Перемена-Пермь».

Хэ Тинтин [贺婷婷] – выпускница магистратуры, аспирант кафедры русской литературы Пермского государственного национального исследовательского университета.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение. Пересекая океан.....	5
2. Начало пути: стратегии поэтического самоопределения в ранней лирике М. Визи, О. Скопиченко, Е. Грот.....	12
3. На перекрестке традиций: М. Визи.....	29
3.1. Традиции символизма в цветописи М. Визи.....	30
3.2. Традиции А. Ахматовой в поэзии М. Визи.....	40
3.3. Традиции лирики Н. Гумилева в поэзии М. Визи....	56
4. «Горькие пути» между мирами: А. Паркау и А. Несмелов.....	63
4.1. «Свое» и «чужое» в поэтическом мире А. Паркау...	63
4.2. Океанические мотивы в творчестве А. Несмелова.....	80
5. На краю ойкумены: литературная деятельность П. Балакшина.....	100
5.1. Образы России и Америки в журнале «Земля Колумба».....	101
5.2. Мотив движения в «Повестях о Сан-Франциско» П. Балакшина («Весна над Филмором» и «Письма из Рокпорта»).....	114
5.3. Пространство и время в «Филморской повести» П. Балакшина.....	125
6. Заключение. Русская культурная ойкумена.....	134
Список литературы.....	142
Публикации авторов по теме исследования.....	151

1. ВВЕДЕНИЕ. ПЕРЕСЕКАЯ ОКЕАН...

Книга «Через океан: очерки литературы русской эмиграции в Китае и в США (1920–1930-е гг.)» возникла как результат совместной работы преподавателей и студентов, выполнявшей в процессе осуществления проекта «Русская ойкумена: встреча трех цивилизаций», поддержанного Благотворительным фондом В. Потанина¹.

Проект стал итогом исследований литературы восточной ветви русской эмиграции и литературы русской эмиграции в США, проводившихся авторами на протяжении 2014–2018 гг. Проект предполагал разработку двух взаимосвязанных курсов для магистерской программы по направлению «Филология», посвященных наименее изученным анклавам русского зарубежья: «Восток – Запад: литература русского зарубежья в Китае» и «Запад – Восток: литература русского зарубежья в США». В рамках этих курсов предполагалось написание научных статей, освещающих заявленную научную проблематику, и магистерских диссертаций, раскрывающих проблемы межкультурного взаимодействия.

Слово «ойкумена» (происходящее от греческого слова *οικουμένη*), использованное для символического обозначения научной проблемы, поставленной в разрабатываемых курсах, как полагают, было впервые введено в научный оборот древнегреческим историком и географом Гекатеом Милетским. Под «ойкуменной» древние греки понимали известную им обитаемую часть земли, их «мир», «вселенную», центром которой была Эллада.

Слово «ойкумена», использованное как культурологический термин, в нашем понимании указывает на связи, существующие между людьми, объединенными культурой (в отличие от термина «рассеяние», в значении которого подчеркивается разрыв таких связей). Именно этот аспект культуры русского зарубежья мы и хотели выделить, говоря о «русской ойкумене» – культурном пространстве, объединившем сотни тысяч людей, разбросанных по разным странам и континентам.

¹ Договор с некоммерческой благотворительной организацией «Благотворительный фонд В. Потанина» о гранте № ГСГК-95/18.

Выбор рассматриваемого периода (1920–1930-е гг.) был обусловлен тем, что эмигрантская литература «первой волны» активно заявляла о своей преемственности с русской классической культурой Золотого и Серебряного века и стремилась к сохранению связей между различными центрами русского зарубежья, нередко рассматривавшего свое изгнание как осуществление особой «миссии». Это было время, когда происходило *становление* разных центров – «культурных анклавов» зарубежья, объединявших представителей нескольких поколений эмиграции и выразителей эстетических позиций разных литературных направлений.

Культурные взаимосвязи, существовавшие между этими центрами, в полной мере до сих пор еще не исследованы (специалисты рассматривали их литературную жизнь преимущественно обособленно). Между тем творческое взаимодействие связывало не только представителей русских диаспор Парижа и Берлина, но и Западной и Центральной Европы, Балканского полуострова, Северной Африки, Малой Азии, Китая, Западного и Восточного побережий США, Южной Америки. Эти многообразные взаимодействия реализовывались по-разному: через опосредованные контакты (при помощи средств массовой информации), благодаря знакомству с художественной литературой и литературой нон-фикшн, созданной в разных центрах русского рассеяния, а также непосредственно, через личные контакты, запечатленные, например, в эпистолярии. Русская эмиграция находилась в постоянном движении – из Берлина в Париж, из Парижа в Нью-Йорк, из Харбина или Шанхая в Сан-Франциско, с одного континента на другой, из одной части света в другую. Так, некоторые русские поэты и писатели, о которых будет идти речь в этой книге, оказавшиеся в Китае, в рассматриваемый период перебрались в США.

Таким образом, можно говорить о существовании русской культурной ойкумены, охватывающей противоположные берега двух океанов – Атлантического и Тихого; при этом следует отметить, что если взаимодействие центров русского зарубежья по берегам Атлантического океана, особенно Нью-Йорка и Парижа, за последние десятилетия было исследовано уже достаточно по-

дробно, то «русская культурная ойкумена» Тихого океана, в частности, связи литературы русской эмиграции Китая и западного побережья США, исследованы в значительно меньшей степени.

Интерес к исследованию русского «восточного» зарубежья был характерен для литературоведения двух последних десятилетий. В целом ряде фундаментальных монографий была дана общая характеристика литературы русской эмиграции в Китае. Таковы исследования «Меж двух миров: Русские писатели в Маньчжурии» А. Забияко и Г. Эфендиевой (2009), «Литература русского зарубежья Дальнего Востока, 1917–1945 гг.: Проблематика и художественное своеобразие» О. Бузуева (2001), «Художественное своеобразие женской лирики восточной ветви русской эмиграции» Г. Эфендиевой (2006), «Лирика “харбинской ноты”: культурное пространство, художественные концепты, версификационная поэтика» (2007) и «Ментальность дальневосточного фронта: культура и литература русского Харбина» (2016) А. Забияко, «Поэзия русской эмиграции в Харбине: Основные имена и тенденции» Лю Хао (2001), коллективная монография «Русский Харбин: опыт жизнестроительства в условиях дальневосточного фронта» (2015), «К истории эмигрантской поэзии» В. Крейда (2019) и некоторые другие работы. Интерес ученых привлекла русская периодика, издававшаяся в Харбине и Шанхае (Е. Бабкина «Журналистика русского зарубежья Дальнего Востока для детей и молодежи в социокультурном контексте (1898–1945 гг.)» (2018); издательская деятельность эмиграции (М. Солодкая «Издательская деятельность русской эмиграции в Китае: Харбин, Шанхай: 1917–1947 гг.» (2006)). История литературных объединений и литературная критика дальневосточной эмиграции исследованы в монографии З. Пасевич «Русские классики в литературной критике дальневосточной эмиграции» (2008). Активно изучались проблемы диалога культур и творчество таких поэтов, как А. Несмелов, В. Перелешин, М. Колосова, Л. Хаиндрова.

В последние годы активизировалось внимание исследователей и к *тихоокеанской культурной ойкумене*. Существенный вклад в исследование «русских волн на Пасифике» внес А. Хисмутдинов, автор целого ряда трудов, посвященных истории русской эмиграции в Китае и на западном берегу США. В целом ряде

монографий («В Новом Свете, или История русской диаспоры на тихоокеанском побережье» (2003), «Русские волны на Пасифике. Из России через Китай, Корею и Японию в Новый свет» (2013), «Русский Сан-Франциско» (2010)) исследователь показал пути русских эмигрантов из России в Китай, а затем в США и ввел в научный оборот значительное количество архивных документов, благодаря которым были раскрыты многие факты истории культурной и литературной жизни русских эмигрантов в Китае и Калифорнии. В работах А. Хисамутдинова «Русские литераторы-эмигранты в Китае» (2017), «Русское печатное слово в Калифорнии» (2017), «Русские литераторы в Сан-Франциско и Лос-Анджелесе» (2017), «Петр Балакшин – “Русский человек из Приморья” в Сан-Франциско» (2016) освещена жизнь русских диаспор в Китае и Калифорнии.

Однако многие аспекты литературной жизни русской эмиграции в Китае и США (в частности, в Калифорнии) по-прежнему остаются еще почти не исследованными. Изучение творчества писателей тихоокеанской культурной ойкумены предполагает постановку целого ряда вопросов, связанных со стратегией творческого самоопределения в разных культурных условиях, интерпретацией особенностей их взаимодействия с русской классикой или культурой Серебряного века, функциями литературных текстов, и ряда других.

Сохранение национального культурного наследия стало целью многих представителей русской интеллигенции, оказавшейся в изгнании. Для ее реализации было необходимо понять принципы взаимодействия с культурой «прошлой» и «нынешней» России, с культурой страны, принявшей русских эмигрантов, решить вопросы, связанные с объединением литературных сил диаспоры, изданием книг, журналов и газет на русском языке, – то есть активизировать литературную жизнь и «запустить» литературный процесс в «новой» стране.

Необходимым является культурологическое осмысление такого феномена, как *вторичная* эмиграция, поскольку целый ряд русских эмигрантов, печатавшихся в Китае, в дальнейшем продолжили свою литературную деятельность в США. Вторичная эмиграция с континента на континент заставляет задуматься и

над принципами взаимодействия творчества писателя с культурами «принимающих» стран – с одной стороны, и с русской национальной традицией – с другой стороны, и тем, как особенности творческого пути писателей определяли особенности литературных изданий, существовавших как в Китае, так и в США.

Еще одним аспектом изучения тихоокеанской культурной ойкумены является рассмотрение «океанической тематики», по-разному выразившейся в творчестве прозаиков и поэтов, на которую оказали воздействие «атлантические» мотивы русской литературы XIX–XX вв. Наконец, возможным ракурсом исследования является анализ «взаимоотражения» тем и мотивов: «американской темы» – в русской литературе Китая и «восточной темы» – в литературе русской эмиграции Америки.

Научная проблематика книги определила выбор *материала* исследования – творчества представителей русской эмиграции первой волны, жизнь которых в том или ином аспекте была связана не только с Китаем, но и с Америкой. Таковы были судьбы Е. Грот, М. Визи, О. Скопиченко, П. Балакшина, которые оказались на русском Дальнем Востоке или в Китае, а затем покинули один берег Тихого океана, чтобы осесть на другом его берегу. Их творчество, особенно американский период, еще далеко не изучено.

В работе появляются еще два имени поэтов дальневосточной эмиграции: А. Несмелова и А. Паркау – которым не довелось самим пересечь Тихий океан, однако для их творчества важна была проблема «своего» и «чужого», «скитальчества», «рассеяния» русских эмигрантов по странам и континентам. А. Несмелов принимал участие в русской литературной жизни Сан-Франциско, его стихи публиковались в журнале «Земля Колумба», с редактором которого он состоял в переписке. Появление в книге раздела, посвященного поэзии А. Паркау, до сих пор остававшейся почти вне поля зрения исследователей, было обусловлено масштабом ее раздумий над проблемами *своего* и *чужого* и над относительностью границ между *своим* и *чужим*. А. Паркау писала о русской эмиграции, размышляя о судьбах русских эмигрантов в «Париже, Америке, Китае».

Круг поставленных проблем определил *структуру* монографии.

Книга начинается с раздела, посвященного исследованию литературных стратегий, использовавшихся молодыми поэтессами – М. Визи, О. Скопиченко, Е. Грот, что позволяет показать эволюцию их творчества и раскрыть особенности взаимодействия с традициями Серебряного века на протяжении дальневосточного периода их жизни, а также выявить связь их произведений с общими тенденциями, характерными для литературы русской диаспоры в Китае.

Центральной фигурой следующего раздела является М. Визи, поскольку в ее творчестве были наиболее широко представлены традиции Серебряного века, идущие от символизма и акмеизма, в частности, от А. Блока, А. Ахматовой, Н. Гумилева. Развитие творчества М. Визи было связано с обращением к той или иной традиции поэзии начала XX в., и в нем ярко выразилась связь периферийных центров «русской культурной ойкумены» с культурой «метрополии».

Следующий раздел книги посвящен творчеству А. Паркау и А. Несмелова, которое рассматривается в определенном аспекте: как выражение поэтических размышлений о связях между поколениями русских эмигрантов, с одной стороны, и между центрами «русского рассеяния» – с другой. В произведениях обоих писателей осмысливался феномен *вторичной эмиграции*, а одной из центральных тем их творчества являлась тема *пути* русских скитальцев – эмигрантов.

Исследование концептов *свое* и *чужое* в творчестве А. Паркау показывает, как решался поэтессой вопрос творческой и культурной самоидентификации, объединявшей «русскую ойкумену». Ее творчество рассматривается в одном ряду с поэзией А. Несмелова, также размышлявшего о судьбе русских эмигрантов, перемещавшихся из страны в страну. Исследование контекста его поэмы «Через океан» демонстрирует общность «тихоокеанских» мотивов русской литературы с «атлантическими», характерными для русской литературы XIX–XX вв. В целом исследование темы Америки в творчестве дальневосточного эмигранта позволяет включить его прозу и поэзию в литературный контекст XIX – начала XX в.

Заключительные разделы книги посвящены литературе русской эмиграции на тихоокеанском побережье США. В первом из них рассматривается издававшийся в Сан-Франциско журнал «Земля Колумба», в основу редакционной стратегии которого была положена идея диалога культур, а целью являлось установление литературных связей со всеми областями русской ойкумены – объединение писателей-эмигрантов, проживавших в Америке, Европе (прежде всего, в Париже) и Китае.

Завершается книга анализом поэтики прозы П. Балакшина – одного из наиболее заметных русских писателей Сан-Франциско, который являлся также редактором издания «Земля Колумба», активного участника русской литературной жизни Сан-Франциско, литературного деятеля, направлявшего свои усилия на установление творческих связей между русскими писателями в Китае и Сан-Франциско. Его творчество 1920–1930-х гг. показательно для исследования взаимодействия традиции и новаторства, «классичности» и модернизма.

В Библиографическом списке представлена цитируемая (или упоминаемая в книге) литература, а также важнейшие научные работы по проблемам, рассматриваемым в соответствующих разделах.

Авторы книги сердечно благодарят заместителя председателя правления Музея русской культуры в Сан-Франциско Ива Франкьена и руководителя архива Музея русской культуры в Сан-Франциско Маргариту Меньяйленко за помощь при работе с фондами Музея и консультации по проблемам литературной и культурной жизни русской эмиграции первой волны в США.

2. НАЧАЛО ПУТИ: СТРАТЕГИИ ПОЭТИЧЕСКОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ М. ВИЗИ, О. СКОПИЧЕНКО, Е. ГРОТ

В этой главе речь пойдет о творчестве, точнее, о начальном его этапе, трех поэтесс – Е. Грот, О. Скопиченко и М. Визи. Они были связаны общностью поколения, к которому принадлежали, и особенностями литературной биографии. Судьба рано различила их с Россией (самой старшей из них – Е. Грот – было тогда 25 лет); определенная часть их жизненного пути была связана с Китаем или Дальним Востоком, а переезд в Сан-Франциско стал завершением их странствий по свету. Начальные этапы литературной биографии похожи у О. Скопиченко и М. Визи: покинув Россию, обе оказались в Китае, где посещали литературное объединение «Чураевка» и где издали первые сборники стихов.

Типологически близкими были и стратегии их авторского самоопределения в литературном творчестве. Покинув родину, поэтессы увезли с собой детские и подростковые впечатления о России и *память* о русской культуре, дальнейшее постижение которой продолжалось уже за границей. Как справедливо отметил Ю.В. Зобнин, определяя специфику отношений между поколениями «отцов» и «детей» в парижской диаспоре, «в 1920-е годы в литературную жизнь вступало поколение, рожденное либо во второй половине 1890-х, либо в начале 1900-х годов. Первые со школьной или студенческой скамьи попадали на фронты Первой мировой, вторые – на фронты Гражданской войны или в катастрофу тылового террора или беженства. Так или иначе мирная российская жизнь... завершалась для них подростковыми и юношескими воспоминаниями... а собственно личностное становление, формирующее в том числе и специфику художественного мировосприятия, происходило в условиях интернациональной катастрофы, уничтожившей не только отечественный бытовой уклад, но и те духовные столпы, на которых этот уклад покоился» [Зобнин 2010: 11].

Эти слова справедливы и в отношении поколения, которое в 1920-е годы включилось в литературную жизнь русской диаспоры на Дальнем Востоке – в Китае, а затем оказалось в США.

Обращение к ранней лирике и анализ первых поэтических сборников Е. Грот, О. Скопиченко и М. Визи позволяют понять особенности формирования лирической системы «младшего поколения» поэтов русского зарубежья, увидеть, каким образом их творчество взаимодействовало с русской классической литературой, а также с культурами Востока и Запада. Сходные исторические и биографические контексты обусловили типологические особенности их творчества и пути становления поэзии.

Старшая из поэтесс, Елена Грот (1891–1968), родилась в Тобольске; она закончила Бестужевские курсы в Петербурге и в возрасте 25 лет отправилась в США вместе с мужем, офицером российской армии, который был командирован туда Главным артиллерийским управлением. Вернувшись в Россию, Е. Грот некоторое время провела на Дальнем Востоке, а в 1921 г. окончательно перебралась в Калифорнию [Грот 1969: 6–7]. В Сан-Франциско Е. Грот принимала активное участие в организации Литературно-художественного кружка, сотрудничала с газетами «Русские новости» и «Русская жизнь», опубликовала сборники «Свеча зажженная» (Сан-Франциско, 1930), в 1969 г. были изданы «Избранные стихи и очерки» (Мадрид).

Ольгу Скопиченко (1908–1997) и Марию Визи (1904–1994) можно отнести к «младшему» поколению поэтов-эмигрантов первой волны.

О. Скопиченко покинула Россию, будучи совсем юной (ей исполнилось всего 9 лет); образование она получила в Китае, там же начался ее творческий путь. Поэтесса посещала знаменитый харбинский литературный кружок «Чураевка»; в Китае же она издала сборники «Родные порывы» (Харбин, 1926), «Будущему вождю» (Гяньцзинь, 1928) и «Путь изгнанника» (Шанхай, 1932). О. Скопиченко приехала в Сан-Франциско достаточно поздно (по сравнению с другими поэтессами) – в 1950 г., после того, как провела два года в эвакуационном лагере на острове Тубабао, еще раз испытав там тяготы жизни беженцев. В Сан-Франциско она активно сотрудничала с газетой «Русская жизнь» и опубликовала ряд стихотворных сборников: «Неугасимое» (1954), «Памятка» (1982), «Рассказы и стихи» (1994).

Судьба М. Визи была одновременно и похожа на судьбы двух других поэтесс, и несколько отличалась от них. Будучи по

матери русской, а по отцу американкой, она родилась в Нью-Йорке. Детство М. Визи прошло в России. Когда ей исполнилось 13 лет, семья переехала в Китай, поскольку ее отца, сотрудника американского посольства в Санкт-Петербурге, в 1917 г. перевели на службу в американское консульство в Харбине, где М. Визи получила образование². В 1925 г. молодая поэтесса уехала в США и продолжила там свое обучение – поступила в Помона-колледж (Pomona College) в Калифорнии. После его окончания (предположительно в 1928 г.) она вернулась в Китай.

В Харбине М. Визи тесно общалась с поэтами и писателями первой волны русской китайской эмиграции [А Моонгате in My Wall, 2005; Забияко, 2007; 2016], посещала заседания литературного объединения «Чураевка». В 1929 г. и в 1936 г. вышли первые два сборника поэтессы, а в 1939 г. семья Визи навсегда вернулась в США и поселилась в Сан-Франциско.

На протяжении американского периода жизни М. Визи писала стихи и делала переводы произведений русских поэтов на английский язык (включая их в сборники своих произведений), активно печаталась в русской эмигрантской периодике – в газете «Русская жизнь», журналах «Возрождение» (Париж) и «Современник» (Торонто), принимала участие в ряде литературных сборников [Марков 2019]. В 1973 г. (то есть спустя почти 40 лет после выхода ее второй книги) в Сан-Франциско был издан ее третий и последний сборник – «Голубая трава».

В Сан-Франциско каждая из поэтесс принимала активное участие в литературной жизни русской диаспоры. В 1921 г. в Сан-Франциско был организован Литературно-художественный кружок, сыгравший ключевую роль в организации культурной и литературной жизни русской диаспоры. Кружок объединял лучшие творческие силы и выполнял в жизни эмигрантов просветительскую функцию. Его участники стали основными авторами рус-

² М. Визи закончила Харбинское коммерческое училище КВЖД (Harbin Commercial School) и Американскую школу (North China American School).

ских изданий Сан-Франциско: журнала «Земля Колумба», сборников «Дымный след», «У Золотых ворот», ежегодника «День русского ребенка», газеты «Русская жизнь».

Основным организатором кружка исследователи считают Е. Грот, на квартире которой поначалу собирались литераторы Сан-Франциско [Хисамутдинов 2013; Крейд 2001]. Членами кружка, численность которого в лучшие периоды его существования достигала 80 человек, были также О. Скопиченко и М. Визи. На заседаниях Кружка читались и обсуждались новые произведения литераторов Сан-Франциско, а также заслушивались доклады, посвященные русской литературе, – творчеству А. Пушкина, Л. Толстого, Е. Баратынского, А. Блока и многих других писателей. В центре внимания участников кружка оказывалась русская классическая литература и литература Серебряного века, что позволяло сохранять духовную связь с покинутой родиной, а также знакомить с русской культурой следующее поколение русской эмиграции.

Поэзия «младшего поколения» русской эмиграции первой волны была «литературоцентричной»: в ней воспроизводились атмосфера и отдельные художественные принципы русского Серебряного века, поэтика усвоенных ими в юности литературных образцов и приемов «русского модернизма». Особенно ярко эта тенденция проявилась в творчестве представителей «восточной» ветви эмиграции, что было обусловлено его оторванностью от общеевропейских тенденций, воздействовавших на молодых поэтов «русского Парижа». Поэтому все три поэтессы сформировали поэтическую индивидуальность, опираясь на литературное наследие А. Блока, Н. Гумилева, А. Ахматовой, которое воплощалось в ситуации отрыва от Родины.

На поэтическое самоопределение М. Визи и О. Скопиченко большое влияние оказали стилевые принципы литературы *символизма*.

В первом сборнике М. Визи «Стихотворения» (1929) воздействие русского символизма выразилось в *антитетичном* построении картины мира, проявлявшемся в противопоставлении «горнего» и «дольнего», «сакрального» и «профанного» миров,

«здешнего» и «запредельного» пространств, что стало важнейшим принципом организации системы мотивов и образов (см. об этом более подробно: [Арустамова, Кондаков 2018]).

В лирике М. Визи постоянно выражалась мысль об искусстве как о *жизнестроении* и связанная с ним идея поэтического служения, однако лирическая героиня всегда полна сомнений по поводу того, насколько она достойна стать «наследницей» великого поэта: «Мое кадило недостойно / Твоей слепящей высоты» [A Moongate in My Wall 2005: 26]). Поэтесса словно бы следовала завету В.А. Жуковского: «жизнь и поэзия – одно», и, несмотря на сомнения в собственном поэтическом даре, для нее «быть поэтом» – единственно возможный вариант судьбы («Из камня белого Каррары», «Мы видели твою зарницу», «Приди опять из отдаленья» и др.).

Поэтика первого сборника была во многом *условно-декоративной*: для нее были характерны элементы *стилизации*, а одной из наиболее ярких особенностей стало широкое использование *цветописи*, что свойственно русскому символизму.

Особенностью поэтического мироощущения М. Визи было определение ею собственной поэтической идентичности в диалоге с символизмом и – шире – всей культурой Серебряного века. Поэтесса воспринимала себя в качестве ее «продолжателя» в новой литературной ситуации – бытия в другой исторической эпохе. Как отмечают исследователи, «при всей дискусионности вопроса об отношении харбинских поэтов к “серебряному веку” бесспорно одно: все они в той или иной мере испытали влияние А. Блока» [Забияко, Эфендиева 2008: 10].

Не являлась исключением и М. Визи: в посвященном поэту цикле стихов был реализован сюжет поиска лирической героиней творческого пути, а ее духовным ориентиром оказывалась личность А. Блока, обращение к которому встречалось во многих ее произведениях. Поэтесса утверждала идею своего жизненного пути как наследования блоковскому служению искусству:

Ты мне вручил сосуд с зарею,
Блеснувший ярким солнцем шар,
И я пошла твоей стезею
Искать края заветных чар

[A Moongate in My Wall 2005: 32].

В поэтических произведениях М. Визи часто появлялись аллюзии на раннее творчество А. Блока, прежде всего – на цикл «Стихи о Прекрасной Даме», в частности, на образ лирического героя стихотворений «Я, отрок, зажигаю свечи» и «Вхожу я в темные храмы». Выражая идею смиренного служения, поэтесса опиралась на образы и мотивы блоковского цикла, упоминала «кадила», «иконы», «ризы», «лампады». В самой личности А. Блока М. Визи видела воплощение идеи поэта, являющегося *медиатором* между миром земным и миром небесным.

В произведениях О. Скопиченко центральное место занимала тема *изгнанничества*, которая, в сочетании с *исповедальностью*, с одной стороны, и ориентацией на *поэтику Серебряного века* – с другой, определяла специфику стиля ее раннего творчества. Ее поэтические книги «Родные порывы» (1926) и «Путь изгнанника» (1932) были проникнуты героикой борьбы, стремлением посвятить жизнь России – ее возрождению и освобождению от большевиков³.

В поэзии О. Скопиченко постоянно возникали обращения к молодежи – совсем юным «детям эмиграции», которым адресовались призывы к борьбе. В стихотворении «Страничка молодежи» лирический герой размышляет о цели своего творчества:

Отчего я пишу об одном, об одном?
Моя песнь отчего льется вольным ручьем?
И журчит, и трепещет, и льется в слезах,
Отзываясь в моих детски-слабых стихах...
Отчего не могу я писать про цветы,
Про ручьи, про любовь и мечты?

[Скопиченко 2013: 512].

Свое предназначение поэтесса видела в том, чтобы разбудить Родину на борьбу: «Я хочу ее песней своей разбудить / И

³ Исследователи подчеркивают, что первые сборники О. Скопиченко были созданы под влиянием поэзии старшей подруги – Марианны Колосовой. О. Скопиченко и М. Колосова были дружны; живя в Харбине, снимали вместе комнату. Известны стихотворения обеих поэтесс с взаимными посвящениями; эпизоды дружбы с М. Колосовой, их совместный быт нашли отражение в автобиографической прозе О. Скопиченко [Скопиченко 1993; см. также: Вспомнить... 2011].

угасшую веру в душе воскресить!» [там же]. Нередко мысли автора выражались через эмблематичные образы (например, в стихотворении-диалоге с «крохоткой» – «маленькой девочкой с русою косичкою»).

Тема изгнанничества в сборниках О. Скопиченко выражалась через абсолютизацию противопоставления родины и «чужбины», передававшуюся через мотивы *усталости* и *одиночества*:

Здравствуй, родина!
Здесь, на чужбине, вдали
От твоих одиноких селений
Я нашла тебя в сердце своем. Говори
О победах далеких мгновений!

[там же: 506].

Цель своего пути лирическая героиня стихотворений видела в присоединении к «борющимся». Стремление к борьбе настолько захватывало поэтессу, что в некоторых ее произведениях женское лирическое «я» изменяется на мужское. В сборнике «Путь изгнанника» читаем:

Ту же мольбу любимую
Я повторяю с верою –
Пусть я сражен чужбиною,
Но и сраженный – верую!..
Лучше мне быть расстрелянным,
Чем позабыть о родине

[там же: 385].

Автор репрезентировала себя как создателя «детски-слабых» строк и обладателя юного сердца:

Второй бокал за близких поднимаю,
Кто душу детскую сумел понять,
Кто мне вложил любовь к родному краю...
Я Бога Всемогущего молю –
Пусть буду я измят и искалечен,
Но да пошлет Он мне единственную встречу
Увидеть Родину далекую мою!

[там же: 391–392].

В стихотворениях О. Скопиченко 1920–1930-х гг. звучала вера в будущее возрождении России и в возможность возвращения домой в качестве хранителя русского быта. Исследователи русской диаспоры в Китае всегда подчеркивали «русскость» Харбина, его особое (в силу исторических условий) положение и высокую степень сохранности в нем русского уклада жизни и духовной близости к родине [Хисамутдинов 2010; Хисамутдинов 2013; Бакич 2001]. Этим фактом может быть объяснено появление в стихах юной О. Скопиченко идеи стать «хранителем» не только русской культуры (как это формулировалось в раннем творчестве М. Визи), но и уклада национальной жизни, русского быта.

О. Скопиченко, как и М. Визи, следовала принципам поэзии Серебряного века и, в частности, развивала идущую от русской классической литературы традицию переосмысления фольклорных образов. Эта особенность ярко проявлялась в образе Родины, который создавался с опорой на поэзию А. Блока. В ее стихотворениях Россия именовалась «невестой» («Русь!.. Ты как невеста скончалась»), в образе которой «стихийность» и бесшабашная удаль сочетаются с молитвенным смирением:

То ты с бешеным гиком летишь
По полям, разгоня прохожих;
То молитвенно в храме стоишь
На угодников Божьих похожа

[Скопиченко 2013: 513].

«Раздвоенность» и «широта», с ее точки зрения, характеризуют важнейшие качества «славянской души». Образ России антропоморфизировался в поэзии О. Скопиченко:

Бесшабашная удаль, красивый порыв,
Смесь бесчинства с раскаяньем смелым...
Это смелые взмахи славянской души,
Это облик России любимой

[там же: 510];

Ты двуликая родина-мать...
Как понять твою волю, родная?

[там же: 513];

Русь-царевна – снегурка ковровая

[там же: 509].

В поэтическом мире О. Скопиченко Родина «тяжко занула», однако ожидает «пробуждения», которое должно последовать от рыцаря или богатыря. Лирическая героиня отождествляла себя с фольклорными персонажами, мечтая о героическом подвиге освобождения Родины. «Кабы силу мне. Как Бова богатырь / Я б на грозных врагов налетела...» [там же: 506]. В стихотворении «Меч» героиня, вспоминая о былинных временах и минувшей славе Руси, представляла себя в виде всадника, который хочет обрести богатырский меч, чтобы сразиться за Родину. По мнению героини, славное прошлое станет «подспорьем» в сражении с «изменой» и «безверьем» [там же: 505].

О. Скопиченко обращалась к исконно русскому, «корневому» миру «Святой Руси». Не случайно в стихотворениях того времени неоднократно использовалось именование «Русь», а лирическая героиня воспринимает «преданья старины далекой» не только как память о прошлой славе России, но и как основу ее будущего. Аналогичную функцию в ее творчестве выполняло воспроизведение сказочного пространства (например, «волшебного леса») и использование образов фольклорных персонажей (например, «русалок» или «медведя»), что было характерно для первых двух сборников О. Скопиченко.

Исследователи уже неоднократно указывали на глубинное сходство интерпретации «идеи Руси» в творчестве А. Блока и А.К. Толстого. Так, Н.П. Колосова отмечала: «...И у А.К. Толстого и у Блока по-разному оформленное внешне, но единое по внутренней сущности упование – вера в нерастраченные, исконно присущие русскому народу громадные потенциальные творческие силы. Но принципиальная разница мироощущений Толстого и Блока заключалась в стремлении к упорядоченности, гармонии у первого и к стихийности, катастрофизму у второго. Скифство как олицетворение неодолимой стихии – притягательно для Блока и чуждо А.К. Толстому» [Колосова 1987: 51]. Следуя в своем творчестве преимущественно за А. Блоком, О. Скопиченко одновременно обращалась и к концепции Древней Руси А.К. Толстого, пытаясь осмыслить и передать в своем творчестве принцип гармоничного видения мира. Поэтому в ее

стихотворениях вполне закономерно появлялись мотивы молодости и надежды на счастливую судьбу Руси.

Ориентация на символизм способствовала тому, что поэтесса обращалась к характерному для этого направления образному ряду, прежде всего – вслед за Блоком – сочетанию в представлениях о России «женственности» и «исторической мощи». Для О. Скопиченко символистская образность – в отличие от М. Визи – была не *способом житнетворчества*, а *элементом поэтики*. В поэзии О. Скопиченко выразилось «горизонтальное» – «географическое» – противопоставление Родины и «страны изгнания» – Китая, который в ее ранних поэтических сборниках воспринимался исключительно как «чужое» пространство, которому никогда не суждено стать домом. Но таковым для автора оказывалось любое пространство за пределами России («дальняя Родина, снеговая белая радостная Русь»), к которой всегда были устремлены помыслы и мечты лирической героини.

О. Скопиченко постоянно обращалась к воспоминаниям о своем детстве и семье. В одном из стихотворений она отождествляла себя с Татьяной Лариной как воплощением всего русского («Дню русской культуры»), формулируя основания для такого сближения: «Ведь мы – изгнанницы, невольны все мы / Душою тяготеем к старине» [Скопиченко 2013: 437], и находила черты характера и обстоятельства судьбы, сближающие ее с пушкинской героиней. Героиня называла Татьяну Ларину, как и себя, – «изгнанницами», очевидно потому, что пушкинской героине пришлось покинуть родной усадебный мир и оказаться в «чужом» пространстве великосветской столичной жизни, городской суеты. Слова Татьяны («буду век ему верна») прочитывались поэтессой как утверждение невозможности вернуться в прежнее состояние – в «родной дом», а слова «Сейчас отдать я рада / Всю эту ветошь маскарада... / За полку книг, за дикий сад, / За наше бедное жилище... / Да за смиренное кладбище, / Где нынче крест и тень ветвей / Над бедной нянею моей...» [Пушкин 1978: 162] перекликались с признаниями лирической героини О. Скопиченко («Я с ней [Татьяной] беседую своими снами: / О Родине, о Волге, о снегах / И также грустно мне без старой няни / В огромных незнакомых городах» [Скопиченко 2013: 438]). Лирическая

героиня, как и Татьяна, тосковала по русскому сельскому ландшафту, «мелодии полей», «лесу покинутой страны», по Волге и вообще всей усадебной провинциальной России, «присваивая» себе черты героини, ставшей воплощением национального характера. Как и Татьяна Ларина, лирическая героиня ощущала духовную близость со старой няней, символизирующей уют, безопасность, заботу, которая не захотела покинуть Россию и осталась в Сызрани.

Интерпретация поэтессой образа пушкинской героини была обусловлена не столько сходством некоторых фактов биографий поэтессы и литературного персонажа, сколько стремлением найти в себе общее с воплощенной в ней «русскостью». «Присвоение» образа Татьяны было для О. Скопиченко принципиально важным, поскольку в этом случае происходило символическое сближение с утраченной родиной, ее повторное символическое обретение:

Какая разница? Она носила косы,
Гадала, верила в приметы, в сны.
А я стараюсь в дымке папиросы
Увидеть лес покинутой страны

[там же: 437].

Елена Грот – поэтесса, чье творчество в наибольшей степени можно называть «чистой лирикой». Первый сборник ее стихов вышел, когда ей исполнилось 39 лет и она во второй раз – уже окончательно – приехала в США (в Калифорнию). В произведениях Е. Грот нельзя было найти того, что легко обнаруживалось в ранних произведениях М. Визи и О. Скопиченко, – следов ученичества, интонации сомнения в своем призвании и даре, а также описаний поиска поэтического пути, по своей форме приближающихся к дневниковым записям. В сборнике «Свеча зажженная» поэтесса размышляла о своем пути, который к тому моменту оказался уже достаточно точно обозначен. Другой особенностью поэзии Е. Грот являлась фокусировка на жизни *духа*, которая противопоставлялась всему материальному, земному. Е. Грот – в отличие от М. Визи и О. Скопиченко – не называла примет биографического и исторического времени и пространства (например,

деталей русского, дальневосточного или американского пейзажа): исключением в ее творчестве стали только написанные в 1916 г. стихотворения «В Америку» и «За океаном».

В поэзии Е. Грот выразилось трагическое переживание земного существования – «тоска по недоступным небесам». Поэтесса размышляла о своей судьбе в контексте драматичного пути земной души («Но, Боже, дай мне сил узреть твой вечный свет / Трудиться для тебя, отринув суету» [Грот 1969: 18]), а скорбные интонации ее лирики были обусловлены как персональными трагическими обстоятельствами (потерей рано умерших детей), так и трагически переживаемой историей XX в.

Первый сборник Е. Грот воспроизводил духовные поиски лирической героини. В этот период творчества поэтическое самоопределение поэтессы было связано с метафизическими поисками, попытками найти ответы на философские вопросы в *диалоге с божественным*. В рамках одного художественного текста индивидуальное «я» вопрошает от имени всего человечества, выражая страдания, трагическое одиночество и поиски смысла жизни.

В стихотворении «Рок» поэтесса задавала характерные вопросы:

И что такое жизнь? Что в ней добро и зло?
Что значит человек с своею мыслью пленной?..
И что такое смерть? Один ничтожный миг,
Конец мелькнувшего, как сон, существованья

[Грот 1930: 17].

В то же время лирическая героиня размышляла о земном пути собственной души:

Душа, душа моя! Вся боль и грусть твоя
Исчезнет без следа навек в волнах эфира...
Сияют надо мной огни иных миров...
В холодном блеске их душа моя застыла...

[там же].

В лирике Е. Грот трагизм собственной судьбы приобретал обобщенный смысл: автор размышляла о неблагоприятности человеческой жизни в эпоху любых исторических переломов («В мире брошены мильоны жертв таких... / В наш жестокий век погибну не одна я» [там же: 25]).

Образ «жестокости века» в поэзии Е. Грот был «аллюзивен» и актуализировал в памяти читателя-современника одновременно несколько образов, созданных русской литературой XIX–XX вв.: образы «жестокости века» из стихотворения А. Пушкина «Я памятник себе воздвиг...» («...В мой жестокий век восславил я свободу»), «железного пути» из стихотворения Е. Баратынского «Последний поэт» («Век шествует путем своим железным»), выражающего трагическое переживание смены исторических эпох, контаминацию которых можно обнаружить в блоковских строках, открывавших первую главу поэмы «Возмездие»:

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!
Тобою в мрак ночной, беззвездный
Беспечный брошен человек!

[Блок 1980b: 276].

В Предисловии к поэме Блок уточнил свое восприятие начала «века двадцатого»: «Уже был осязатим запах гари, железа и крови» [там же: 271].

Сборник «Свеча зажженная» открывался эпитафией из «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло:

Ye, who sometimes in your rambles
Through the green lanes of the country
Pause by some neglected graveyard,
For a while to muse, and ponder
On a half-effaced inscription,
Written with the little skill of song-craft,
Homely phrases, but each letter
Full of hope and yet of heart-break,
Full of all the tender pathos
Of the Here and the Hereafter; –
Stay and read this rude inscription

[Грот 1930: 3]⁴.

⁴ «Вы, которые, блуждая / По околицам зеленым, / Где, склонившись на ограду, / Поседевшую от моха, / Барбарис висит, краснея, / Забываетесь порою / На запущенном погосте / И читаете в раздумье / На могильном камне надпись, / Неумелую, простую, / Но исполненную скорби, / И

В этих строках присутствовали ключевые мотивы, характерные для книги русской поэтессы: смерти, памяти об ушедших (два стихотворения были посвящены ее умершим детям), непреходящей скорби, «стремления ввысь», а также противопоставление гармонии и «горней чистоты» – «земному хаосу».

Выражая свое мироощущение, Е. Грот (так же, как М. Визи и О. Скопиченко) обратилась к поэтике символизма: «Стремлюсь к небесной отчизне... молюсь неясной мечте... / Из обломков разбитой жизни сплетаю венки красоте» [Грот 1930: 7]. В поэзии Е. Грот выражались принципы *декаданса* – как русского, так и французского. В сборник «Свеча зажженная» был включен перевод стихотворения поэта-парнасца Сюлли-Прюдома «В час предсмертной тоски...», однако атмосфера декаданса присутствовала в большинстве стихотворений сборника – через образный ряд, систему мотивов, аллюзии на творчество старших символистов.

Поэтесса обратилась к теме страдания в земной жизни, используя для передачи этой идеи эпитафии, которые в поэзии Е. Грот играли гораздо большую роль, чем в творчестве М. Визи или О. Скопиченко. Так, стихотворению «Скорбь» был предпослан эпитафический стих – усеченная строка из поэмы А. Блока «Роза и крест»: «Радость – страданье!» [там же]. В цитируемой строфе поэмы А. Блока речь шла о страданиях и радостях любви. Расширяя контекст своих размышлений, поэтесса актуализировала смысл метафизических исканий лирической героини, выражая стремление к «небесному»: «И сердцу боль нужна, чтоб громче сердце пело / В тоске по недоступным небесам» [там же: 8].

Эпитафическим к произведениям, вошедшим в первый сборник, стали строки из Апокалипсиса, а также близкое к символизму стихотворение И. Бунина «Вирь». Поэтесса развивала его ключевые мысли, выраженные в следующих строках: «Лес молчаливый и унылый / И скорбной песни красота / Полны неотразимой силы!» [Бунин 1987: 89].

Если О. Скопиченко и М. Визи опирались в большей степени на поэзию А. Блока, то стихи Е. Грот – в отличие от ранних произведений О. Скопиченко и М. Визи, осваивавших традиции

любви, и чистой веры, – / Прочитайте эти руны, / Эту Песнь о Гайавате!» [Бунин 1987: 427–428].

символизма, – находились в постоянном диалоге с русской поэзией Серебряного века и явно апеллировали к культурному сознанию, *памяти* читателя – памяти культуры, которая бережно сохранялась в эмиграции. Если О. Скопиченко и М. Визи обращались в своем творчестве ко *всей* культуре Серебряного века (к лирике таких разных поэтов, как И. Бунин и К. Бальмонт, к акмеистам – Н. Гумилеву и А. Ахматовой), то Е. Грот сохраняла верность традициям русского символизма.

В «Свече зажженной» мир изображался как преимущественно ночной, зыбкий, тревожный: «Из густых камышей всходит в странном молчанье / Месяц красный, как кровь» [Грот 1930: 13]. В этой цитате очевидна перекличка с стихотворением К. Бальмонта «Камыши»: «В болоте дрожит умирающий лик. / То месяц багровый печально поник» [Бальмонт 1992: 38]). Е. Грот эстетизировала свое страдание и разочарование в поэзии – и это приводило к возникновению в ее лирике признаков декоративности, характерной для поэзии старших символистов. Не случайно в сборнике «Свеча зажженная» возникли образы Пьеро и Арлекина и иронически обыгрывались перипетии драматического треугольника Пьеро – Арлекин – Коломбина («Пьеро», «Умер Арлекин»). На протяжении всего творчества поэтесса неоднократно возвращалась к этим образам, в частности, в драматическом произведении «Карнавал жизни», монолог Пьеро из которого был включен в итоговый сборник стихов «Избранное» (1969).

В поэзии Е. Грот аккумулировалась традиция философского осмысления русской классической литературой XIX в. и литературой Серебряного века переломных этапов истории. Поэтесса рефлексировала по поводу трагических событий, произошедших после революции 1917 г. Е. Грот вступала в творческий диалог с А. Блоком, писавшим в Предисловии к поэме: «...Нам, счастливейшим или несчастливейшим детям своего века, приходится помнить всю свою жизнь; все годы наши резко окрашены для нас, и – увь! – забыть их нельзя, – они окрашены слишком неизгладимо, так что каждая цифра кажется написанной кровью; мы и не можем забыть этих цифр; они написаны на наших собственных лицах» [Блок 1980b: 270]. Возможно, что для Е. Грот особым смыслом были исполнены слова А. Блока из Предисловия к поэме «Возмездие» (1919): «...Путем катастроф и падений мои

“Rougon-Macquar’ы” постепенно освобождаются от русско-дворянского *éducation sentimentale*, “уголь превращается в алмаз”, Россия – в новую Америку; в новую, а не в старую Америку» [там же: 272–273]. Как показала история XX в., события стали развиваться не так, как предполагал А. Блок, что стало очевидным в 1930 г., когда был опубликован сборник «Свеча зажженная», и ситуация стала очевидной для русских, вынужденных покинуть Россию и оказаться в «старой Америке».

Сборник имел сюжет, в основу которого было положено описание изменения мироощущения лирической героини от ламентаций и трагического переживания скорбного пути души к возвышению в скорби, приводящему к пониманию языка *божественного*: «Пусть я ничтожная пылинка мироздания, / Но я с Творцом его без страха говорю» («Пусть я – лишь часть всемирного страдания» [Грот 1930: 27]), – что стало возможным по причине божественного присутствия в каждом из живущих на земле (в этой идеи стихотворения можно усмотреть ориентацию на традицию философской лирики Ф. Тютчева и А. Фета).

В творчестве Е. Грот возник особый «эффект звучания памяти культуры», очищенной от сиюминутности. Поэтическое слово автора было непосредственно связано с поэзией XIX – начала XX вв., а ее поэтический язык был укоренен в традиции русской классической литературы XIX в. и Серебряного века, то есть в *памяти* русской культуры. Стихи Е. Грот объединяли поэтические особенности русского символизма и – шире – модернизма, и в этом смысле ее устами говорила ушедшая эпоха и исчезнувшая культура, перенесенные на новую почву.

Таким образом, поэтическое самоопределение О. Скопиченко, Е. Грот и М. Визи было в значительной степени связано с освоением литературы и культуры Серебряного века. Это освоение происходило как в их творчестве (следование принципам поэтики русского символизма), так и в осуществлении идеи *жизнетворчества*. Раннее творчество всех трех поэтов характеризовалось стремлением к воспроизведению *атмосферы символизма* в целом и обращением к *блоковской традиции* в частности. Однако пути освоения этой традиции в их творчестве оказывались индивидуальными.

В поэзии М. Визи возникал *образ* Блока как медиатора между материальным земным и идеальным миром. Определяя свой путь, она ставила вопросы о возможности наследования идей и художественных принципов поэзии Блока, а также интерпретировала собственный творческий путь как способ *жизнестроения*.

О. Скопиченко использовала блоковский образ Руси, а через него обращалась к традициям русской классической литературы. В ранней лирике поэтесса не только обрела свой поэтический голос, но и «примерила» на себя образы героев русской литературы и фольклора. Размышляя о судьбе России и своей личной судьбе, а также своем предназначении, она сформулировала миссию русских эмигрантов, заключающуюся в сохранении русской культуры и русского уклада, а также в создании России будущего.

Е. Грот обращалась преимущественно к *позднему* творчеству Блока, для которого было характерно предчувствие грядущей катастрофы. Вступая в диалог с поэтом через цитирование его поэзии и обращение к широкому образному ряду его стихов, Е. Грот, преодолевая рамки своей эпохи, выходила в область «универсального» и рефлексировала по поводу трагической судьбы человека XX в.

М. Визи, О. Скопиченко и Е. Грот удалось «унести с собой» поэтическую речь русского Серебряного века, и продолжить его традиции на чужбине – как в Китае, так и в Америке, и одновременно найти собственное место в ситуации культурного разрыва.

3. НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ТРАДИЦИ: М. ВИЗИ

Мария Визи (1904–1994) занимает особое место в русской литературе. Ее творчество относят к первой волне русской эмиграции, однако, как замечает Б. Томсон [A Moongate in My Wall 2005: 1], поэтесса не считала себя эмигрантом. По матери русская, по отцу американка, она родилась в Нью-Йорке, жила в России, Китае и США, а писала как на русском, так и на английском языках.

Творческий путь М. Визи был долгим, протяженностью почти в полвека. Он начался в русском Китае, где были опубликованы два ее первых поэтических сборника, один – в Харбине (1929), другой – в Шанхае (1936); третий, итоговый, сборник стихов вышел в Сан-Франциско (1973).

Три сборника М. Визи раскрывают развитие лирической системы поэтессы. В первом из них, харбинском, наиболее ярко проявлялась связь творчества молодого автора с поэтикой русского Серебряного века: в нем заметны черты символизма и акмеизма, видны условность, декоративность ее поэтического мира. Второй сборник, изданный в Шанхае, характеризуется яркостью красок, остротой переживания своего земного пути, а также пристальным взглядыванием в действительность, в повседневную жизнь. Его доминантой стали темы любви и жизненного пути. Итоговый, американский, сборник, получивший заглавие «Голубая трава», был издан спустя почти сорок лет после выхода в свет второго сборника. Поэтический мир М. Визи постепенно становился все более и более трагичным, в третьем сборнике большую роль играли мотивы потери, «больной» памяти, разлуки, дисгармонии мира, которые звучали во многих стихотворениях. Уменьшалась условность и декоративность поэтики; в стихотворениях сборника выражались напряженные размышления о жизни и смерти, о трагической истории XX в., итоговые размышления о своем пути.

Поэтическая деятельность М. Визи протекала в трех городах – центрах русской эмиграции: Харбине, Шанхае и Сан-Франциско. Она активно печаталась в русской эмигрантской периодике, однако занимала по отношению к остальной русской эми-

грации особую позицию. На закате жизни поэтесса писала литературоведу, исследователю творчества русской эмиграции О. Бакич: «...Я совсем не эмигрантка. ...Когда мои школьные соученики спрашивали меня, русская ли я или американка, я с гордостью отвечала, что на сто процентов русская и на сто процентов американка» (пер. с англ. наш. – А.А., Б.К.) [Ibid]. М. Визи не только сама писала стихи, но и на протяжении всего творчества переводила произведения русских поэтов на английский язык, поэтому каждый из сборников включал переводы поэзии Серебряного века и русской эмиграции. Как замечает О. Бакич, «...она жила в мире двух поэзий – русской и англоязычной, в частности, американской... Самые ранние сохранившиеся стихотворения, датированные 1910-ми гг., написаны на русском, но уже с 1920 г. в поэзии господствует русско-английское двуязычие, и к более многочисленным русским стихотворениям нередко даются эпиграфы или названия на английском» [Бакич 2001: 374].

Первый сборник стихов М. Визи вызвал сочувственные отзывы других писателей и критиков, в частности, А. Несмелова [там же: 377]. Критики отмечали воздействие на лирику М. Визи поэзии символизма, в частности, творчества А. Блока, интерпретируя ее поэзию как «эхо» символизма – в отношении как содержания, так и формы (поэтики).

3.1. Традиции символизма в цветописии М. Визи

Творческий путь М. Визи начался в эмигрантской среде, и она, как и многие другие писатели-эмигранты, воспринимала русскую культуру (в том числе очень важную для всей русской эмиграции культуру Серебряного века) через призму литературы. Русские эмигранты считали себя прямыми наследниками Серебряного века, сохранявшими в изгнании его традиции.

Но если «молодые» русские писатели, проживавшие во Франции, постоянно творчески взаимодействовали с современной французской литературой и – шире – европейским модернизмом, то в Китае такой возможности практически не существовало. Оторванность как от русской земли, так и от современной общеевропейской культуры, воздействие принципиально иной

«восточной» социально-культурной среды способствовали формированию другого, нежели в европейских литературных центрах, поэтического видения, а также созданию особого варианта интерпретации культуры прошлого.

В связи с этим актуализируется вопрос о том, какие именно черты русской культуры начала XX в. оказывались наиболее значимыми для литературы русского зарубежья. Мироощущение М. Визи, органично впитавшей русскую литературу и называвшей среди наиболее значимых для нее поэтов А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Блока, Н. Гумилева и А. Ахматову, было близко атмосфере Серебряного века. В первом сборнике «Стихотворения» (1929) наиболее заметно воздействие русского символизма и, в частности, поэзии А. Блока, чье имя неоднократно упоминалось в качестве творческого и духовного ориентира. Так, цикл посвященных поэту стихотворений организует сквозной для сборника сюжет поиска собственного пути лирической героиней, ощущающей в себе поэтический дар.

В первом сборнике М. Визи можно увидеть не только «наследование» символизма, но и осознанное «впитывание» духа и формы этого направления, восприятие себя в качестве его «продолжателя» – в новых обстоятельствах, на ином историческом этапе, в рамках другой литературной традиции. Воздействием художественных принципов символизма обусловлено появление в поэзии М. Визи двоемирия (противопоставление горнего и дольного миров, здешнего и запредельного пространств), антитетичность как структурный признак системы мотивов и образов. Влиянием символизма объясняются условный характер поэтики первого сборника, а также яркость цветописы как одной из наиболее характерных черт поэтического языка М. Визи.

В первой строфе стихотворения «Стою в пыли...» использовалось характерное для символизма (и, в частности, для поэзии А. Блока) противопоставление земного и небесного, материального и духовного, низкого (пыль) и высокого, сакрального и профанного, а образ поэта приобретает черты святого («Твое лицо теперь – икона, / Твоя в сиянье голова» [A Moongate in My Wall 2005: 26]).

С представлением о святости связан мотив сияния (яркого света), являвшийся в этом стихотворении сквозным и организующим образ Блока. Создавая словесный образ «ушедшего поэта», М. Визи постоянно использовала глагол «сиять» и отглагольное существительное «сияние», обозначение светлого цвета:

Стою в пыли и слышу снизу
Твои молитвы и мечты.
Твою серебряную ризу
Мои украсили цветы

[Ibid].

В финале стихотворения сияние превращалось в бьющий с небес слепящий блеск, а в качестве жизненной цели лирической героини утверждалась, с одной стороны, идея поэтического служения как призвания, а с другой – драматичная невозможность духовного диалога с поэтом Серебряного века («Мое кадило недостойно / Твоей слепящей высоты» [Ibid]). В этих строках можно увидеть аллюзию на позицию лирического героя А. Блока, характерную для раннего периода его творчества и выразившуюся в цикле «Стихов о Прекрасной Даме» («Я, отрок, зажигаю свечи»). Формулируя идею смиренного служения как жизненного пути, М. Визи опиралась на систему мотивов блоковского цикла, упоминая «кадила», «иконы», «ризы» (в последующих стихотворениях – лампы) и др. (ср. стихотворение А. Блока «Вхожу я в темные храмы»).

В сборнике доминировал сюжет жизненного пути как наследования блоковского служения искусству («Ты мне вручил сосуд с зарею, / Блеснувший ярким солнцем шар, / И я пошла твоей стезею / Искать края заветных чар» [Ibid: 32]). Путь лирической героини исполнен сомнения, терний, но в то же время реализация призвания стать поэтом интерпретировалась как единственно возможный вариант судьбы («Из камня белого Каррары», «Мы видели твою зарницу», «Приди опять из отдаленья» и др.).

В поэзии М. Визи наряду с лирическим «Я» нередко появлялось родовое «Мы», включающее не только поэтов, но и все че-

ловечество. Уход Блока осознавался как разрыв культурной традиции, когда последующие поколения утрачивают возможность «разгадать язык» ушедшей культуры:

Ты будешь юный и певучий,
певцы живые не затмят
ушедший твой печально-жгучий
и гордый и глубокий взгляд

[Ibid: 52].

Лирическая героиня размышляла о своей роли в соединении распавшейся связи культур:

Он умер, – и ведь я не знаю
ни слов таких, ни заклинаний,
чтоб вернуть земному краю
хоть часть его очарований

[Ibid: 71].

Для поэзии М. Визи 1920-х гг. характерно обращение к теме противостояния жизни и смерти. Решенная в неоромантическом ключе, она воплощалась в мотивах раннего ухода и оставления бренного мира. Однако в поэтическом мире М. Визи смерть интерпретировалась как переход в духовный, идеальный мир, как воплощение в иное состояние. Героиня лирики М. Визи балансировала между принятием мира в его многообразии, ощущением жизни, а также предощущением и принятием смерти. При этом смерть интерпретировалась как обретение нового духовного качества или возвращение к пражизни и правоспоминаниям. Ощущение избранности лирической героини формулировалась в ряде произведений сборника, например, в стихотворении «Мы с тобой пришли не отсюда»:

Мы с тобой пришли не отсюда,
а с какой-то другой звезды,
оттого мы носим, как чудо,
предыдущей жизни следы

[Ibid: 54].

Оно обуславливало стремление вернуться в «пражизнь» («ту звезду увидеть опять»).

Противопоставление миров реализовывалось в пространстве, а оно, в свою очередь, изображено определенным набором цветов. В блоковских стихотворениях М. Визи «земной мир» описывался как мрачный и погруженный во тьму. «Мир горный» маркирован красным, золотым и белым цветами («слепящее стремление», «слепящая высота», «огненная песнь», «зарница», «свет»). Маркером горного мира в поэзии М. Визи устойчиво являлся также синий цвет («синие зубцы башни», «синий свет»). В этой же цветовой палитре изображено противопоставление сна – яви. Важнейшими образами, репрезентирующими идеальный мир, оказывались образы града Китежа, Атлантиды, зубчатой башни, находящейся в горном мире. Пространством, которое совмещало приметы профанного и сакрального, являлся лес. С одной стороны, лес – реальное, поюстороннее пространство, но при этом он может быть описан яркими красками:

Иду болотной дорожкой,
с кочки на кочку
скользя,
подберу кое-где по цветочку,
– разве нельзя?
Мне ведь нужно очень немножко!
Вот желтенький, вот голубой,
клонится прямо в траву

[Ibid: 33].

В то же время в большинстве стихотворений лес представлял таинственным, волшебным, глухим, безлюдным, населенным фольклорными персонажами:

Стекла ли это капля дождевая
по синим елям в яму у корней?
Иль это леший плакал, укрывая
следы нечистой горести своей?
Живут ли там оставленные Богом
земные души, прячась от земли?
Иль, заблудившись по ночным дорогам,
туда русалки бледные пришли?

[Ibid: 42]

Чаще всего это пространство изображено при помощи приглушенных цветов:

Есть тихий пруд в глубоких дебрях бора,
забытый, черный, одинокий пруд,
где не слышать людского разговора,
куда и звери ночью не идут

[Ibid: 56].

В произведениях М. Визи неоднократно упоминались синие ели, синий ельник, синие мхи, сумрак, а также русалки бледные, серые призраки и др.

Так, в стихотворении «В синем море есть дальние рифы» лес нарисован максимально насыщенными, контрастными красками:

В синем море есть дальние рифы,
где растет драгоценный коралл...
В синем небе блуждают кометы,
о каких не писал астроном,
потому что их беглого света
не поймал в телескопе своем.
И в лесах, где столетние ели,
затерялись такие цветы,
что еще никому не успели
подарить от своей красоты

[Ibid: 68].

Это стихотворение завершалось отсылкой к созданному Новалисом образу голубого цветка, символизирующего недостижимый идеальный романтический мир. Лирическая героиня М. Визи обречена «печально и вечно» идти за «незримым» цветком и кометой.

В стихотворениях, посвященных Блоку, присутствовали золотой, белый (серебряный, сияющий, то есть ослепительно белый), красный и противостоящие им черный и синий цвета. Цветовая палитра М. Визи в целом соответствует символистской традиции цветописы. Как отмечает Ю.А. Бондаренко, «анализ творчества русских символистов выявляет интерес к определенным цветам и оттенкам. Спектр цветов узок: от повсеместной лазури к голубому и синему, оттенки жемчужного серого и белого, цвет

серебра (вода, роса, дождь), зеленый, редко коричневый и фиолетовый, и всевозможные оттенки красного, переходящие в цвет красного золота, цвет солнца или свет» [Бондаренко 2009: 200]. По наблюдениям исследователей, «в блоковском поэтическом мире, хотя и построенном на контрастах, в том числе и цветовых, отсутствует категоричность утверждений, выражающаяся при помощи использования союза “или”. Это выражается и в том, что красный, золотой и синий цвета уравновешены в его палитре основных цветов белым, светлым, темным, черным, создавая смысловую образную объемность его мира. Семантические цветовые поля, взаимодействуя, зеркально отражают друг друга, при этом происходит своего рода диффузия смыслов, переключки значений» [Минц 1983]. Для творчества М. Визи 1920-х гг. характерно использование резкого контраста, в том числе и цветового, чтобы усилить антиномичность реального и ирреального.

Кроме того, для поэтики М. Визи характерно не цветовое уравновешивание контрастных миров, а противопоставление создающих их средств. Если мир материально воплощенный, «зримый» характеризовался цветом, то мир идеальный и не обладающий плотью выражался при помощи созвучий (звуков). В стихах этого периода можно усмотреть отсылку к стихотворению В. Соловьева «Милый друг, иль ты не видишь...», выявляемую через ряд словообразов: «отраженья», «отзвук», «незримые голоса» («И эти струи – только отраженья / разлившихся, расплесканных прудов, / и отзвуки – пустые повторенья / пропетых песен, сломанных смычков»; «И я полжизни отдала бы, / чтоб только знать на самом деле, / что песнь моя – хоть отзвук слабый / его разбившейся свирели» [А Moongate in My Wall 2005: 51]). У В. Соловьева читаем: «Милый друг, иль ты не видишь, / Что все видимое нами – / Только отблеск, только тени / От незримого очами? / Милый друг, иль ты не слышишь, / Что житейский шум трескучий – / Только отклик искаженный / Торжествующих созвучий?» [Соловьев 1974: 93–94].

С одной стороны, стихотворения М. Визи, в которых представлено лесное пространство, изобразительны и напоминают пейзажи В. Васнецова или М. Нестерова с их неброскими цветами, дымкой, сумрачностью, созерцательным началом, манящей

тайной. С другой стороны, произведения поэтессы можно сблизить с циклом А. Блока «Пузыри земли». Как и в цикле А. Блока, в поэтическом мире М. Визи природа одушевлена, наполнена недоступной для человека стихийной жизнью. Так, лес в ее поэзии населен призраками и полон таинственными звуками иного мира («отклики незримых голосов» и «дикий неласковый смех»).

В стихотворении «Голубая птица улетела...» контраст миров определялся противопоставлением цветов и пространственных ориентиров. Произведение построено на антитезах: крайний предел, синие края, «верхний блеск заката», простор и насыщенные яркие краски горнего мира (заревое, синий, «алость» заката, темнота) контрастируют с пустотой, пылью, миром-тюрьмой и миром-кельей повседневности, обыденности. Образ птицы, связанный в поэзии М. Визи с голубым (синим) или белым цветом, соотнесен с представлением об идеальном, ускользающем и недоступном счастье (здесь присутствуют аллюзии на «Синюю птицу» М. Метерлинка). Мотивы ускользания, исчезновения, недоступности в поэзии символизма часто соотнесены с образом волшебной птицы, однако, в отличие от Блока, М. Визи никогда не обращалась к мифологическим образам птиц (Гамаюн, Сирих или Алконост), – так же, как и к конкретным образам птиц, обретающим в поэзии Блока символическое значение (ворон, соловей и др.), и сохраняла общесимволистскую семантику образа.

Стихотворению «Медленно белые птицы от цепкой травы поднялись...» предпослано предзаглавие («По Метерлинку»), также отсылающее к образу волшебной птицы из символической драмы. М. Визи создала пейзаж, напоминающий картины В. Борисова-Мусатова: истаивающая дымка над озером передана приглушенными тонами (белые снежные птицы, белые тучи, светлый пар росы, бесцветные озера и др.). Стихотворение построено на повторяющихся цветовых деталях (белые птицы, белые снежные птицы, белые тучи), таинственных звуках (долина певучая, лиана плавающая), неспешности, сомнамбуличности движения (птицы плывут в вышине, а ряды неньюфар качаются). Точные рифмы (певучая-плавающая), звукосочетания (неньюфары) создавали эффект суггестии. Колыханье, мерцание таинственной дали указывали на иной мир, таинственный и причудливый, доступный только взгляду поэта.

Аллюзии на поэзию Метерлинка усматриваются и в распространенном в культуре Серебряного века образе нениюфар (водяных лилий). Его семантика неоднозначна, однако в начале XX в. доминировала интерпретация водяной лилии как цветка печали, символа несбыточных мечтаний. Так, в стихотворении «Намерение» цветы лилии символизировали причудливый мир видений («Боже! Боже! на стеблях от лилий / Вырастают странные цветы; / Мерно взмахи серафимских крылий / Движут воду в озере мечты» (перевод В. Брюсова [Метерлинк 2007: 522]); ср. также образ нениюфары в стихотворении Метерлинка “Feuillage de cœur”: “Végétations de symboles, / Nénuphars mêmes des plaisirs, / Palmes lentes de mes désirs, / Mousses froides, lianes molles” [Maeterlinck]).

Стихотворение М. Визи «Медленно белые птицы от цепкой травы поднялись...» содержало и аллюзию на стихотворение Н. Гумилева «Озера», написанное в 1908 г. В обоих стихотворениях имелись перекликающиеся образы: нениюфары, (ср. у Гумилева: «На траурно-черных волнах нениюфары, / Как думы мои, молчаливы, / И будят забытые, грустные чары / Серебряно-белые ивы»), ночные озера, белые птицы («Я вспомню, и что-то должно появиться, / Как в сумрачной драме развязка: / Печальная девушка, белая птица / Иль странная, нежная сказка» [Гумилев 1998: 194]). В стихотворении Гумилева доминируют мотивы невозможности достижения мистической гармонии, слабости духа лирического героя, характерные для старших символистов («я слабый, бескрылый»). В отличие от Гумилева, впрочем, в стихотворении М. Визи не присутствовал лирический субъект. Перед читателем развернута картина улетающих птиц. Меланхолическое настроение создавалось посредством цвета, интонации, комплекса мотивов.

Испытывая одновременно влияние и французского, и русского символизма, поэтесса тем не менее нашла собственный лирический тон и поэтические средства. Изобразительный характер ее поэзии, визуальность, декоративность, причудливость образов, цветопись как важнейшая черта поэтики сохраняются на протяжении всего творчества. Так, итоговый, третий сборник М. Визи будет носить название «Голубая трава» (1973), и этот ключевой об-

раз появится в открывающем его стихотворении «Острова». Голубая трава и золотые птицы – символы недостижимой для современного человека гармонии, недостижимого рая. Пейзаж полон ярких сверкающих красок (жемчужово-искристый прибой, серебряные нити песчаных кос и др.), противопоставленных серости докучной и полной забот повседневною. Путешествие на волшебный остров невозможно, и даже развитие технического прогресса не может изменить дисгармонии мира («еще человек не построил таких самолетов, которые нас бы с тобой туда унесли» [A Moongate in My Wall 2005: 106]).

Лирическая героиня М. Визи, как и сама поэтесса, способна восхищаться красотой Божьего мира. М. Визи не только создавала произведения, исполненные чувства жизни и красоты, но и активно переводила произведения поэтов, близких к ее мироощущению, – например, стихотворение «Божий мир» Эдны Миллей («О, мир, я упиваюсь так тобой!.. / Мир, как налюбоваться всласть тобой!» [Ibid: 52]). В то же время в первом сборнике было представлено значительное число текстов, в которых лирическая героиня предсказывала свою смерть и утверждала, что, только умерев в земном воплощении, можно оказаться в идеальном мире. Смерть – это и условие расставания с печалью и тоской, наполняющими земное существование лирической героини. Примечательно, что в этих произведениях мог меняться характер цветописы, которая становится монохромной, как, например, в стихотворении «Я умру на высокой горе»:

Я умру на высокой горе,
мне почудятся вещие сны
в час, как мир поплывет в серебре
уходящей со мною луны

[Ibid: 47].

И в стихотворении «Верно, долго жить я не буду»:

Точно между мной и другими
кто-то встал высокой стеной,
ослепительными такими
вея крыльями за спиной

[Ibid: 29].

Белый – цвет савана, звезды, куда уходит душа героини, ангельских крыльев, закрывающих ее от земного мира. В этой картине черный – это цвет ночи, темных земных долин, межзвездного пространства. Вряд ли можно говорить о лирике М. Визи 1920-х гг. как о философской, однако поэтесса, впитав в себя атмосферу русской культуры Серебряного века, восприняла рожденные ею основные темы, мотивы, идеи для того, чтобы воплотить их в соответствии с собственным поэтическим мироощущением.

Итак, в поэзии М. Визи ключевым является соответствие колористики структуре пространства (и отчасти времени). Визуальность пейзажей, созданных М. Визи, позволяет говорить об изобразительности ее поэзии, отсылающей читателя к русской живописи Серебряного века. Специфика воплощения традиции символизма в ее лирике проявлялась в том, что, впитав общую атмосферу Серебряного века, заимствовав основные элементы поэтики символистов, общесимволистские образы и мотивы, поэтесса ощущала себя наследницей и преемницей лиры Блока, заветов русской культуры и хранительницей поэтического языка Серебряного века вдали от России.

3.2. Традиции А. Ахматовой в поэзии М. Визи

Творчество А. Ахматовой оказало огромное влияние на многих поэтов-эмигрантов, в том числе и на М. Визи, для которой ее произведения стали образцом «женской» лирики. В произведениях М. Визи часто появлялись аллюзии на творчество А. Ахматовой и разнообразные реминисценции из ее стихотворений. Влияние А. Ахматовой можно обнаружить во всех трех сборниках М. Визи, однако в каждом из них актуализировались разные аспекты творчества.

В первом сборнике поэтессы воздействие творчества А. Ахматовой проявлялось в выборе тематики и проблематики (прежде всего, ее «ранних» сборников – «Вечер», «Четки», «Белая стая», “Anno Domini”), в характеристиках лирической героини и лири-

ческого героя, принципах организации сюжета и системы образов, в способах использования психологических и бытовых деталей.

На ахматовские истоки прямо указывал эпитафия книги, взятый из стихотворения А. Ахматовой: «Невозможно жить / Без солнца телу и душе без песни» [A Moongate in My Wall 2005: 19]⁵; более того, в одном из стихотворений сборника («От коричневых северных гор...») использовался мотив сопоставления лирического героя с «песней», заимствованный из того же стихотворения:

Пусть тоска увернется, как вор,
и пригнется в пыли,
ты
будь песней моей с этих пор
до заката земли

[Ibid: 44].

Стихотворения первого сборника, в которых наиболее заметны традиции поэзии А. Ахматовой, объединены любовной тематикой. Тема любви была характерна для ранней поэзии А. Ахматовой. В связи с этим В.М. Жирмунский отмечал: «Любовь в стихотворениях Ахматовой – это чувство живое и подлинное, глубокое и человеческое, хотя в силу реальных жизненных причин обычно тронутое печатью облагораживающего страдания» [Жирмунский 1973: 50].

Два основных образа в первом сборнике стихотворений М. Визи – «лирическая героиня» и «лирический герой», характеристики которых во многом схожи с ахматовскими: героиня отличалась жертвенностью и стремлением любить, а герой обладал особой властью над героиней («Твоя таинственная сила...»⁶).

В лирике М. Визи был воплощен важный принцип ахматовского творчества – использование художественной *детали* как особого средства *психологизма*. Поэтесса обращала внимание на особенности внешности героя или героини, которые помогали

⁵ Из сборника “Anno Domini” (1922).

⁶ Ср. со стихотворением А. Ахматовой «Было душно от жгучего света...» (сборник «Четки»).

раскрыть их внутренний мир, эмоции и чувства – мимику и жесты, а также ключевую деталь портрета – *глаза*. Так, при помощи метафоры «другие глаза зажигались» [A Moongate in My Wall 2005: 40] показано эмоциональное состояние и отношения героев, а внутреннее состояние лирического героя раскрывалось через описание его глаз, как в стихотворении «Тебя умчавшая гроза...»:

в твои уставшие глаза
уже нельзя взглянуть

[Ibid: 69].

В некоторых стихотворениях А. Ахматовой делался акцент на такой черте внешности героев, как *серые глаза*. «Сероглазый герой» в творчестве А. Ахматовой обычно был представлен как возлюбленный лирической героини (стихотворения из сборника «Четки»: «Покорно мне воображенье...», «Не будем пить из одного стакана...», «У меня есть улыбка одна...»; поэма «У самого моря»). «Серые глаза» в ее произведениях были характерны не только для «героя», но и для «героинь» (дочь короля в стихотворении «Сероглазый король» из сборника «Вечер»; возлюбленная героя в стихотворении «Долго шел через поля и села...» из сборника «Белая стая»).

В произведениях М. Визи – так же, как и в стихотворениях А. Ахматовой, – появлялись образы «сероглазых» лирических героини и героя (стихотворение «Серый день над соснами тает...»):

Месяц розовый закачался,
перекинутый на звездах.
Я так помню – он отражался
в серебристых твоих глазах!

[Ibid: 64]

Аналогичные приемы использовались и в стихотворении «Были песни твои веселы...» – в нем появлялись самоцветом сияющие «серые глаза» героя и героини, изменение выражения которых связано с развитием лирического сюжета – от радостных встреч возлюбленных к расставанию.

Важной деталью внешности, отражающей внутреннее состояние героя М. Визи, оказывалась *улыбка* («Вы мимо пронеслись в автомобиле...»):

Вы мимо пронеслись в автомобиле, –
какой-то светлой барышни сосед, –
и даже и улыбкой не прикрыли,
что до меня вам дела вовсе нет

[Ibid: 63].

Большую роль в описании внутреннего мира героев играло изображение их *рук* («Где опушкой кусты всколыхнутся...», «Я тебе не дам своей руки...», «Сон»), с помощью которого показывалось их тайное желание стать ближе друг к другу или стремление скрыть чувства и другие эмоциональные состояния (ситуация «последнего прощания» в стихотворении «Где опушкой кусты всколыхнутся...»):

Отойдем, завернувшись глазами,
в непроглядную серую шаль...

[Ibid: 33].

М. Визи использовала и другие способы воспроизведения внутреннего состояния героев, к которым обращалась А. Ахматова. В.М. Жирмунский отмечал, что в ее лирике пейзаж помогал выразить душевное состояние лирической героини (стихотворения «В последний раз мы встретились тогда...» и «Я научилась просто, мудро жить...» из сборника «Четки» и др.) [Жирмунский 1973: 96–98]. В стихотворениях М. Визи, как и у А. Ахматовой, элементы пейзажа способствовали раскрытию *динамики* отношений героев («Твоя таинственная сила...», «Где опушкой кусты всколыхнутся...», «Я тебе не дам своей руки...», «Август. Ночью летят метеоры...»):

Был июнь. Мы расстались без ссоры,
даже не было мутной воды

[Ibid: 62].

Для произведений М. Визи было характерно использование типичных для творчества А. Ахматовой *сюжетных ситуаций*.

Среди таких ситуаций – *встреча* героев, которая часто завершается *расставанием* (прощанием), связанным с *непониманием* героем истинных чувств и желаний героини [Бакич 2002: 224] («Проходи своей дорогой...», «Ты пришел и постучался в дверь...», «Сон», «Тебя умчавшая гроза...»):

Проходи своей дорогой
и скрывайся в ночь,
ведь народу встретишь много –
промелькнут, и прочь...

[A Moongate in My Wall: 20].

С ситуацией встречи в творчестве М. Визи часто связан мотив *ожидания* лирической героиней своего возлюбленного («Тебя умчавшая гроза...»).

М. Визи описывала не только взаимную любовь, но и любовь безответную и тайную: героиня не может признаться в своих чувствах и держит их в себе:

Я молчу. Никто ведь не знает,
что люблю тебя без ума

[Ibid: 64].

Мотив *молчания* нередко использовался и в лирике А. Ахматовой («Мы не умеем прощаться...» из сборника «Белая стая»), в творчестве которой он был связан с невозможностью обретения счастья на земле и вероятным воссоединением после смерти:

Или сядем на снег примятый
На кладбище, легко вздохнем,
И ты палкой чертишь палаты,
Где мы будем всегда вдвоем

[Ахматова 2000: 108].

В творчестве М. Визи этот мотив был соотнесен с полной *невозможностью* какого-либо диалога героини и ее возлюбленного (стихотворение «Серый день над соснами тает...»):

Месяц шепчется все с травой,
– им все можно, им все легко.
Мне не молвить слова с тобою –
мне до синих звезд далеко

[A Moongate in My Wall 2005: 64].

Для ранней ахматовской поэзии была характерна особенность, на которую указывал Д.Е. Максимов: ее стихотворения представляли собой небольшие новеллы, «предельно сжатые психологические сюжеты, новеллы о любви и о жизни» [Максимов 1986: 391].

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру»

[Ахматова 2000: 10].

Этой особенностью обладали и лирические произведения, вошедшие в первый сборник М. Визи. Стихотворения о любви из этого сборника имели любовный сюжет, похожий на сюжеты «стихотворных новелл» А. Ахматовой: это краткие рассказы о любовных отношениях, содержащие небольшие диалоги. Например, в стихотворение «Август. Ночью летят метеоры...» был включен психологически напряженный диалог между героями, содержащий переключку с ахматовским стихотворением «Сжала руки под темной вуалью...»:

Вы сказали: «Быть может, на лето →»
и прибавили, «Или совсем?»
Я не знаю, зачем
я в ту ночь отошла без ответа

[A Moongate in My Wall 2005: 62].

В то же время уже в своем первом сборнике М. Визи не только следовала ахматовской традиции, но и – в ряде моментов – существенно отходила от нее. Специфика поэзии М. Визи проявлялась в выборе иных сюжетных ситуаций: поездки на автомобиле («Вы мимо пронеслись в автомобиле...»), гадания на возлюбленного («Сон»). Для ее поэзии были значимы иные, нежели в лирике А. Ахматовой, реалии (жизнь в эмиграции), другие мотивы, – например, несущегося автомобиля или сна («Твоя таинственная сила...»).

Второй сборник стихотворений М. Визи сохранял сходство с поэзией А. Ахматовой в тематике и проблематике, мотивах и

образах. В нем поэтесса продолжала использовать аллюзии и реминисценции на стихотворения А. Ахматовой (хотя «прямых» цитат из ее творчества – как это было в первом сборнике – здесь уже не встречается), следовала принципам ахматовского психологизма. Центральное место в сборнике занимал цикл⁷, объединенный любовной тематикой, в который вошли наиболее «ахматовские» стихотворения М. Визи, – причем, как и ранее, чаще всего, ею воспроизводилась любовь *прошедшая* – потерянная и безответная.

Характеристики и модели поведения лирической героини и лирического героя во втором сборнике стихов М. Визи были примерно такими же, как и в первом сборнике, – и так же связаны с ахматовской традицией. В стихотворении «Было душно от жгучего света...» читаем:

Было душно от жгучего света,
А взгляды его как лучи...
Я только вздрогнула. Этот
Может меня приручить

[Ахматова 2000: 41].

М. Визи делала акцент на *жертвенности* героини, ее восторженном отношении к возлюбленному («Да, я зову тебя в бреду...»), который обладал над ней властью и одновременно выступал в роли спасителя («Когда потухнут на пути огни...»)⁸. Он мог влиять на ее внутреннее состояние своими действиями:

Когда потухнут на пути огни,
я верю: наклонись ко мне, взгляни,
и будут дни мои озарены
лучами удивительной весны...

[A Moongate in My Wall 2005: 96].

Жертвенность, свойственная ахматовской лирической героине, ради любви готовой поступиться всем – даже собой, ярко

⁷ Тяготение к циклизации, как известно, было характерно для ранних сборников А. Ахматовой [Жирмунский 1973: 50].

⁸ Ср. с циклом «Смятение» из сборника А. Ахматовой «Четки».

выразилась в стихотворении М. Визи «Да, я зову тебя в бреду...»⁹:

я все отдам, что мне велят,
не дрогну перед высшей платой, –
за тень, за звук шагов, за взгляд –
и буду все-таки богата¹⁰

[Ibid: 90].

В стремлении добиться любви лирическая героиня М. Визи противопоставляла себя всем остальным людям и даже Богу:

Да, я зову тебя в бреду:
мне сон приснившийся отраден –
хоть Бог берет большую мзду
с того, кто так упрям и жаден

[Ibid].

Лирический герой М. Визи всегда выступал в роли помощника и *спасителя* («Самарянин, ты меня поднял в поле...», «Пролетали пули мимо, мимо...», «Унес меня – в ночи туманной...»):

Самарянин, меня ты поднял в поле,
остановившись на пути своем,
елей целебный мне на раны пролил
и внес меня в благословенный дом

[Ibid: 87].

В сознании лирической героини А. Ахматовой образ любимого также был наделен функцией *спасителя* («Пока не свалюсь под забором...» из сборника “Anno Domini”), однако в ее стихотворениях акцент делался на *ожидании* спасения и *просьбе* о спасении от героя.

⁹ Ср. со стихотворениями А. Ахматовой «Я не знаю, ты жив или умер...» из сборника «Белая стая» и «Умирая, томлюсь в бессмертьи...» из сборника «Четки».

¹⁰ Ср. со стихотворением А. Ахматовой «Я не знаю, ты жив или умер...»: «Все тебе: и молитва дневная, / И бессонницы млеющий жар...» [Ахматова 2000: 124].

Во втором сборнике М. Визи развивались принципы психологизма, идущие от творчества А. Ахматовой, – обращение к выразительным чертам внешности, то есть описанию выражения глаз и положения рук, мимики героев, использованию деталей пейзажа. Акцент на изображении деталей внешнего вида героев был сделан, например, в стихотворениях «Прости, что я еще не верю...» и «В твоих глазах – высокие хоромы...», при этом нередко появляются переключки со стихотворениями А. Ахматовой («После ветра и мороза было...» из сборника «Четки»):

твои глаза пустынной прерий,
росы вечерней холодной!

[Ibid: 84];

Ах! не трудно угадать мне вора,
Я его узнала по глазам

[Ахматова 2000: 45].

М. Визи использовала ахматовские принципы создания психологического портрета, в котором раскрывалось внутреннее состояние героини или героя (равнодушие, отстраненность, холодность...). Эту особенность поэтики А. Ахматовой выделял В.М. Жирмунский, отмечавший, что в ее творчестве присутствовал отказ «от погружения в единую, целостную и хаотическую глубину души» [Жирмунский 1977b: 132] и одновременно проявлялось стремление «к переживаниям ясным, отдельным и, по необходимости, периферическим...» [там же]. Эмоциональная отстраненность героини М. Визи соотносилась с внутренними переживаниями, выраженными через детали окружающего ее мира в стихотворении «Уехал. Я одна стою...».

Во втором сборнике М. Визи – в отличие от первой книги стихов – проявляла большую свободу в выборе деталей. Так, например, *глаза* героя могли быть не только серого, но и *зеленого* цвета («Унес меня – в ночи туманной...», «Глубокой ночью мне приснились сны...»). Однако при этом упоминание глаз всегда связывалось с мотивом *прощения*:

За то, что я жила без веры,
что встанешь ты, светлее дня –
ты, чьи глаза ясны и серы, –
прости незнавшую меня

[A Moongate in My Wall 2005: 96].

М. Визи использовала ряд ахматовских мотивов, некоторые из которых появлялись и в первом ее сборнике, – *воспоминания, прощания и прощения, расставания, потерянности, одиночества*, а также сопровождающихся *тоской*. Например, в стихотворении «Любить тебя? Я вовсе не люблю...» героиня пыталась отгородиться от прошлого и связанных с ним воспоминаний, погружившись в тихое течение жизни, в повседневный быт¹¹.

Мотив утраты воспоминаний появился в ряде стихотворений второго сборника (стихотворения «Я не знаю, по чьему указу...» и «Не уложишь в ларец драгоценный...»). Лирическая героиня стремилась психологически отгородиться от личных переживаний и обрести гармонию в мире природы:

Ну, а я тебя забуду скоро:
станет зренье радовать мое
солнечная в поле сикамора,
месяца на небе острие.
и тебя, измученного раной,
нанесенной сердцу моему,
я в своей весне благоуханной
никогда уж больше не пойму

[Ibid: 105].

Оба стихотворения были построены на *антитезе*: человеческие чувства и воспоминания, которые быстро проходят и стираются из памяти, противопоставались вечным явлениям природы. Антитеза структурировала также стихотворение «Ты от меня уехал снова...», в котором тесно переплетенные между собой мотивы, соотнесенные с недолговечными человеческими чувствами – *утратой воспоминаний, уходом и разлукой*, противопоставлены вечным и недостижимым звездам¹².

Просьба о прощении в стихотворениях М. Визи всегда связывалась с образом лирической героини. Так, в стихотворениях

¹¹ Ср. со стихотворениями А. Ахматовой «Как соломинкой...» из сборника «Вечер» и «Я научилась просто, мудро жить...» из сборника «Четки».

¹² Ср. со стихотворением А. Ахматовой «Сегодня мне письма не принесли...» из сборника «Вечер».

«Унес меня – в ночи туманной...» и «Блестят коричневые лики...» высказывалась просьба о прощении. Аналогичные мотивы встречаются и в стихотворениях А. Ахматовой («Широк и желт вечерний свет...» из сборника «Белая стая»).

Мотивы *беспомощности* и *потерянности* героини, появлявшиеся, например, в стихотворении «Не смотри на меня, не смотри!...», по своей природе также являлись «ахматовскими»:

Не смотри на меня, не смотри!
Я идти по земле не умею –
далеко позади фонари
городской и знакомой аллеи

[Ibid: 84].

Основное средство художественной выразительности в приведенной строфе – оксюморон. В следующей строфе стихотворения мотив *потерянности* усиливался при помощи градации: героиня теряет не только своего возлюбленного, но и *направление жизненного пути* («не найти ни дороги, ни друга, ни дома»).

Цикл любовных стихотворений, являвшийся «ядром» второго сборника, содержал стихотворения, проникнутые общей элегической интонацией. Сюжет каждого из них строился на переживании лирической героиней расставания и связанной с ним боли утраты или на ее стремлении «отпустить», забыть любимого. В интерпретации М. Визи творчество необходимо для того, чтобы стихи, включенные в цикл, помогали сохранять *память* о прошедшей любви. Однако для лирической героини драматизм ситуации заключался в том, что охладевший возлюбленный потерял интерес к самому дорогому – ее стихам, как это случилось в стихотворении «Художник написал с меня портрет»:

И потому, – вот горести предел,
как будто без нее печали мало, –
ты даже никогда не посмотрел
на те стихи, что я тебе писала!

[Ibid: 100].

В лирике М. Визи осуществлялась встреча образности русской и восточной литературы. *Восточные* образы и мотивы появились во втором сборнике М. Визи. Так, в стихотворении «Ты

стоишь в священном храме Нара...» описывалась встреча лирической героини с любимым, – и при этом читателям напоминались некоторые известные символы японской (а в значительной мере – и китайской) культуры: буддийский храм, статуя Большого Будды и хризантемы:

Ты стоишь в священном храме Нара,
в ароматной темной тишине...

[Ibid: 98].

Буддийские мотивы возникали и в других произведениях М. Визи. Так, в стихотворении «Глубокой ночью мне приснились сны...» героиня описывала сон, который можно охарактеризовать как сон-прозрение. Она оказалась в «чужом» экзотичном пространстве, похожем на пространство «восточных» стран, что подчеркнуто использованием специфических образных деталей («где белые слоны носили золотые балдахины. / В толпе людей, крикливых и чужих»). Лирическая героиня во сне вопрошала небеса о своей судьбе:

И вдруг толпу пререзал странный свет,
упавший от сияющего взгляда...
«Зеленый взгляд, берилловая нить,
в твоей судьбе пронижет дни и ночи,
и ты поймешь, что нечего просить,
и лучшего блаженства не захочешь!»
Потом сомкнулись пестрые ряды,
и скрылся взгляд, хоть я за ним бежала.
О, будь благословенна власть Будды,
которая земным его послала!

[Ibid: 99].

Таким образом, можно отметить, что и в первом, и во втором сборниках стихотворений М. Визи обращалась к творчеству А. Ахматовой 1910-х (сборники «Вечер», «Четки», «Белая стая») и – отчасти – 1920-х гг. (сборник “Anno Domini”). Следование ахматовским традициям проявлялось в тематике и проблематике произведений, в использованных сюжетных ситуациях, системе образов и мотивов. М. Визи активно обращалась к ахматовским

аллюзиям (серые глаза, руки как детали образов лирических героев) и реминисценциям. Во втором сборнике появлялись новые сюжетные ситуации (не только *расставания*, но и *встречи* лирической героини с героем), обогащалась система деталей предметной выразительности, а также возникали «восточные» (в частности, «буддийские») образы и мотивы, которых не было в первом сборнике. Можно сказать, что поэтесса осуществляла своеобразный художественный эксперимент – переносила ахматовские сюжетные ситуации и образы на «восточную» почву.

Третий сборник М. Визи «Голубая трава», опубликованный в 1973 г. в Сан-Франциско, значительно отличался от двух предыдущих. В нем, как и ранее, присутствовала любовная тематика, однако гораздо большую роль стали играть тема *исторической памяти*, идея *пути* лирической героини – не *поэтического*, а *человеческого* – в соотношении с судьбой поколения (т. е. судьбой эмигрантов).

В сборник «Голубая трава» вошли как некоторые ранее опубликованные произведения, заимствованные из предыдущих поэтических книг, так и новые. Поэтесса обратилась не только к традициям, идущим от ранней лирики А. Ахматовой 1910–1920-х гг. («Вечер», «Четки» и другие сборники), но и к ее «позднему» творчеству.

Достоверные данные о том, в какой степени М. Визи была знакома с творчеством поздней А. Ахматовой – сборниками «Тростник» (1940), «Нечет» (1946), «Бег времени» (1962, 1963) – в настоящий момент отсутствуют. В связи с этим мы только можем предположить, что в третьем сборнике поэтесса следовала тенденциям, характерным для поздней поэзии А. Ахматовой, которая, согласно мнению В. Жирмунского, представляла собой «лирическую рефлексию на темы морально-дидактические и гражданские в широком смысле» [Жирмунский 1973: 115].

В сборнике «Голубая трава» воспроизводились многие особенности «ранней ахматовской» поэтики, свойственные двум первым сборникам: образы лирической героини и лирического героя, сюжетные ситуации встречи и расставания лирических героев и связанные с ними мотивы прощания, разлуки и др. Таковы, например, стихотворения «Когда потухнут на пути огни...», «В Великий пост я буду в черном...», «Тихий отблеск далекой

зари...», «Ушел, блистая парусами...», «Самарянин, меня ты поднял в поле...», «Ты от меня уехал снова...», «За твой привет и ласковость твою...», «В твоих глазах – высокие хоромы...».

В традициях ранней лирики А. Ахматовой были написаны «новые» (впервые опубликованные в третьем сборнике) стихотворения М. Визи. В них возникала характерная сюжетная ситуация состоявшейся (или не состоявшейся) любовной встречи лирической героини и лирического героя, сопровождавшаяся типичным для поэтессы описанием бытовой обстановки и сопутствующей «разговорной» стилистикой (стихотворения «Шаги», «Встреча», «Год 1937-й», “Salève”, «Звезда», «Луна над Клермонтом»).

Сравним стихотворение А. Ахматовой «Над водой» (1911) и стихотворение М. Визи «Луна над Клермонтом» из сборника «Голубая трава», в которых воспроизведена сюжетная ситуация *расставания*, построенная в форме *диалога* героев, превращающего оба стихотворения в небольшую *новеллу*:

Мы прощались, как во сне,
Я сказала: «Жду».
Он, смеясь, ответил мне:
«Встретимся в аду»

[Ахматова 2000: 37].

В восприятии М. Визи эта ситуация обрела большой трагизм и превратилась в «не-встречу»:

Ты позвал меня попрощаться,
я ответила – «занята» ...
Для чего же все еще снятся
та луна и жимолость та?

[A Moongate in My Wall 2005: 125].

Для поздней лирики А. Ахматовой, как мы уже отмечали, было характерно обращение к теме *исторической памяти* (стихотворения «Тот город, мной любимый с детства...», «Подвал памяти» из сборника «Гростник»; сборники «Нечет» и «Бег времени»; «Из Ленинградских элегий» сборника «Нечет»; «Поэма без героя»).

Лирика Ахматовой становилась *летописью эпохи*, живой историей ее современников. Поэтесса необычайно тонко ощущала разрыв времен – периодов *до* и *после* революции. Эти чувства и мысли были остро выражены, например, в стихотворении «Тот город, мной любимый с детства...». Ситуация *историко-культурного разрыва*, трагически интерпретируемая лирической героиней, сближала ощущение героини, живущей в *новой* стране «победивших большевиков», с самовосприятием поэтов-эмигрантов:

Все унеслось прозрачным дымом,
Истлело в глубине зеркал...
Но с любопытством иностранки,
Плененной каждой новизной,
Глядела я, как мчатся санки,
И слушала язык родной

[Ахматова 2000: 218].

Вслед за ней М. Визи затронула аналогичную тему – судьбу поколения поэтессы (и вообще всей русской эмиграции) и использовала мотивы печали, потерянности, изгнания, одиночества («Вот бредем пустым суходолом...», «Ноктюрн 2», «Попутчики», «Как страшно одиноки мы на свете!...»), утраты и прощания («Тушились люстры, завешивались окна...»):

Потерялись. Дорогу ищем.
А сердце полно тоской,
бедней, чем голодный нищий
на площади городской

[A Moongate in My Wall 2005: 112];

Нам суждено глухое бездорожье
и иногда бессильная печаль
глядеть в окошка узкое острожье
на реки, убегающие в даль

[Ibid: 125].

В поздней лирике А. Ахматовой также нередко возникали мотивы, связанные с трагическим личностным переживанием исторической «поступи» XX в. и сопряженным с ним ощущением

«бездомности». Так, в «Эпиллоге» «Поэмы без героя» звучал мотив изгнания:

А веселое слово – дома –
Никому теперь не знакомо.
Все в чужое глядят окно.
Кто в Ташкенте, а кто в Нью-Йорке,
И изгнания воздух горький –
Как отравленное вино

[Ахматова 2000: 201–202].

В стихотворениях А. Ахматовой («Мартовская элегия», 1960) появлялись размышления о том, что может быть «после конца» и кто тогда сможет «окликнуть по имени»:

И казалось, что после конца
Никогда ничего не бывает...
Кто же бродит опять у крыльца
И по имени нас окликает?
Кто приткнулся к ледяному стеклу
И рукою, как веткою, машет?..
А в ответ в паутином углу
Зайчик солнечный в зеркале пляшет

[там же: 323].

В поздней лирике М. Визи, как и в поздней лирике А. Ахматовой, содержалось обращение к *прошлому* (мотивам *памяти* и *забвения-забывания*), мысль о котором может сохраняться только в *личных* воспоминаниях людей, переживших трагические страницы истории. Русские эмигранты как раз и ощущали себя людьми, оказавшимися в ситуации «после конца», которая воспроизводилась в «Мартовской элегии» А. Ахматовой. Трагическое звучание поэтических текстов, созданных представительницей первой волны эмиграции, усиливалось через обращение к мотивам плача, покинутости, одиночества:

Только в глухом углу,
где кто-то еще не забыл,
какой-то голос завыл,
где-то отчаянно плакали –
по другу ли? По теплу?

Но кто это был –
ребенок?
больной ли?
собака ли?

[A Moongate in My Wall 2005: 123].

Таким образом, можно отметить, что в своем творчестве М. Визи следовала традициям А. Ахматовой и что наибольшее влияние на нее оказывала ранняя лирика поэтессы. В процессе творческого развития лирика М. Визи менялась, и влияние ахматовской поэтики на ее произведения возрастало. Опора на творчество А. Ахматовой помогала поэтам-эмигрантам сохранять духовную связь с русской культурой Серебряного века, проживая при этом свою судьбу в контексте трагической истории XX столетия.

3.3. Традиции лирики Н. Гумилева в поэзии М. Визи

Для поэтического творчества М. Визи было характерно следование традициям гумилевской лирики: поэт-эмигрант постоянно вела диалог с его поэтическими текстами, а также перевела на английский язык некоторые из его стихотворений (“You Will Remember Me Forevermore”, “Your Temple, God, Is in the Sky”).

Влияние лирики Н. Гумилева можно обнаружить во всех трех книгах стихов М. Визи; однако наиболее ярко черты его поэтики выразились в ее первом сборнике «Стихотворения», в котором были использованы многочисленные аллюзии на творчество акмеиста (сюжетные ситуации, образы и мотивы), а также опубликованы переводы его стихотворений.

М. Визи заимствовала у Н. Гумилева не только отдельные образы и мотивы, но и *структуру* (композиционное построение) некоторых стихотворений («В твоих глазах – высокие хоромы ...»¹³), принципы описания внешности и характеров героев (или героинь), однако она не только описывала внешность и внутренний мир человека вообще, но и обращалась к «вечным» вопросам

¹³ Ср. со стихотворением Н. Гумилева «Портрет мужчины» из сборника «Жемчуга».

(в частности, к проблеме бедности и богатства внутреннего мира человека).

В твоих глазах – высокие хоромы,
несчитанных сокровищ подземелья,
цветущие сады, моря и реки,
и голубых далеких гор вершины,
далеких гор отроги и ущелья,
где сладко пахнет медом и цветами

[Ibid: 91].

Существенная особенность лирики М. Визи, восходящая к творчеству Н. Гумилева, – особый принцип организации *художественного пространства*, предполагающий использование «экзотичных» образов и мотивов. Например, в стихотворениях, включенных в первый сборник поэтессы, «Есть короли заморские – седые...» и «Я – отшельник в дикой пещере...», описывались далекие – реально существующие или легендарные (сказочные) – места (точные названия которых не указывались), так называемые «королевские страны», а также иные объекты «экзотического» пространства: «озеро», «пещера» и другие.

Образы, заимствованные М. Визи из творчества Н. Гумилева, можно разделить на две основные группы – «легендарных персонажей» и «ролевых героев», в том числе использующих зооморфные маски.

«Легендарные персонажи» («короли» или «королевы») появлялись, например, в стихотворении «Есть короли заморские – седые...»:

Есть короли заморские – седые,
кудрявые, в коронах золотых.
К их славным странам волны голубые
несут поклажи всех утех земных...

[Ibid: 41].

В рассматриваемом стихотворении можно увидеть признаки *баллады* – жанра, использовавшегося в произведениях Н. Гумилева. Однако если поэт стремился описывать мир преимущественно *внешний*, то М. Визи интересовало *внутреннее* состояние

героев¹⁴. По мнению Е.В. Меркель, в лирике Н. Гумилева организован особый тип пространства, который «в первую очередь соотносится с авторской концепцией (пра)памяти и мотивом пути», а не с воспроизведением психологизма, как это происходило в творчестве А. Ахматовой [Меркель 2015: 41] и – соответственно – в произведениях М. Визи.

В лирике Н. Гумилева появлялись стихотворения, в которых герой надевал *маску птицы* – как это происходило, например, в стихотворении «Попугай», помещенном в сборнике «Жемчуга». Аналогичные зооморфные образы можно найти и в творчестве М. Визи (стихотворения «Я – полярный медведь за железным забором...», «Я – отшельник в дикой пещере...»).

«Ролевой герой» в творчестве Н. Гумилева чаще всего выражал *активное* начало: это *воин, путешественник, завоеватель или покоритель пространства*, что особенно ярко проявлялось в ранних его сборниках. Так, в знаменитом стихотворении «На полярных морях и на южных» из цикла «Капитаны» утверждалась романтическая устремленность за пределы обыденности и скуки ежедневности, стремление к преодолению замкнутости пространства, а герои стихотворения – люди сильные и не знающие сомнений:

Разве трусам даны эти руки,
Этот острый, уверенный взгляд,
Что умеет на вражьи фелуки
Неожиданно бросить фрегат...

[Гумилев 1998: 234].

Образы лирической героини и ролевых героев и в поэзии М. Визи изменялись от сборника к сборнику. Так, в первом сборнике стихотворений М. Визи ролевой герой был соотнесен с *пассивным* началом: он ощущал себя *пленником*, оказавшимся в *замкнутом* пространстве, например – *саду* или *пещере*, и единственным выходом для него стал *побег* от реальности *в прошлое* – на Родину. Так, в стихотворении «Я – отшельник в дикой пещере...» такое бегство осуществлялось во сне:

¹⁴ Ср. со стихотворением Н. Гумилева «Песня о певце и короле» из сборника «Путь конквистадоров» (1905).

Я проснусь, и утро угрюмо,
и пещера не так мила,
и не может проститься дума
с той страной, где ночью была
[A Moongate in My Wall 2005: 49].

Во втором сборнике М. Визи «Стихотворения II» преобладающим стал *мотив путешествия*, перекликающийся с аналогичными мотивами лирики Н. Гумилева. Лирическая героиня видит себя в ипостаси путешественницы, «морячки», завоевательницы. В стихотворении «У тебя на солнце зреют фиги...» экзотическое пространство (тропическая страна) связывается с образом *героини*, отправившейся к месту пребывания лирического героя:

У тебя на солнце зреют фиги
в островном тропическом саду.
Я к тебе на легком белом бриге
по морям серебряным приду

[Ibid: 86].

В ряде стихотворений Н. Гумилева героем-путешественником являлся *мореплаватель*, а мотивы *моря* и плывущих по нему *кораблей* являются *сквозными* (стихотворения «Ангел-хранитель» из сборника «Чужое небо» или «Пятистопные ямбы» из сборника «Колчан»):

Все моря целовали мои корабли,
Мы почтили сраженьями все берега
[Гумилев 1998: 84].

В стихотворении М. Визи «Я не знаю, по чьему указу...» – так же, как и у Н. Гумилева, – возникал образ *кораблей*, появление которых ощущалось лирической героиней как радостное и важное событие, как указание на возможность проникновения ею в «новый» мир, воспринимавшийся ее сознанием гораздо острее и ярче, чем «обыденность»:

Только даже если это случай,
и серебряные крылья их
унесутся в розовые тучи
от убогих берегов моих...

[A Moongate in My Wall 2005: 89].

Во второй книге стихов М. Визи присутствовали образы, не встречавшиеся в произведениях Н. Гумилева, – например, детали описания конкретного географического пространства (Японии) или образы восточных людей – японских крестьян:

Рядом в окошко глядит японка,
глаза у ней – вишеньки, ротик ал,
точно художник очень тонко
куколку разрисовал

[Ibid: 94].

Однако стихотворения поэтессы нельзя рассматривать как разновидность *пейзажной* лирики: в ее произведениях большую роль играли религиозные идеи, в соответствии с которыми только «мирные жители», обыватели, могут, получив любовь и доверие Бога, оказаться под его защитой. Простота и «идилличность» восточного пейзажа в стихотворениях М. Визи выражала идею «простой» и гармоничной жизни, – хотя и не достигала глубины философского освоения, которое можно увидеть в произведениях Н. Гумилева.

В сборнике «Голубая трава» гумилевская эстетика проявлялась в жанровом сходстве, принципах организации сюжета, композиции и системы образов некоторых стихотворений (хотя таких произведений в сборнике уже меньше).

В стихотворении «Потомки Каина» (сборник «Жемчуга») два соотношенных друг с другом образа – девушки и единорога – непосредственно связаны с христианской традицией:

Для юношей открылись все дороги,
Для старцев – все запретные труды,
Для девушек – янтарные плоды
И белые, как снег, единороги.
Но почему мы клонимся без сил,
Нам кажется, что кто-то нас забыл,

Нам ясен ужас древнего соблазна,
Когда случайно чья-нибудь рука
Две жердочки, две травки, два древка
Соединит на миг крестообразно?

[Гумилев 1999: 254].

В стихотворении М. Визи «Легенда» можно увидеть признаки *баллады* – жанра, который был характерен для творчества Н. Гумилева [Жирмунский 1977b: 129]. В «Легенде» также появились образы *девушки* и *единорога*, которые содержали намек на стихотворение Н. Гумилева, однако христианская символика в ее стихотворении была несколько ослаблена:

и увидев девушку в поле,
ту, что проще всех и нежней,
навсегда распростится с волей
и приклонит голову к ней

[A Moongate in My Wall 2005: 109].

В первом сборнике М. Визи обратилась к принципам поэтики Н. Гумилева, представленным в сборниках «Путь конквистадоров», «Жемчуга», «Костер», – образам ролевых героев, легендарных и зооморфных персонажей, к экзотическим локусам, представленным при помощи ярких, необычных деталей пейзажа. В то же время в поэтическом мире М. Визи возникли новые ролевые образы; особый акцент делался не на «географическом» описании объектов, а на их *лирическом* содержании.

Во втором сборнике М. Визи в меньшей степени опиралась на традиции Н. Гумилева, чем в первом, однако в ее творчестве появился ряд новых образов – лирической героини-путешественницы, Японии и японских жителей, символических «кораблей».

В итоговом сборнике стихов «Голубая трава» гумилевские традиции выразились в меньшей степени. В нем остро ставились историко-философские аспекты проблемы взаимоотношения человека и общества; при этом утрачивались романтические интонации, характерные для ее ранней поэзии, а некоторая «декоративность» и экзотичность, присущие первому и второму сборнику, сменялись драматическим анализом души героев, оказавшихся втянутыми в исторические катаклизмы трагического

XX в., что связывало творческие принципы М. Визи с поэтикой А. Ахматовой.

Сопоставительный анализ произведений М. Визи с лирикой русских поэтов Серебряного века – А. Блока, А. Ахматовой и Н. Гумилева – продемонстрировал нескольких важных тенденций. В произведениях М. Визи постепенно возрастала значимость традиций ахматовской поэзии. Так, если в первом сборнике наибольшую роль играла *символистская* («блоковская») поэтика, то во втором и третьем сборниках ее значение постепенно ослабевало, сменяясь поэтикой *акмеистской*. При этом если в первой книге стихов «блоковская» традиция сочеталась с «гумилевской», то во второй и третьей книгах доминировал его «ахматовский» вариант. Поэтессе была близка психологическая лирика А. Ахматовой.

Творчество М. Визи нельзя однозначно связывать с символизмом или акмеизмом. Ее поэзия – яркий пример того, как писатель, чья творческая личность сформировалась в зарубежье, «впитывал» литературные традиции и «атмосферу» эпохи Серебряного века. От сборника к сборнику М. Визи осваивала то одну, то другую стилевую тенденцию или традицию какого-либо направления, воспринимая тот поэтический язык, который в данный момент наиболее точно выражал ее поэтические интенции, что помогало ей продвигаться дальше в творческих поисках и обретать собственный поэтический голос.

4. «Горькие пути» между мирами: А. Паркау и А. Несмелов

В заглавие раздела вынесено название одного из циклов стихов А. Паркау, включенных в ее поэтическую книгу «Огонь неугасимый».

Образ «горького пути» для многих русских писателей-эмигрантов был символом, объединявшим многие сюжеты и коллизии их жизни. В творчестве А. Паркау и А. Несмелова этот образ концептуализировался в качестве выражения важной для обоих поэтов идеи о «скитальческой судьбе» всей русской эмиграции.

Рассуждая о «горьких путях» «русских скитальцев», А. Паркау и А. Несмелов ставили важные для них вопросы о соотношении «своего» и «чужого», об относительности и подвижности границ между ними, а также указывали на связанную с решением этих вопросов проблему национальной идентичности.

Проблема национальной идентичности актуализировалась в их творчестве не только в связи с размышлениями о покинутой родине и разрыве между поколениями, но и в связи с ситуацией «вторичной эмиграции». Увиденное в этом ракурсе противопоставление «своего» и «чужого» (характерное для всей литературы русского зарубежья) обрело новые интерпретации.

Объединяло обоих писателей стремление к расширению поэтического пространства. Поэтические раздумья о судьбе эмигрантов охватывали разные центры русского рассеяния – от Франции до Америки – с целью их соединения и восстановления в памяти лирических героев разрушенных связей. Воспоминания о жизни до эмиграции обращали поэтов к размышлениям о судьбе русских скитальцев, разбросанных по странам и континентам.

4.1. «Свое» и «чужое» в поэтическом мире А. Паркау

Александра Паркау (1887–1954) – поэтесса, журналист и писатель, судьба которой в ряде аспектов была похожа на судьбы Е. Грот, М. Визи и О. Скопиченко.

А. Паркау родилась в Полтаве, детство провела на Кавказе и там же закончила школу, а затем вышла замуж за военного юриста Евгения Нилуса. В Петербурге А. Паркау жила до 1916 г., когда отправилась к месту службы мужа – в Харбин, прожив там до 1933 г. В 1933 г. А. Паркау, как и многие другие русские эмигранты, была вынуждена переехать в Шанхай, где в 1937 г. вышел в свет ее первый собственный поэтический сборник «Огонь Негасимый», а в 1942 г. – вторая книга, получившая название «Родной стране». После окончания Второй мировой войны А. Паркау уехала в Советский Союз, где она умерла в 1954 г.

Творчество А. Паркау до сих пор не являлось предметом специального литературоведческого исследования. Биография и литературное творчество поэтессы рассматривались, как правило, в работах, реконструирующих литературную жизнь и литературный быт русской восточной эмиграции [Забияко и др. 2015; Эфендиева 2006].

Имя А. Паркау чаще всего упоминалось учеными в контексте исследования особенностей воплощения в поэзии русской эмиграции образа Китая, который нередко мифологизировался. В поэзии русского китайского зарубежья была создана система условных образов-мифологем: «...страна “шафранных закатов” (А. Ачаир), “Страна шелков, и чая, и лотосов, и вееров” (В. Перелешин), страна, где “Медленная вечность обронила / Тишиной пропетые слова” (К. Батулин), экзотическая страна “с коробки чайной” (А. Серебренникова), страна “иероглифов, драконов и тревог” (А. Паркау). В этих образах наблюдается очарование другим мифом: Китай – затерянный на Востоке рай. Такое видение Китая продолжает поэтическую традицию Н. Гумилева», – отмечает В. Крейд [Крейд 2001].

Однако образ Китая в поэзии русской восточной эмиграции имел и другую сторону: «Одной из стратегий... жизненного и творческого поведения стал поиск в чужом – своего, в далеком – близкого. Может быть, именно поэтому в творчестве многих из них звучала ставшая традиционной для русской литературы тема “маленького человека”. Поэзия русских эмигрантов наполняется образами китайских нищих, голодных детей... крестьян, “из

бронзы загара литых” потных рикш “в подоткнутых халатах”...» [Романова 2014: 177].

Эта особенность в полной мере проявилась в творчестве А. Паркау: в ее поэзии ключевым являлось противопоставление «своего» и «чужого»¹⁵ (стихотворения «На чужбине», «Туда – к чужим» и др.). Однако члены этой оппозиции характеризовались относительностью и изменчивостью: граница между категориями была подвижной, а то, что было «чужим», могло легко стать «своим». Такая изменчивость и подвижность выражала идею трагической нестабильности, незащищенности судьбы русских эмигрантов.

Беженство научило А. Паркау внимательно вглядываться в социум, быт и уклад жизни страны; в ее стихотворениях воспроизводилось многоголосие китайского города: его утренний или вечерний пейзаж, характерные уличные сценки, представляющие русский и китайский быт, – спешащих по утрам на работу людей: разносчиков, лодочников, нищих, детей, за образами которых раскрывались общественные проблемы и личные драмы.

Изображая противоречия современного города, поэтесса следовала традиции урбанистической прозы и поэзии, которая развивалась в русской демократической литературе, – в частности, в творчестве Н. Некрасова, Ф. Достоевского, В. Брюсова и А. Блока («город-спрут» в стихотворении А. Паркау «Яблони и вишни расцвели»).

Картина современных социальных противоречий была представлена поэтом в стихотворении «Распростертые», в котором стремительный ритм бездушной толпы противопоставлен фигуре неподвижно распростертого нищего:

У тротуарных плит
Простых и гулких,
Где пыль метет движенье быстрых ног,
Где сор и грязь,
Бумажки и окурки,

¹⁵ В произведениях А. Паркау встречались многочисленные словоформы, образованные от корня «чуж»: «чужбина», «чужой», «к чужим», «чужая жизнь в чуждых землях кипит», «в гаолянах чужих равнин», «в окнах чужие жизни», «в голубые чужие края».

На перекрестке нескольких дорог,
В толпе,
Спешащей к бизнесам и спорту,
Бегущей
Кто из дома, кто домой,
Китайский нищий в прахе распростертый
Припал к земле недвижимый и немой

[Паркау 1937: 32].

Потрясенная увиденным, лирическая героиня подчеркивала, что образ молчаливого, распростертого во прах нищего навсегда врезался в ее память. Указание на национальную принадлежность нищего (китаец) в стихотворении замещается установкой на выраженное в нем *общечеловеческое* начало. Автор задается вопросами: «Он молод, стар? / Слепой он или зрячий?», – которые показывают, что за «оболочкой» неизвестного нищего скрывается человек: «Никто, ничто, загадка... / Человек!» [там же: 33], – чего не понимает бездушная и слепая толпа.

Создавая образ китайского нищего, поэтесса следовала гуманистическим традициям русской литературы, которая всегда видела в «униженных и оскорбленных» *человека*. В тексте стихотворения А. Паркау использовались ключевые для русской литературы слова «жалость» и «милосердие». О милосердии (точнее, об его отсутствии в «жестокий век») поэтесса неоднократно размышляла в других своих стихах (например, «Сто лет прошло»). Похожую интерпретацию образа можно увидеть, например, в стихотворении И. Никитина «Нищий», лирический герой которого выражает сострадание нищему: «Жаль разумное божье содздание, / Человека в грязи и с сумой!» [Никитин 1965: 272].

В этом стихотворении А. Паркау «нищими» оказывались не только взрослые, но и дети, что подчеркивало, акцентируя, несправедливость и жестокость, «искалеченность» окружающего мира: «Другие нищие – / Калеки старцы, дети...»¹⁶.

¹⁶ Переключку со стихотворением И.С. Никитина можно объяснить тем, что оно – вместе со стихотворением А.Н. Плещеева «Нищие» – в XIX в. часто включалось в школьные хрестоматии и сборники текстов для чте-

Образы детей занимали особое место в лирике А. Паркау. Они были связаны с воспоминаниями об утраченной родине. В программном стихотворении «Пусть мои стихи не создадут эпохи...», открывавшем сборник «Огонь неугасимый», автор определяла особенности своего поэтического языка, который, по мнению А. Паркау, выражает чувства и мысли поколения, усвоенные в детстве и пронесенные через всю беженскую жизнь:

В нем только те слова и те переживания,
Что в городах родных, среди родных просторов
Вобрали с воздухом мы в детское сознание
В журчаньи медленном обычных разговоров...

[Паркау 1937: 3].

Поэтесса неоднократно возвращалась к своему детству («Кикимора», «Рождество», «Памяти Андерсена» и др.): в ее стихотворениях тема детства была тесно соотнесена с выражением собственного внутреннего мира, раскрытием лирического «я» (что было характерно для литературы эмиграции). Мотивы памяти, связанные с обращением к детскому опыту, позволяли мысленно вернуться на Родину и в то же время с новой силой ощутить горечь ее утраты.

Тема детства возникала в поэтическом сознании А. Паркау и в связи с восприятием китайского мира. Поэтесса часто создавала трагические образы китайских детей, – как, например, в стихотворении «Злая осень»: «На коленях у беженки хворой / Смуглый мальчик измученный спит... И столетье-ли, вечность-ли, миг-ли? – / Гибнут жизни в страданиях и зле» [там же: 140–141].

ния. См. об этом, в частности: Acta Slavica Estonica IV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IX. Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон / ред. А. Вдовин, Р. Лейбов. Тарту, 2013. 345 с.; Сенькина А.А. Механизмы хрестоматизации и проблема литературного канона, или как крестьянский поэт Спиридон Дрожжин вышел в школьные классики // Детские чтения. Т. 17. № 1 (2020). С. 167–204. А. Паркау могла познакомиться со стихотворением И. Никитина еще в России, во время обучения в гимназии; в Харбине этот текст, очевидно, актуализировался в ее культурной памяти и повлиял на образность ее стихотворений.

В стихотворении «Сказка веков» присутствовал колорит китайской повседневности: «ходи», которые носили с собой кукольный театр и устраивали уличные представления. Поэтесса показывает реакцию детей: «дети-зрители глазки таращат, / Чарам сказки отдавшись во власть». В центре внимания оказался вечный сюжет китайской сказки: «И куклы скачут, / Вот на сцене – герой полубог. / Китаяночка хрупкая плачет, / Грустно ходи гнутит говорок» [там же: 28]. Автор стихотворения актуализировала сказочный сюжет. То, что детям кажется сказкой, для взрослых оборачивается жизнью. Красочная сценка-изображение китайского уличного кукольного театра насыщена элементами китайской культуры (персонажи сказки, ее сюжет):

Кукла-лев куклу-мальчика тащит,
Открывая кумачную пасть...
Все, как в жизни: убийства, драки,
Куклы мечутся – горе, разбой...
Свиньи, змеи, лисицы, собаки.
Злых уродов беснуется рой.

[там же].

Весьма вероятно, что в стихотворении А. Паркау происходило «обобщение» сюжетов китайской культуры. Уличный китайский театр был показан без акцентирования этнографических деталей, которые – по мере необходимости и в зависимости от творческой задачи, которую ставила перед собой поэтесса, – появлялись в других стихотворениях, посвященных, например, описанию китайских праздников или деталей повседневной жизни Харбина. С этим связано возникновение обобщенного образа «сказки веков», универсализующего сюжетную ситуацию.

Для русского читателя была очевидна интертекстуальность этого стихотворения, в котором присутствовала отсылка к известному стихотворению А. Блока «Балаганчик»¹⁷:

¹⁷ В тексте А. Паркау содержались аллюзии не на известную пьесу А. Блока «Балаганчик», а на его одноименное стихотворение: это доказывается некоторым сходством сюжетов и символического образного ряда произведения поэта-символиста: дети – мальчик и девочка – смот-

Вот открыт балаганчик
Для веселых и славных детей,
Смотрят девочка и мальчик
На дам, королей и чертей.
И звучит эта адская музыка,
Завывает унылый смычок...

<...>

Девочка

Ах, нет, зачем ты дразнишь меня?

Это – адская свита...

[Блок 1980а: 358].

Стихотворение А. Паркау актуализировало в памяти читателя ощущение трагедийности и безысходности, выраженное А. Блоком. Предощушавшийся поэтом-символистом «страшный мир» сошел с театральных подмостков и в стихотворении поэты стал частью реальной действительностью – фрагментом жизни.

Стихотворения «Сказка веков» и «Балаганчик» А. Блока имеют похожую сюжетную ситуацию: представление кукольного театра, дети-зрители, безнадежно поникшая головой кукла-марионетка в финале разыгрываемого представления, безысходность финала: «Заплакали девочка и мальчик / И закрылся веселый балаганчик» («Балаганчик»); «Ходи сжали актеров-кукол / В свой потертый цветной коробок / И ушли... / Да три пса провожали лаем / Уходящую сказку веков» («Сказка веков»).

Эффект узнавания читателем блоковского текста намеренно предполагался автором стихотворения: блоковский текст создавал эффект «наложения культур» – русской и китайской: одна эпоха словно «проступала» сквозь другую, и это способствовало тому, что в сознании читателя время становилось текучим и подвижным, происходило сопряжение конкретно-исторического, эпохального и одновременно наднационального.

рят кукольное представление, события которого можно интерпретировать символически. В пьесе «Балаганчик» использовались сюжетные мотивы комедии *дель арте* и образы Пьеро, Коломбины и Арлекина.

Стихотворение А. Паркау имело несколько отсылок к другим текстам культуры. Следует учитывать, что стихотворение А. Блока содержало отсылку к традиции *европейского* народного театра; в произведении А. Паркау спектакль был перенесен на иную культурную почву, в другое пространство и время. Печальная и страшная история, условно названная в стихотворении «сказкой», повторялась в истории человечества вновь и вновь, в разных пространствах и культурах – при наступлении очередной эпохи *трагических перемен*. В описании представления китайского уличного театра упоминались персонажи из разных сюжетов («герой полубог», «китайночка», «лев», «мальчик», «свиньи, змеи, лисицы, собаки»). Обращение к поэтике *интертекстуальности* позволяло «высветить» в конкретно-историческом сюжете *наднациональное*, общечеловеческое, универсальное. Таким образом, бытовое изображение замещалось в лирике А. Паркау символическим.

В лирике А. Паркау блоковский интертекст появлялся через воспроизведение атмосферы «страшного мира», основной характеристикой которого оказывались постоянные потрясения, ввергающие человеческие жизни в хаос и превращающие их в фантазмагорию – «злобную тьму». В стихотворении «Весна в Харбине» возникали образы, связанные с маскарадом, – людей в масках («Очки чудовищны, и лица странно жутки, / В смятенном городе зловещий маскарад» [Паркау 1937: 74]), а стиль стихотворений становился экспрессионистским:

Кружится дико жизнь в бесправьи и чаду,
Кружится прошлое, напев забытой сказки,
Мучительный кошмар в горячечном бреду

[там же].

В стихотворении «Харбинская весна» также возникла тема сказки, связанная с прошлым – с *миром детства*. В стихотворении присутствовал мотив *бессмысленного кружения*, который был явно соотнесен со знаменитым блоковским стихотворением «Миры летят...»: «Запущенный куда-то, как попало, / Летит, жужжит, торопится волчок!» [Блок 1980b: 182]. Дикое кружение

жизни, показанное в стихотворении А. Паркау, – и по форме выражения, и по интонации – сближалось с мыслью, выраженной в стихотворении А. Блока: «Как страшно все! Как дико!..» [там же].

Параллель со стихотворением А. Блока усиливалась в финале стихотворения А. Паркау, где появлялось слово-образ «возмездие», которое можно считать аллюзией на знаменитую поэму А. Блока:

А будущее? Смерть? Возмездие? Расплата?
Печально бродит мысль на склонах прежних лет
По всем родным местам, где я была когда-то,
С любимыми людьми, которых больше нет

[Паркау 1937: 21].

Художественный мир А. Паркау имел сложную систему пространственных координат. С одной стороны, это мир, пересеченный разнообразными границами – государственными, национальными, социальными. С другой стороны, в нем возможно преодоление барьеров и границ посредством обращения мыслями к другим русским эмигрантам, рассеянным по всей земле («И какой-нибудь русский – на пальме / Зажигает сейчас огонек» [там же: 186]).

Соединение пространства и преодоление границ – характерный для поэтики А. Паркау прием. Героев ее произведений связывали память – общие воспоминания о родине, воображение, а также множество символических предметов, указывающих на отношение с Россией, – например, открытки, пришедшие из других стран (стихотворение «Под сиренью»):

И вдруг восторг нежданного подарка...
В саду цвела лиловая сирень,
Открытку принесли с французской маркой
В сияющий весенний день...
Париж – Харбин... Две доли эмигранта,
Часовни наших похорон

[там же: 110].

Трагические события XX в. коренным образом изменили систему ценностей, структуру пространства и границ между странами. До Первой мировой войны и Гражданской войны в России

открытка с видами Парижа была знаком путешествия или погружения в европейскую культуру, маркером определенного уровня благополучия – достатка человека, который мог позволить себе поездку в Европу. После Гражданской войны такие открытки становились знаком разделенности культур, беженства, неопределенности судьбы изгнанника.

В поэзии А. Паркау пространство Китая встраивалось в длинный ряд «чужих» земель, рассыпанных по всему свету, куда беженская судьба забросила русских эмигрантов. Безусловно, историко-культурные различия между «русским Парижем» и «русским Харбином» или «русским Шанхаем» были весьма существенными, однако в художественном мире поэтессы (стихотворение «Под сиренью») все эти места «русского рассеяния» уравнивались в качестве общей «чужбины», противопоставленной утраченному «дому», где люди вынуждены влачить свою тяжелую «эмигрантскую долю»:

Те юноши – в мундирах, в ярких формах,
Бродяги, нищие, шоферы, кучера,
Те девушки с надрывом семьи кормят,
Склонившись над иглой с утра

[там же].

Однако граница между «чужим» и «своим», «домом» и «чужбиной» в художественном мире А. Паркау не оказывалась непреодолимой и постоянно перемещалась. «Чужое» – это те новые населенные пункты, которые попадались на пути рассеянных по всей земле русских скитальцев, которые постепенно становились «своими» и которые вновь приходилось покидать. В стихотворении «Туда – к чужим» речь шла об «исходе» из России, на что указывало заглавие произведения. Однако оно было посвящено драматичному отъезду, «бегству» из Харбина:

От милых мест вагон с чеканным стуком
Уносит вдаль... Туда – к чужим?
Заборы, домики, заброшенные дачи,
Фанзенки ветхие, подгнивший серый тын...
Прощай, мой друг, печальный и невзрачный,
Нескладный беженский Харбин

[там же: 181].

Харбин в течение многих лет был местом спасения, давшим приют многим эмигрантам, и стал «русским» городом – «своим», обжитым и знакомым. Стихотворение с символическим названием «Туда – к чужим» – это прощание с обжитым местом, в котором сохранялись русская культура и национальный бытовой уклад, с которым прощалась и лирическая героиня:

В смертельный час волнений и тревог
Давал приют уставшим от скитаний
И душу русскую берег.
В суровый век разгула и наживы
Хранил, как клад, все то, чем дорожим,
Чем ценен мир и люди в мире живы...
Ну а теперь туда – к чужим!

[там же].

А. Паркау, как и некоторые другие эмигранты, в конце 1920-х гг. была вынуждена переехать из Харбина в Шанхай, который – в отличие от «русского» Харбина – был городом английским и французским, поэтому изменение места жительства окazyвалось не просто переездом в другой город в пределах одной страны: это была одновременно смена культурной парадигмы, изменение ценностных ориентиров. В этом стихотворении не было конкретики, но присутствовало обобщение: текст посвящен не отдельному эпизоду из личной биографии поэтессы, а судьбе всех русских скитальцев. Не случайно последние строфы звучали афористически:

Скитальцев горестных не кончена дорога,
Так много стран, но солнце в них одно...
И путь домой один... Путь в чужбину много,
И дымом застлано окно...
Слепая, жуткая неведомая сила
Несет нас вдаль... Туда – к чужим!

[там же: 182].

Стихотворение «Туда – к чужим» перекликалось с другим стихотворением поэтессы – «Харбинская весна». В нем показана картина отъезда русских эмигрантов из города и вторжения в Харбин японских войск, превратившего обыденную жизнь

в хаос, из-за которого русским эмигрантам пришлось снова переживать тяготы беженства. Если стихотворение «Туда – к чужим» открывалось картиной вокзальной суеты и отъезжающего в неизведанное пространство и неизвестное будущее поезда, уносящего эмигрантов – «нас» – прочь от насиженного места и относительно устроенной жизни («Вокзал... Толпа... Мелькают лица, руки... / И поезд тронулся... Метнулся синий дым...») [там же: 181]), то стихотворение «Харбинская весна» завершалось мучительными раздумьями о грядущей судьбе: «А будущее? Смерть? Возмездие? Расплата?» [там же: 21].

Одна из особенностей организации художественного мира поэзии А. Паркау заключалась в том, что в нем происходило наложение одного пространства на другое, – например, пространства Петербурга, представленного через воспоминания лирической героини, на пространство Харбина, реки Невы – на реку Сунгари. В стихотворении «Воспоминание» Сунгари оказывалась «субститутом» Невы¹⁸:

Тихо Сунгари волны катит
В гаолянах чужих равнин.
Ночь мечтой и загадкой манит...
Это Сунгари или нет?
Не другая-ль река в тумане
Нам струит серебристый свет?

[там же: 105].

Наложение одного художественного пространства на другое в поэзии А. Паркау сопровождалось аналогичным наложением временных периодов: прошлое в ее мире постоянно присутствовало в настоящем, и обращение к нему становилось характеристикой восприятия времени как лирической героиней, так и иными персонажами лирики («Вновь прошлое протягивает руки, / Встают черты печально стертых лиц» [там же: 110]).

¹⁸ Принципы организации пространства в художественном мире А. Паркау отличались от аналогичных принципов других поэтов-эмигрантов. В частности, в стихотворениях А. Ачаира река Сунгари не сопоставлялась с русскими реками: это был взгляд поэта, наблюдающего изменение состояния реки от спокойного и безмятежному к «хищному».

Характерная для художественного мира А. Паркау организация времени и пространства ярко проявлялась в стихотворении «Наводнение». Оно ассоциативно переносило читателя в другой город – Санкт-Петербург, в котором наводнения были часты и описание их стало частью «петербургского текста» русской культуры. В сознании читателей неизбежно возникала еще одна ассоциация – с «венедианским текстом», на что указывали упоминания лодочников, плывущих в гондоле, – непременно атрибуте венедианского пейзажа.

Современный китайский город в стихотворении А. Паркау сближался не только с Петербургом, но и с мифическим городом праведников – «градом Китежем» (сюжет о нем был весьма популярен в культуре Серебряного века), который, согласно преданию, ушел под воду. В стихотворении акцентировалась иллюзорность Китежа, и в сопоставлении с ним вечно движущийся, шумный Харбин обретал необычное для него состояние тишины и неподвижности:

И застыл скорбных зданий темнеющий камень
В жидкой массе живого стекла,
Все так странно и тихо, как будто река нам
Новый Китеж, мираж создала

[там же: 138].

В этих строках очевидна аллюзия на описание притихшего после наводнения Петербурга в «Медном всаднике» А.С. Пушкина: «Утра луч / Из-за усталых, бледных туч / Блеснул над тихою столицей» [Пушкин 1977: 283-284]. Такая аллюзия была закономерна: личность А. Пушкина и его творчество становились постоянным предметом поэтического осмысления А. Паркау (например, стихотворение «Сто лет прошло»). Можно с уверенностью утверждать, что А. Паркау относилась к числу поэтов-эмигрантов, в чьем творчестве продолжал функционировать Петербургский текст русской культуры и Пушкинский текст русской культуры¹⁹.

¹⁹ Концепция Пушкинского текста русской культуры была разработана в ряде работ. См.: Лошаков А.Г., Шушарин И.А. Прологомены к концепции Пушкинского текста русской литературы // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и со-

Рисуя природную стихию, поэтесса изображала современную жизнь по принципу *метафоры* – через знакомое или привычное, в данном случае – через знаковые образы европейской культуры, сопрягая «настоящее» – с «прошлым», «восточное» – с «западным», а «непривычное» виделось через призму «обычного» (например, харбинские наводнения – через известные образы наводнения в Петербурге):

Необычное слово твердим – наводнение...

Сотни раз повторяем подряд.

<...>

И так странен и тих ни на что не похожий

Этот город залитый водой

Здесь в окне были туфли из бронзовой кожи,

Пестрых тканей был – выбор большой.

Из домов на печаль зачарованных улиц

Смотрят пленники грозной реки,

Их надолго в квартирах промозглых замкнули

Сунгарийские волны в тиски

[Паркау 1937: 138].

Одним из способов преодоления границ в художественном мире А. Паркау было воспроизведение праздников – как русских (Рождества, Пасхи, Масленицы), так и китайских (например, Праздника Весны по Лунному календарю). Они интерпретировались как «прорывы» в восприятии и осознании окружающего мира, во время которых проявлялись самые разные стороны человеческого характера и окружающей действительности, которые по своей сути сближали всех людей, объединенных праздником, – независимо от их национальной или сословной принадлежности²⁰. Праздники, с одной стороны, оказывались напоминанием о доме, и празднование их позволяло сохранять на чужбине

циальные науки. 2016. № 5. С. 117–127; Шатин Ю.Н. Русская Литература в зеркале семиотики. М.: Языки славянской культуры, 2015. 344 с.; Кондаков И.В. «Пушкин» как текст русской культуры XX века // [URL] <http://www.d-harms.ru/library/pushkin-kak-tekst-russkoy-kultury-xx-veka.html> и др.

²⁰ М.М. Бахтин определял праздник как событие, которое характеризуется *кризисностью* и *переломностью*: «Празднество всегда имеет существенное отношение к времени. В основе его всегда лежит определенная

память о русской культуре (стихотворения «Рождество», «Рождественский базар», «О ней»). Изображение праздника позволяло в рамках одного произведения органично сопоставлять «свое» и «чужое». В стихотворении «Рождественский базар» традиционный для европейской культуры праздник был вписан в восточный антураж:

Рядом с курами, картофелем и сеном
На базаре елок вырос лес...
Каждой елочкой пушистою любуясь,
Выставленной людям напоказ.
Ходя в руку мне сует хлопушки,
Поросята бешено визжат...

[там же: 37].

С другой стороны, праздник всегда являлся *коллективным* действием, объединявшим людей, связанных единой культурой, находящихся в пределах «одной границы» (европейский рождественский базар соединялся с традиционным китайским рынком). Лирическая героиня стихотворений А. Паркау, наоборот, акцентировала внимание читателя на своем *одиночестве*: волшебство Рождества переживалось без спутников:

Гуси с утками раскатисто гогочат,
Их собратья – мерзлые лежат,
И никто, никто понять не хочет
Что за лесом принцы – сторожат

[там же: 38].

Предпраздничная суэта, изобилие материального и «телесного» (в буквальном смысле – замороженные туши животных и птиц и живые, предназначенные для продажи) сочетались с волшебной картиной мира, которую рисовало воображение лирической героини.

и конкретная концепция природного (космического), биологического и исторического времени. При этом празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека. Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были ведущими в праздничном мироощущении. Именно эти моменты – в конкретных формах определенных праздников – и создавали специфическую праздничность праздника» [Бахтин 1990: 14].

Тема Рождества неоднократно возникала в художественном мире А. Паркау: с ней был связан комплекс мотивов, выразивших чувство ностальгии по утраченному (воспоминания о родине, о детстве), подчеркивавших чуждость мира, в котором оказалась лирическая героиня (вместо снега, льда и мороза – дождь, вместо ели – туя, а рядом – «чужеземный Санта Клаус»).

В стихотворении «Издалека» рождественский пейзаж в России сопоставлялся с картиной этого праздника в Китае:

Так любовно, так грустно и нежно
Вспоминаю ушедшие дни...
Скоро там среди россыпи снежной
Ярких елок зажгутся огни...
Ну, а здесь – серый дождик осенний
Мочит охру разбухшую стен,
И ложатся лиловые тени
На широкие листья драцен

[там же: 185].

В центре художественного мира А. Паркау всегда находились представления о Родине, поэтому слово «здесь» в стихотворении использовалось для обозначения далекого (относительно России) пространства – места, в котором «здесь» и «сейчас» находились эмигранты.

Рядом с описанием русского Рождества в стихотворениях А. Паркау предлагалось описание китайского «Нового года» – Праздника Весны по лунному календарю. Этот день в ее произведениях был представлен особенно радостным (в его описаниях полностью отсутствовали мотивы печали и одиночества, характерные для изображения Рождества). В описании Праздника Весны присутствовал важный для китайского населения аспект праздника – встреча родных, участие близких людей в совместной трапезе и традиционной игре:

И, покончив с традиционной встречей,
Объятые праздничным туманом.
Коротают новогодний вечер
И хозяева, и гости за маджаном²¹

[там же: 117].

²¹ Так харбинцы обычно называли китайскую игру *маджонг* (или «мацзян») [麻将– *májiàng*].

Поэтесса показывала праздничное оживление, царившее на улицах Харбина, фейерверки и петарды, описывала китайцев, надевших красивую новую одежду и приступивших к праздничной трапезе. Характерный пример такого описания – стихотворение «Лунный Новый год», содержащее подробное описание того, как китайцы отмечают Праздник Весны²². А. Паркау проявила себя в качестве этнографа, подробно описавшего жизнь китайцев: настроение людей, их надежды на благополучие и счастливое будущее, подготовку фанз («убраны дракончиками нары» [там же: 116]), церемонию поклонения богам, праздничное застолье, фейерверк:

Солнце село над кольцом строений,
Зимний вечер благостен и мирен,
Тонкий дым сжигаемых курений
В окнах фанз и у камней кумирен.

<...>

В синих площадках клейкие пельмени,
Убраны дракончиками нары,
И цветы и звери в пестрой смене
Женских курм расцвечивают чары.

Но внезапно отдых благодушный
Оглушает громом канонада,
Роют снег фонтаны искр воздушных,
Ленты улиц, точно жерла ада.

[там же: 116].

Поэтессу интересовала не только «внешняя», фактическая сторона китайского праздника, но и его история, связанные с ним предания и традиции – причины, по которым китайцы стали устраивать во время этого праздника фейерверк. Согласно народной легенде, шум петард помогал людям изгнать страшное чудовище по имени Нянь. Победа над ним создавала праздничную атмосферу, вселяла в людей надежду на грядущие радость и блага:

Добрым людям взрывы неопасны,

²² Детали этнографического характера часто использовались в поэзии А. Паркау. Русские традиции, обычаи, праздники описывались ею подробно и помещались в контекст «другой» культуры и повседневности.

Их боятся только злые духи,
Шепчут глухо, быстро и бесстрастно
Заклинанья древние старухи

[там же: 117].

В поэзии А. Паркау изменялся не только образно-мотивный ряд, но и способ рассмотрения и осмысления представлений о «своем» и «чужом». Их общая противопоставленность не мешала изменению границ между ними, «присвоению» «чужого» – и одновременно актуализировала мотив *пути*, постоянного перемещения в пространстве и времени. В лирике А. Паркау одно пространство словно «просвечивалось» в другом.

Для творчества поэтессы было характерно «замещение» бытовой, повседневной реальности, данной в этнографическом плане, описаниями, имевшими универсальный, символический план. Символизм в творчестве А. Паркау показывал, как сквозь один план бытия просвечивал другой, сквозь одну реальность – другая, сохранявшаяся в памяти поэта-эмигранта и мерцавшая сквозь «чужой» и чуждый ей мир изгнания.

4.2. Океанические мотивы в творчестве А. Несмелова

В отличие от М. Визи, О. Скопиченко, П. Балакшина, покинувших Китай и завершивших путь эмигранта в США, Арсению Несмелову не довелось побывать в Америке. Однако «американская тема» присутствовала в его творчестве, а одним из фактов биографии стало сотрудничество «через океан» с литераторами Сан-Франциско, – в частности, общение с П. Балакшиным и публикация стихов в журнале «Земля Колумба».

В 1931 г. в Шанхае была опубликована поэма А. Несмелова «Через океан», в основе сюжета которой было пересечение Тихого океана, из Приморья – к западному побережью США.

Поэма открывалась прозаическим комментарием автора: «В 1922 году, в дни эвакуации Приморья остатками дальневосточной Белой Армии, несколько кадет, раздобыв крошечный парусно-моторный бот “Рязань”, решили плыть на нем в Америку. Капитаном судна был избран случайно встреченный в порту боцман. Судно благополучно прибыло к берегам Северной Америки, установив рекорд наименьшего тоннажа для трансокеанского

рейса. Как сообщает молва, жители города, в гавани которого кадеты бросили якорь, вынесли “Рязань” на берег и на руках, под звуки оркестров, пронесли по улицам». В среде русских эмигрантов эта подлинная история обросла многочисленными легендами и – в конечном итоге – была положена в основу поэмы [Несмелов 1990: 272].

Прежде чем обратиться к анализу поэмы «Через океан», сделаем несколько общих замечаний.

Сюжет пересечения океана был характерен для значительного количества произведений русской литературы XIX – первой трети XX вв. (особенно созданных в жанре «путевых заметок», «травелогов»), однако это было пересечение Атлантического океана, – то есть маршрут, по которому плыли из России (ее «западной» части) в США: на корабле через Атлантику – к нью-йоркскому берегу.

Таким путем следовали в своих «американских путешествиях» почти все российские литераторы – от П.П. Свиньина до некоторых писателей «советской эпохи» (например, В. Маяковского или С. Есенина). Такой маршрут отразился в произведениях 1920-х гг.: в «Железном Миргороде» С. Есенина (1923), в «Моем открытии Америки» и «Стихах об Америке» В. Маяковского (1925–1926). Сюжет плавания в Америку через Тихий океан, реализованный в поэме А. Несмелова, имел некоторые общие черты с атлантическим сюжетом русской литературы, и не случайно поэтому в поэме «Через океан» возникла параллель между плаванием кадет и открытием Нового Света Колумбом.

Другое замечание общего характера связано с тем, что в русской литературе в XIX в. сформировалась традиция изображать Америку как мир «иной» – далекий и незнакомый. Переезд в Америку оказывался соотнесен с мотивами *преображения* героя – как телесного, так и духовного. Персонажи, добравшиеся до Америки, обычно изменяли свое имя и внешность, – например, манеру одеваться, что неизбежно влекло за собой и изменение их самосознания (так это происходило, например, с персонажами повести В. Короленко «Без языка»). В творчестве Достоевского отъезд героя в Америку нередко становился *переходом из бытия в небытие, метафорой смерти* – как физической, так и духовной [Арустамова 2008; Сараскина 2010: 142], а сюжет пересечения

водного пространства – Атлантического океана – оказывался частью значимой мифологемы русской культуры – переезда в Америку как аналога пересечения границы между «этим» и «иным» миром и последующего «преображения» героя.

Поэма А. Несмелова «Через океан» отчасти вписывалась в литературную традицию изображения переезда в Америку. С первых строк читатель погружался в столкновение противоположностей: произведение открывалось эпизодом встречи парусно-моторного бота «Рязань» с океанским лайнером «Импресс оф Азия». Не случайно в поэме возникал образ Левиафана – так именуется огромный океанский лайнер, соразмерный стихии, которую преодолевают люди: «В этих широтах, где шквалом бьет / Левиафанов, – рыбачий бот?!», тогда как русский бот сравнивался со «скорлупкой».

Поэма «Через океан» была построена на системе оппозиций: огромный океанский лайнер – малое судно; величественное, помпезное название корабля – «провинциальное» («локальное») название бота; многолюдие на лайнере – несколько бесстрашных человек, пустившихся в опасное плавание на рыболовном боте. Напряженное противопоставление обыденного и исключительного, определявшее начало поэмы, в дальнейшем становилось композиционным принципом, организующим весь текст, в котором чередовались эпизоды, относящиеся к разным периодам рассказываемой истории: встреча двух кораблей – изложение событий, которые стали причиной океанского плавания шестерых смельчаков (начало Гражданской войны, пребывание в боевом лагере в тайге, отход к Владивостоку, попытка покинуть город-порт).

Одной из особенностей поэмы «Через океан» являлось ее *многоголосие*. В поэме акцентировалось «безрассудство» (с точки зрения капитана, команды и пассажиров лайнера) шестерых человек, которые надеются в своей «скорлупке» победить океанскую стихию. В начале поэмы бот и его команда описывались глазами тех, кто находился на лайнере (капитана и столпившихся на палубе пассажиров), с точки зрения которых плавание русских представляется настолько безрассудным, что сравнивается с действиями самоубийцы, нарушающего заповеди своей веры, и горячего тифозного больного:

Это суденышко – сыпнотифозный,
С койки своей убежавший в бреду.
Путь его к гибели неосознан:
«Без покаяния пропадут!»

[Несмелов 1990: 273].

Действия русских не вписывались в систему устоявшихся представлений об океанских плаваниях и соотнесенных с ними географических открытиях. Невозможность понять логику и причины, заставившие русских пуститься в океан, формулировалась словами капитана лайнера, телеграфирующего на берег:

...Невероятность риска
Убеждает в безумьи ведущих его;
Впрочем, бот принадлежит русским,
А им благоразумие свойственно разве?..

[там же].

Загадочные для капитана причины поступков заставляют его сделать обобщающий вывод о национальных особенностях «русского характера».

И в этом месте в поэме возникала вторая точка зрения, выражавшая позицию повествователя, размышлявшего о ситуации и о том, что попытка пересечь океан и достичь берегов Америки – это нечто небывалое, невозможное и сулящее людям гибель:

Васко да Гама и Лаперуз
С морем иную вели игру-с;
Там удальцы, королевский флот,
Это же – русский дырявый бот.
Был капитан, вероятно, прав...

[там же].

Сюжет поэмы был организован по принципу чередования картин, относящихся к настоящему и к прошлому: после встречи в океане время как бы начинает двигаться вспять – эпизод за эпизодом. Вчерашние кадеты ищут во Владивостоке любое судно, чтобы эвакуироваться (скорее всего, имелся в виду Гензан или Шанхай²³), затем автор возвращал читателя к началу событий –

²³ В октябре 1922 г. Белая Армия и иностранные войска покидали Владивосток. 23–24 октября 1922 г. адмирал Ю.К. Старк увел в корейский порт Гензан, а затем в Шанхай 30 кораблей, уже отслуживших свой

дням, когда началась Гражданская война: «Можно ль учиться, когда надтреснут / Старый уклад и метель в дыру?» [там же: 275]. Лаконичные детали показывали участие героев поэмы в Гражданской войне, тяготы военной жизни и опыт мужания – в тайге, перед лицом смерти. Совершив экскурс в прошлое, автор снова возвращался к описанию жизни героев во Владивостоке (их попытки попасть на какой-нибудь корабль, чтобы покинуть страну):

Город и море: куда же дальше нам?

Грузят два крейсера генеральщинами.

День пробродили в порту, и вот

Сняли с причалов рыбачий бот.

[там же: 276].

Среди участников опасного плавания выделялся «удалой моряк» боцман Карась – опытный морской бродяга, который становится главным героем поэмы, – это единственный персонаж, которому дано собственное имя, который «получил» свой портрет и характер. Просадив на берегу все свои средства, боцман готов отправиться в любое рискованное морское плавание:

Деньги оставил у хитрой барышни –

Стало быть, снова ступай на парусник.

Тяжело похмелье на берегу.

«Можешь в Америку плыть?» – «Могу!»

[там же: 274].

В поэме А. Несмелова «Через океан» можно обнаружить сходство со стихотворением В. Маяковского «Открытие Америки (Христофор Колумб)», включенным в цикл «Стихи об Америке».

Исследователи творчества А. Несмелова указывали на глубокий интерес поэта к В. Маяковскому и на некоторое сходство их поэтики, а также высказывали гипотезу об их возможном знакомстве [Савченко 2011]. Поэтому можно предположить, что А. Несмелов читал опубликованные в 1926 г. произведения об Америке, созданные В. Маяковским, и они вызывали у него твор-

срок, на которых находилось около 9 тысяч человек. В основу поэмы А. Несмелова был положен подлинный случай: в конце 1922 г. в Сизэтл приплыл из Владивостока бот «Рязань» с русской командой.

ческие ассоциации. Эта гипотеза имеет и косвенное подтверждение: имя Колумба непосредственно упоминалось в поэме А. Несмелова, сама Америка называлась через перифразу «И растворяется синева / Пройденных миль над страной Колумба» [Несмелов 1990: 278].

Не случайно в творчестве В. Маяковского постоянно сопоставлялось *прошлое* и *настоящее*, готовность человека бросить вызов океану – в том числе достижениям буржуазной цивилизации, укротившей стихию. Поэт подчеркивал классовые противоречия, столь явно заметные в иерархическом устройстве общества на океанском лайнере, разделенном на пассажиров разных классов.

В стихотворении В. Маяковского, как и в поэме А. Несмелова, содержалось описание поиска команды и отправления в океанское плавание с целью открыть «новую страну», куда «идут, посвистывая, отчаянные из отчаянных»:

Сзади тюрьма.
Впереди –
ни рубля».
<...>
(Чего не откроешь,
если в пузе орган!)
Выкатывай на палубу
белого бочку,
а там
вези
хоть к черту на рога!

[Маяковский 1973: 60–61].

В. Маяковский – так же, как и А. Несмелов, – подчеркивал бесшабашность участников экспедиции, причиной которой была «безысходность» их жизни – отчаянная смелость людей, которым было нечего терять и которые поэтому оказались способны шагнуть в неизвестность. Оба поэта показывали, как человек побеждал стихию, пересекая океан, – в одном случае Атлантический, в другом – Тихий; в обоих произведениях было изображено кажущееся на первый взгляд гибельным безрассудство людей, которое, однако, было основано на силе характера, уверенности в своей правоте, знаниях и мастерстве их предводителя – Колумба

(«...Сидит всю ночь, / Раздвигает циркуля» [Маяковский 1973: 59]) – или на опытности «старого морского волка» боцмана Карася.

Между поэмой А. Несмелова и стихотворением В. Маяковского возникали и *сюжетные* переклички: оба плавания были показаны как длительные и опасные; команды кораблей испытывали большие сомнения в верности курса. В. Маяковский пересказывал известный из истории первой экспедиции Колумба эпизод, в котором мореплаватели угрожали капитану:

Видели Атлантический?

Тут не до смеха!

Команда ярится –

устала команда.

Шепчутся:

«Черту ввязались в попутчики...»

[Маяковский 1973: 63].

Аналогичный эпизод изображался и А. Несмеловым. Бывшие кадеты спрашивают своего капитана:

Дни и недели. «Карась, мы где?»

– «В море». – «Хохлуха, туда ль нас гонишь?»

– «Разве написано на воде?»

Прем на восток, и молись иконе!»

[Несмелов 1990: 277].

Оба поэта подчеркивали героизм подвига людей, преодолевших обстоятельства – исторические или биографические, – которые смело шли к своей цели, не сдаваясь в самых сложных ситуациях и противопоставляя свою волю – стихии.

Образ Колумба в творчестве А. Несмелова появлялся неоднократно. В его личности писателя привлекали не только смелость и сила духа, но и *возможность* счастливого финала опасного путешествия – поэтому, надеясь на будущее, он называл русских эмигрантов «колумбами». Эта идея вполне укладывалась в важную для поэтической рефлексии А. Несмелова тему судьбы, выпавшей на долю эмигрантов: поэт полагал, что если человек не может изменить исторические обстоятельства, в которых ему довелось оказаться, то он, по крайней мере, может сопротивляться им.

В этом плане показательно стихотворение «В новогоднее плавание», представлявшее собой развернутую метафору: «вхождение» в очередной Новый год интерпретировалось как плавание к незнакомым берегам, которое эмигранты осуществляют не на комфортном океанском лайнере, а на «лодочке», открытой всем ветрам: «Сильно ль будет встряхивать, влача / В бури эмигрантскую посудину?» [там же: 207].

В стихотворении возникало метафорическое сопоставление русского *зарубежья с морем*:

Море зарубежья пересечь –
Не поляну перейти цветочную.
Чтобы свой кораблик уберечь,
Смелыми нам надо быть и точными!

[там же].

Стихотворение «В новогоднее плавание» состояло из двух частей. В первой части автором ставились кажущиеся риторическими вопросы, которые, однако, предполагали однозначный ответ, предложенный во второй части произведения:

...Горя мы великого избранники!..
Не подламывайся же, плечо, –
Мы ничьи не пленники, не данники!

Стар наш парус и скрипит штурвал,
Двадцать лет уже не видно берега...
Так Колумб когда-то тосковал –
К каравеллам приплыла Америка!»

[там же: 207–208].

Интересен поворот мысли автора: с одной стороны, плавание Колумба к берегам Америки было результатом его личного выбора, волевого устремления; появление русских эмигрантов на «чужих берегах» – это следствие их насильственного отторжения от родной земли, в результате которого «новая земля» сама приплывает к ним; с другой стороны, Америка интерпретируется как место, которое можно приблизить к себе силой своей мечты: это та «гора», которая может совершить чудо и сама может прийти к своему «Магомету».

Сюжетная метафора стихотворения «В новогоднее плавание» соотносилась с сюжетом поэмы «Через океан»: пересечение

моря связывалось с образом небольшого судна, затерянного в безграничном пространстве, что, в свою очередь, ассоциировалось с полной опасностью судьбой русских эмигрантов. В финале стихотворения также возникала скрытая аллюзия на сюжет плавания Колумба, и такое сопоставление могло предложить читателю проблеск надежды: «И пост дозорный в тишине <...> глядит, не плещется ль в волне / Веточки береговой зелененькой?» [там же: 208].

«Береговая веточка», упомянутая в стихотворении, оказывалась знаком того, что желанный берег находился рядом. Похожая деталь возникала в стихотворении В. Маяковского «Открытие Америки (Христофор Колумб)», в котором упоминались «пучки травы» с «волной сарагоссовой». Скитания эмигрантов, их плавание по жизненному морю сближались с плаванием первооткрывателя Америки: замена устойчивого в русском языке выражения «море жизни» на неожиданную метафору «море зарубежья» изменяла читательское восприятие, «остраняя» привычное и расширяя ассоциативные связи.

Сюжет (или мотив) пересечения океана и плавания к Новому Свету в русской литературе мифологизировался и связывался с представлениями о «новой жизни», которая ожидает русских людей в Америке, и о российском прошлом, которое постепенно стиралось в их памяти. «Колумбами», пустившимися в плавание с целью пересечения океана в поисках надежной гавани – в прямом и переносном смысле, осознавали себя и сами эмигранты. В этом контексте они рассматривали и свои скитания, которые не имели точных ориентиров и целей (особенно если учитывать биографический аспект – пребывание покинувших Китай эмигрантов на острове Тубабао).

Сравнение эмигрантов с Колумбами, отправляющимися к новому материку, было характерно и для других поэтов тихоокеанского зарубежья. «“Новыми Колумбами”, которым снова пришлось пересекать Тихий океан», называла русских эмигрантов О. Скопиченко в стихотворении «Легко листки календаря...»:

И прошлое морской волной
Стирается легко и грубо...
И вот на берег золотой
Выходят новые Колумбы.

Америки им не открыть –
Она давным-давно открыта,
Но надо выжить, победить
И в темп войти чужого быта

[Скопиченко 1993: 107].

В стихотворении О. Скопиченко, как и в творчестве А. Паркау, рассмотренном в предыдущем разделе книги, размывались границы между «своим» и «чужим». Герои произведений литературы XIX – начала XX в. покидали свой, привычный и обжитой мир, отправляясь к далеким берегам в поисках «лучшей жизни». Эмигранты – носители лирического «мы» в стихотворении О. Скопиченко – отправлялись с берегов одной чужбины к еще более чужим и далеким берегам. Так происходит в еще одном стихотворении О. Скопиченко – «В Америку»:

И снова океан пленительный и грозный
И снова бег к неведомым путям...
Чтоб отдохнуть от этой жизни странной.
Пусть к гавани придет наш жизненный корвет.
И плещет океан, пленительный и грозный,
В жемчужных нитях пенится волна
И ночью темною за далью звездной
Мерещится чудесная страна

[там же: 165].

В поэме А. Несмелова «Через океан» фигурировали два океана: Тихий и «океан тайги». Образ-метафора «океана-тайги» появлялся в творчестве целого ряда представителей восточной ветви русской эмиграции – А. Ачаира, Н. Байкова, В. Янковской, П. Шкуркина и других, однако в сопоставлении настоящим «океаном» этот образ становился особенно выразительным. Дни, проведенные кадетами в тайге во время Гражданской войны, были сопоставлены с «днями и неделями», проведенными в океане:

Плавно поднимет и бросит вниз;
Всхлипнув, скрипуче положит набок.
Лампа качается и карниз
Темной каюты качает как бы.

Будто бы та же кругом тайга,
Та же землянка без зги, без следа.

Тиф. Неустанный напор врага
И голубые лохмотья бреда

[Несмелов 1990: 277].

В финале поэмы образы двух океанов вновь оказывались сопоставлены: и тот и другой океан – это «препятствия», стихии, которые приходилось преодолевать русским изгнанникам: «Лбом мы прошибали океаны / Волн летящих и слепой тайги» [Несмелов 1990: 279], и голос повествователя обретал особую энергичность, становясь своеобразным «гимном жизни». «Стойкий, жизнеутверждающий пафос» поэзии А. Несмелова отмечали многие исследователи его творчества [Агеносов 1998; Проскурина 2019], и эта особенность характеризовала произведения ряда писателей-эмигрантов, которым был свойственен «героико-романтический пафос, напомилавший стихотворения Э. Багрицкого, Н. Асеева, В. Марта, В. Луговского, Н. Тихонова», и в этом аспекте поэмы А. Несмелова оказывались созвучны советским поэмам и «балладам» 1920-х гг. [Ускова 2007: 289].

В поэме А. Несмелова возникал момент переодевания героя, ведущий к его *преображению*, который сближал произведение с традиционной для русской литературы сюжетной ситуацией прибытия в Америку. Команда бота, прибывшего к западному побережью Америки, вызвала в городе Сиэтл фурор, поскольку ею был установлен мировой рекорд. И это приводит к чудесным изменениям в судьбе героев: им представлялось, что их ждет беда («“Морду набьют, – говорит Карась, – / Даже напиток не будет сроку!”») [Несмелов 1990: 278]), однако оказалось, что обстоятельства счастливым образом обернулись в их пользу: экипаж бота стал героем газет, получил многотысячный приз за мировой рекорд и «растворился» на американских просторах – в «новой» жизни, знаком чего оказалось преобразование главного героя поэмы: боцман Карась переделся в редингот, начал давать интервью газетам и стал именоваться «мистер Карась» [там же].

Изображая такую ситуацию, А. Несмелов проиллюстрировал существовавшие в русской литературе стереотипные представления об американцах – их особом интересе к «исключительному», внимание прессы к сенсациям, склонность к позитивной оценке риска и отваги людей, совершивших подвиг («крепкий народ»).

Однако авторская рефлексия события оказывалась неоднозначна: в эпилоге поэмы – вместе с восхвалением мужества и силы духа персонажей, готовности идти на риск – звучат горькие раздумья о судьбе русского рассеянья: «Мы – лишь тема, милая поэту, / Мы – лишь след на тающем снегу» [там же: 280].

Как мы уже отмечали, сюжетная ситуация пересечения океана в произведениях представителей восточной ветви русской эмиграции приобретала символическое значение – это был путь в «иной» мир, в котором людей ожидала «новая» жизнь. Переезд через океан интерпретировался не только как биографическая, но и как культурная трансформация, влекущая негативные последствия для всей российской цивилизации, и вызывал тревогу за судьбу русской культуры во втором и последующих поколениях. В стихотворении А. Ачаира «Я хотел бы домой» была показана типичная для эмиграции ситуация: дети оказывались адаптированы к культуре принявшей их страны и говорили на ее языке: «Мальчик – в школе. Идет / в эту школу с охотой. / Паблик нэшнэл скул... / Что ж, пусть жизнь свою строит!» [Русская поэзия Китая 2001]. Географическая разделенность дополнялась разрывом поколений: молодые люди уезжали «за океан» для того, чтобы после обучения навсегда остаться в Северной Америке.

О той же проблеме размышлял А. Несмелов, в поэзии которого также появлялся молодой герой, отправлявшийся в поисках своей судьбы «за океан». В стихотворении «Пять рукопожатий» (сборник «Без России», 1931), так же, как и в поэме «Через океан», был показан путь *в одну сторону* – на американский континент, откуда нет обратной дороги и где можно только «раствориться» – в пространстве и в социуме:

...Едешь ты. Великий океан
Тысячами простирает мили
До лесов Канады, до полян.

В тех лесах, до города большого,
Где – окончен университет! –
Потеряем мальчика родного
В иностранце двадцати трех лет...

<...>

Даже думать станешь по-английски,
По-чужому плакать и любить

[Несмелов 1990: 88].

Океан навсегда разделял поколения «старших» и «младших», и его пересечение неизбежно влекло за собой аккультурацию следующего поколения эмигрантов в принявшей их стране: это был путь в «иной» мир.

Стихотворение передавало позицию старшего поколения эмигрантов, сохранявшего верность своей культуре: в его финале ситуация обобщалась, распространяясь на все «русское рассеяние», центры которого назывались поэтом:

...Все же нас и Дурову, пожалуй,
В англичан не выдрессировать.

Пять рукопожатий за неделю,
Разлетится столько юных стай!..
...Мы – умрем, а молодняк поделят –
Франция, Америка, Китай

[там же].

Однако в поэтическом мире Несмелова было возможно *возвращение* из-за океана. В центре стихотворения с символичным названием «Возвращение» находился диалог героя, вернувшегося из чужого заокеанского края, с его бывшим соседом, из которого выяснялось, что всех членов семьи «пришельца» постигла трагическая судьба: родители умерли, брат «нищим попрошайкой стал. / Где-нибудь в трущобе, вниз лицом / Он лежит, исколотый шприцом», судьба сестры такова, что «лучше б умерла» [там же: 201]. На фоне трагедии семьи разительными представляются благополучные перемены, происшедшие с самим героем, и его портрет – он возвратился «иным», преображенным:

Юноша, как яблоко, румян,
От родных уплыл за океан.
Жил безвестно он в краю чужом,
Счастье он нашел за рубежом.

Зрелым мужем, весел и богат,
Странник возвращается назад.

[там же].

Обретенные юношей богатство и веселость кажутся неуместными на фоне трагедии его семьи и пребывания в мире, где царят несчастья.

В стихотворении присутствовали характерные детали, передававшие некоторые реалии жизни эмигрантов, оказавшихся в тяжелых жизненных условиях («исколотый шприцом» брат, легко определяемая читателем судьба сестры). Однако писатель не стремился к тому, чтобы превратить свой текст в «обличение» современности или в описание трагической жизни эмигрантов. В произведении появлялись жанровые и сюжетные переключки с другими произведениями русской литературы, создававшими старый *метасюжет*: отъезд за океан / пересечение океана молодыми героями (или героем) → счастливое прибытие к берегам Америки → последующее «растворение» в пространстве «иного» мира, преобразующего человека как телесно, физически, так и духовно, → обретение «новой» благополучной судьбы.

Метасюжет предполагал движение только в одну сторону, когда *возвращение* оказывалось в принципе невозможно. Чтобы создать сюжетную ситуацию возвращения, писатель формировал в произведении особый «балладный контекст», который приобретался при помощи ряда обобщений: грозный ночной черный, таинственный город встречает трагедией и болью беспечного, богатого и веселого пришельца, приехавшего слишком поздно, чтобы что-то изменить. «Балладный антураж» произведения создавался благодаря таинственной атмосфере, недосказанности, образу пришельца из «иного» мира. В финале стихотворения сплошная темнота и черный цвет, являющиеся доминантой поэтического мира, окрашивались небольшим светлым пятном – единственным светлым пятном в грозном мире:

Рыжий котик возле ног пищит.

Взял зверька под теплое пальто,

А глаза – к звезде. В глазах: «За что?..»

[там же].

А. Несмелов постоянно размышлял о том, как можно противостоять утрате культурной памяти. В рассказе «Русский жаворонок» (1939) читатель переносился непосредственно в Америку,

где познакомился с представителем «второго поколения» эмигрантов – тринадцатилетним «русским мальчиком» Борисом, носящим американизированное имя «Боб», который служил «боем» в отеле американского города.

В этом рассказе – как и в поэме «Через океан» – Америка была показана страной предприимчивых и прагматичных людей, успешно строящих свою карьеру и стремящихся к личному успеху. В этом плане А. Несмелов продолжил традицию русских писателей XIX в., которые изображали Америку как динамично развивающуюся страну «технического прогресса», но в то же время абсолютно прагматичную [Арустамова 2008]. Описываемый в рассказе фешенебельный отель, в котором останавливались знаменитости, репортеры, ищущие сенсации, сослуживцы Боба – совсем юные, но уже завидующие его «карьере» и успеху, – символизировали реальное воплощение «американской мечты».

Социально-нравственные основания, на которых строилась окружавшая Боба действительность, противопоставлены принципам, которых придерживалась как его семья, так и вся русская диаспора города: «Его родители, простые люди из Великороссии, были религиозны хорошей русской религиозностью. Они привили ему любовь к русскому храму. А около русского храма, вокруг него, было и общение русских с русскими, русская беседа» [Несмелов 2015: 126].

В основу композиции рассказа было положено противопоставление истинных и ложных ценностей. Кульминацией рассказа оказывалась встреча Боба с русским артистом, перевернувшая жизнь мальчика: «Артист встал с дивана, но не сам встал, а словно его подняла какая-то сила. Да и самого артиста уже не стало – не стало того человека, что только что сидел перед Бобом. Облик исчез в том, что стал излучать в собственной ауре. Перед Бобом было само искусство, но воплощенное не в отвлеченном античном образе девушки музыки, а в момент владычества им бренной человеческой плотью...» [там же].

Автор поясняет: в это мгновение Боб встретился с Россией, которую ранее никогда не видел, – и как величайшую драгоценность он принял из рук артиста горстку земли, привезенной с Нювинского бульвара в Москве, которую тот возил по всему миру в

специальном сейфе (где, как предполагали репортеры, должен был находиться бриллиант). Полученный от артиста подарок стал для Боба сокровищем, о котором он не хотел никому рассказывать и который отказался показать журналисту даже за «тысячу долларов». Как замечает А.А. Забияко, «перед Бобом – талантливым русским мальчуганом – благодаря его русской отзывчивости и непосредственности, которую американцы принимали за предприимчивость, были открыты большие возможности. Но сильнее жажды успеха в нем было стремление узнать родину» [Забияко 2016: 409].

Финал рассказа оставался открытым: потеряв место боя и лишившись успешно начинавшейся «карьеры», мальчик не стал печалиться, поскольку, как отметил автор, у него «были другие планы» [Несмелов 2015: 130]. Вполне возможно, что Бобу, сохранившему русский язык, любовь к России и русской культуре, предстояло избавление от тягот жизни в чужой стране, Америке, которые претерпевало первое поколение прибывших туда эмигрантов.

В рассказе «Коралловое ожерелье», получившем характерный подзаголовок «Новогодняя быль» (указывавший на непосредственную связь произведения с жанром «святочного рассказа»), описывался новогодний бал в Харбине. Героиня, «Агния Эрастовна Морасова, урожденная Протозанова, – из тех Протозановых, что всегда служили по министерству внутренних дел, и чей покойный папаша был саратовским вице-губернатором» [там же: 114], собирается на новогоднее празднование в богатый модный ресторан, не желая при этом отпустить на праздник «Клавочку» – «бонну» своего сына Степы.

Нарушив запрет хозяйки, Клавочка появилась на празднике – в сопровождении «молодого человека в отлично сшитом смокинге, который бережно, но уверенно ведет к незанятому столу...» [там же: 116]. Молодой человек оказался недавно приехавшим в Харбин американцем, с которым девушка познакомилась во время прогулки со Степой: «...он оказался просто хорошим парнем, веселым и простым... Через несколько недель они стали друзьями. Артур не назначал свиданий, не подкарауливал Клавы, – все их встречи происходили как бы случайно. И в конце

концов, сами того не осознавая, они полюбили друг друга...» [там же: 118].

Завистливая хозяйка собирается уволить бонну, если та не покинет ресторан, но тут выясняется, что «простой американец» – сын «военного генерала армии соединенных Штатов... И, к тому же, сенатора» – являлся вице-директором одного из крупнейших банков [там же: 119]. История имела счастливое завершение: хозяйка оказалась посрамлена, героиня вышла замуж и уехала в Америку. «А через полтора года после своего отъезда, как раз перед праздниками, она прислала в редакцию нашей харбинской газеты несколько американских долларов, прося передать их кому-нибудь из бедных харбинских детей. Просьба ее была исполнена» [там же: 121].

История девушки из небогатой семьи, достигшей личного счастья с благородным и знатным молодым человеком, отчасти воспроизводила известный сказочный сюжет о Золушке-Синделле, в котором в роли «злой мачехи» оказывалась хозяйка, у которой героиня находилась в услужении, а ее «принцем» – американец, который увез героиню «за океан» – в счастливую жизнь.

В произведениях А. Несмелова пространство Америки было изображено как земля «за океаном», «за тридцать земель», где герои оказывались избавлены от опасностей войны, от тягот эмигрантской жизни «здесь и сейчас», от скитаний; это гавань, в которой можно было обрести покой, конечный пункт жизненного плавания.

В символическом пространстве, которого можно достигнуть, преодолев океан, существовало то, чего не хватало эмигрантам, пережившим страшные дни революции и Гражданской войны, – личное благополучие, счастье и комфорт.

В произведениях А. Несмелова была предпринята попытка преодолеть разъединяющую силу океана и связать два берега. Соединяющей силой оказывался *голос автора*, который отчетливо звучал в финалах поэмы «Через океан» («Милые, что ныне с вами случилось»), рассказа «Коралловое ожерелье» («Где ты теперь, милая Клабочка? Как ты живешь?»), в стихотворении «За океан» («Ну, как, Тамара, вы живете, / Как день восходит и течет?»), – как *вопросание*, идущее от одного берега другому.

Наиболее ярко присутствие автора было выражено в стихотворении «За океан («Из русской беженки возвысись...»): оно было обращено к поэтессе Тамаре Андреевой, уехавшей из Харбина в Сан-Франциско. В Америке она печаталась как на русском, так и на английском языках, работала в редакции журнала «Земля Колумба» и публиковалась в нем.

В стихотворении «За океан» воспроизводились некоторые события из жизни поэтессы и использовались сюжет переезда через океан, подчеркивались изменения судьбы героини (отчасти схожие с теми, что были описаны в рассказе «Коралловое ожерелье»): «Из русской беженки возвысись / До звания гражданки чужой, / Из русской девушки став миссис...» [Несмелов 2006: 237]). Героиня овладела чужим языком и, более того, занялась творчеством на новом языке, что стало символом вхождения в другую культуру («Уж по-английски, не по-русски / Стихи у вас, сказали мне» [там же]); изменилась внешне («И вы уже не в скромной блузке, / Как я вас помню в Харбине» [там же]); обрела молодость; ее, как надеется автор, в дальнейшем ожидает долгая жизнь («Надменность юности права: / Глаза у вас стального взгляда, / Стальная ваша синева!» [там же]). В стихотворении вводился мотив вечной разлуки, вводились образы «этого» и «того» света («...Есть люди, / Чей лик несешь через года, / Но встречи с коими не будет / На этом свете никогда» [там же]).

Неизбывности разлуки поэт противопоставлял русское искусство: поэтическое родство, принадлежность обоих поэтов к русской культуре оставляли зыбкую надежду на гипотетическое преодоление в будущем пространства и времени и «соединение» обоих берегов океана:

Молось о вас российским музам
И песню требую у них!

И, если к сердцу эти звуки,
Их скрытая, большая высь,
Над океаном наши руки
В рукопожатии сошлись!

[там же].

Мотив «рукопожатия через океан», таким образом, обретал обобщенное значение: от персональной встречи двух соотечественников до построения символического моста между двумя русскими диаспорами, и таким «мостом» оказывалась русская культура.

А. Несмелову так и не довелось самому переплыть Тихий океан и увидеть американский континент, однако тема «дальних берегов» и океанические мотивы (пересечение океана, преодоления стихии и опасностей пути, надежды на спасительное достижение берега) занимали существенное место в его размышлениях о судьбе русских эмигрантов. С одной стороны, в изображении плавания через океан и воплощении темы Америки поэт оставался в рамках традиций русской литературы, с другой стороны, в творчестве поэта-эмигранта возникали новые характеристики рассмотренных мотивов и темы, обусловленные принадлежностью к литературе русского зарубежья и индивидуальным стилем писателя.

В поэзии А. Несмелова пересечение океана осмыслялось не только как индивидуальная судьба эмигранта, но и как *символическое указание* на скитания всех русских эмигрантов в поисках спокойной гавани и завершения их беженской судьбы. Именно этим было обусловлено появление *мотива рукопожатия над океаном* в качестве символа преодоления «эмигрантского рассеяния» при помощи *русской культуры*, а также появление метафоры «море зарубежья» и мотива возвращения из «иног мира» – Америки, приобретавшего балладное звучание.

Америка была показана в творчестве А. Несмелова неоднозначно. С одной стороны, как можно предположить, исходя из образов и сюжетов его поэзии и прозы, писатель критически относился к американскому социуму и некоторым особенностям американского образа жизни, (как это было показано в рассказе «Русский жаворонок»); с другой стороны, для его творчества был характерен сюжет пересечения океана и обретения счастливой жизни, приводящий к чудесно складывавшимся обстоятельствам жизни героев, а также мотив соединения русского рассеяния с помощью культуры, когда становится возможным «рукопожатье над океаном».

5. НА КРАЮ ОЙКУМЕНЫ: ЛИТЕРАТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ П. БАЛАКШИНА

Среди русских литераторов, покинувших Китай и направившихся в США, особое место занял П. Балакшин, публиковавшийся в 1930-е гг. под псевдонимом «Б. Миклашевский»²⁴. Он был писателем-прозаиком, историком-публицистом, переводчиком (с английского языка на русский), занимался живописью, был большим любителем музыки.

В русскую культуру П. Балакшин вошел как организатор литературной жизни зарубежья, стремившийся своей деятельностью соединять его «западные» и «восточные» центры. Поселившись в Калифорнии, он стал активным участником литературной жизни Сан-Франциско. Он был организатором и редактором газеты «Русские новости», редактором газеты «Русская жизнь», создателем и редактором журнала «Земля Колумба»; входил в редакционную коллегию «Калифорнийского альманаха».

Основная тема П. Балакшина как писателя и исследователя – жизнь русской эмиграции, которую он осмысливал в разных аспектах. После Второй Мировой войны он, работая в штабе генерала Д. Мак-Артура, участвовал в работе знаменитой комиссии, исследовавшей преступления японских милитаристов в Корее и Китае. Изученные им материалы в дальнейшем были использованы в фундаментальном исследовании «Финал в Китае»²⁵, в котором были обобщены представления писателя об истории русской эмиграции [Хисамутдинов: 2016].

Будучи одновременно писателем, издателем, редактором и литературным критиком, он все свои усилия направлял на то,

²⁴ П.П. Балакшин [Balakshin] (1898–1990), являвшийся офицером Белой армии, в 1922 г. попал в Шанхай, откуда в 1923 г. ему удалось переехать в США, где он вскоре получил американское гражданство. В дальнейшем проживал в США, Японии, Греции и Испании.

²⁵ См.: Финал в Китае: Возникновение, развитие и исчезновение Белой эмиграции на Дальнем Востоке: в 2 т. Сан-Франциско; Париж; Нью-Йорк, 1958–1959.

чтобы познакомить читателей с творчеством русских литераторов-эмигрантов не только Калифорнии, но и Парижа, Шанхая, Харбина.

Одна из ключевых черт П. Балакшина как издателя, редактора и писателя – стремление к развитию культурных связей между центрами «русской ойкумены», а также странами, давшими приют эмигрантам (на страницах издания «Земля Колумба», организатором которого он являлся, публиковались произведения американской литературы). В своих очерках, рассказах и повестях П. Балакшин-писатель создал яркий художественный мир, в котором запечатлел жизнь русских эмигрантов на берегах Тихого океана.

Творчество П. Балакшина до сих пор остается практически не изученным.

5.1. Образы России и Америки в журнале «Земля Колумба»

В 1920–1930-е гг. центрами литературной жизни русской эмиграции в США стали Нью-Йорк, Сан-Франциско, Чикаго. Литературная жизнь в этих городах была представлена не только книгоизданием, но и периодикой: альманахами, журналами. В связи с этим в 1936 г. П. Балакшин писал в письме к А.П. Бурову²⁶: «Одна из моих любимых грез, если так можно сказать и воспользоваться этим словом, это создание журнала – раза три в год. Конечно, определено локального колорита – на американской почве, освещаая здешний быт, с такими именами, как Рерих, проф. Ростовцев, Александра Толстая; несколько меньших имен из русского Холливуда – я их всех хорошо знаю, они бы работали со мной. Часть журнала отведена американским писателям и поэтам, и английским (канадским и т.д.). Это прекрасная мечта, как я бы хотел осуществить ее! Главное – средства... Такой чистый журнал, порядочный и веский!» [Балакшин 1937а: 8].

²⁶ А.П. Буров – писатель первой волны русской эмиграции.

П. Балакшину удалось осуществить свою мечту, и он вскоре начал выпуск регулярного издания под названием «Земля Колумба»²⁷. Однако регулярным издание так и не стало, в частности, по причине недостатка финансирования. Свет увидели всего два номера издания, вышедшие в 1936 и 1937 гг.

Название этого журнала задумывалось как безусловно символическое, поскольку само имя Колумба – первопроходца, мореплавателя, открывающего новые земли, в русской литературе стало ключевым при создании образа Америки и неоднократно появлялось на страницах сан-францисского издания.

Согласно планам П. Балакшина, журнал должен был быть посвящен русской культуре; в то же время в нем ставилась цель знакомства читателей с литературой и культурой Америки. В журнале была представлена поэзия и проза, эссеистика, статьи, посвященные вопросам культуры и истории, литературная критика, хроника культурной жизни.

В двух изданных номерах «Земли Колумба» была представлена американская литература (Х. Аллен, А. Ветъен, Л. Хьюз), литература русской диаспоры в Калифорнии (П. Балакшин, Т. Баженова, Б. Волков, О. Ильина и др.), а также творчество представителей русской эмиграции в Китае (Л. Гроссе, А. Несмелов, Е. Рачинская, Н. Резникова, Л. Хаиндрова и др.) и в Европе (Александр Оцуп, который писал под псевдонимом С. Горный), А. Амфитеатров, М. Рославлев (имевший псевдоним А. Рославлев и др.).

В качестве текста, открывающего новый журнал, П. Балакшин выбрал фрагмент эпической поэмы современного американского писателя Х. Аллена «Сага о Лейфе удачнике» (H. Allen. *Earth Moods and other poems*, 1925), опубликованной в его собственном переводе²⁸. Поэма была посвящена истории открытия

²⁷ В литературоведении нет единообразия в определении типа этого издания – «Землю Колумба» называют либо «сборником», либо «журналом». Поскольку издание изначально задумывалось как регулярное, то в данной работе «Земля Колумба» будет именоваться «журналом».

²⁸ Перу П. Балакшина принадлежали все переводы, опубликованные в этом издании.

Америки. В ней сначала повествовалось о роде викинга Лейфа Счастливого, отправившегося на американский континент за пятьсот лет до Колумба, а затем о новом открытии этой земли испанским мореплавателем. Эпизод, описывающий пребывание Колумба в Исландии, раскрывал связь между двумя плаваниями-открытиями: путешествие бесстрашного Колумба словно бы вдохновлялось дерзновенностью Лейфа Удачника.

Выбор поэмы Х. Аллена в качестве произведения, открывавшего новый журнал, был не случаен. С одной стороны, в ней утверждалась вера в силу человеческого духа: «Уверенно идти вперед / В закат / Все дальше от рассвета» [Земля Колумба 1936: 8]; с другой стороны, в сознании читателей неизбежно возникали ассоциации с судьбой русских эмигрантов, оказавшихся колумбами XX века.

Поэма Х. Аллена перекликалась с рассказом американского писателя А. Ветъена «Для моей дамы», также переведенным П. Балакшиным и опубликованным в первом номере журнала²⁹. В этом произведении редактора журнала могло привлечь как изображение силы стихии, так и конфликт природы и человека, пользующегося своим превосходством и уничтожающего окружающий его мир. В рассказе описывалось, как китобой убивали кита, чтобы получить жир, использующийся для приготовления духов, которые в дальнейшем будут куплены богатым джентльменом для своей дамы. В финале рассказа говорилось о социальных противоречиях, объясняющих равнодушие общества к проблемам современности.

Образ Америки присутствовал и в программной статье П. Балакшина «Земля Колумба», опубликованной в первом номере издания в разделе эссеистики и критики. Статья подписана псевдонимом «Б. Миклашевский». В ней автор подчеркивал молодость и жизненную силу, которую американский континент дает людям: «Благословенная земля Колумба! Она была молода к дням Конквистадорства... Она была молода все эти столетия, когда полчища известных и неизвестных народов протаптывали

²⁹ Об А.Р. Ветъене в журнале сообщалось: «Альберт Р. Ветъен родился в Лондоне, теперь живет в Сан-Франциско, недавно вернулся из путешествия в Новую Зеландию» [Земля Колумба 1936: 131].

вдоль ее побережий пути многих передвижений. Она молода и теперь, и кажется, дух молодости никогда не сойдет с ее лица!» [там же: 84]. Идеи жизни и молодости, по мысли писателя, должны были стать для нового журнала центральными: «Журнал... стремится к Возрождению, и против идеи смерти выставляет идею жизни, как одну всепобеждающую радость» [там же: 87].

Символом торжества прогресса и созидательной деятельности человека стало изображение построенного в 1936 г. моста между Сан-Франциско и Оклендом, появившееся во втором номере журнала, которое сопровождалось текстом, пронизанным героическим пафосом: «Восемь с четвертью миль стали, четыре гигантские башни, каждая высотой с шестидесятиэтажный небоскреб, стальные кабели в полчеловеческого роста... Стоимость моста около семидесяти миллионов долларов, что может покрыть с лихвой годовые бюджеты трех прибалтийских республик... Мост, построенный на тысячу лет... Человеческий гений позади этого гигантского сооружения. Творческое воображение, воля, труд... Вера в будущее, сегодняшний вклад в дело прогресса» [Земля Колумба 1937: 1].

В этом же номере журнала была опубликована еще одна иллюстрация, на которой был изображен тот же мост, – картина «Под кабелем моста», автором которой была Уна Маккан Уилкинсон (1913–2013), художница, родившаяся в Сан-Франциско.

Образ моста, строительство которого демонстрировало торжество прогресса, человеческой мысли, устремленность в будущее, был символичным: он транслировал идею поэзии созидательного труда и воплощал представление об Америке как о стране технического прогресса, в которой русские эмигранты оказывались «новыми колумбами». Образ моста соотносился с общей концепцией издания, поскольку журнал должен был соединить разные «ветви» русской эмиграции, то есть стать «мостом, перекинутым через моря и океаны», мостом «мысли, содружества и благожелательства» [там же].

Ключевым образом прозы и литературно-публицистических работ П. Балакшина оказался образ-концепт побеждающей смерть «симфонии жизни». Идея неукротимой мощи жизни лежит в основе многих его художественных произведений, в том числе опубликованных в «Земле Колумба», – рассказе «Весна над

Филмором» (помещенном в первом номере журнала), «Письмах из Рокпорта» (опубликованных во втором номере), а также в некоторых других произведениях. Этой же идее был подчинен и визуальный ряд журнала. Так, опубликованная в первом номере статья «Прометей» Л. Яковлева, посвященная 20-летию со дня смерти А.Н. Скрябина, сопровождалась иллюстрацией Ф. Бергмана «Прометей, дающий огонь». Автор статьи воспроизводил биографию композитора и утверждал его «сильную, непокорную и оригинальную индивидуальность» [Земля Колумба 1936: 53].

Первый номер журнала «Земля Колумба» и опубликованные в нем произведения П. Балакшина были высоко оценены А. Несмеловым: «Книга мне понравилась прозой, проза лучше стихов, и это очень хорошо, это залог успеха у широкой публики... Превосходен Ваш рассказ – огромный город через призму сознания, которое отравлено Эросом... Хорош и рассказ о ките, сочно, здорово, но перевод местами, пожалуй, шероховат... Если у вас есть возможность издать 5–6 книжек, не снижая качество беллетристики, вы завоюете рынок» [Из переписки... 1995: 71].

В журнале была представлена и афроамериканская тема. Во втором номере был напечатан рассказ Л. Хьюза «У себя дома» о чернокожем скрипаче, вернувшемся из Европы в родные края, где он подвергся линчеванию. В сведениях об авторах журнала, опубликованных на последней странице номера, цитировалось высказывание автора этого рассказа, обращенное к составителям журнала: «Шлю свои лучшие пожелания “Земле Колумба”, – пишет Лэнгстон Хьюз из Кливленда, Охайо...» [Земля Колумба 1937: 125]. В этом же номере был опубликован портретный очерк актера и певца П. Робсона, написанный З. Полонской, которая давала герою очерка уроки русского языка.

Тема судьбы афроамериканцев привлекала русских эмигрантов по нескольким причинам. С одной стороны, 1930-е гг. были временем расцвета Гарлемского Ренессанса, в период которого чернокожие поэты и художники заявили о себе как об участниках американской художественной жизни. Желание редакции «Земли Колумба» познакомить русского читателя с современными художественными тенденциями в литературе и культуре США должно было способствовать интеграции эмигрантов в новое общество. Русским эмигрантам, оказавшимся в чужом социуме и

переживавшим болезненный процесс вхождения в новый мир, была созвучна литература афроамериканцев, в которой поднимались проблемы самоидентификации и расовой несправедливости, звучал протест против расового отчуждения.

Публикация на страницах русского эмигрантского издания рассказа Л. Хьюза интересна и в идеологическом аспекте. Писатель являлся членом литературной организации «Клуб имени Джона Рида», объединявшей «пролетарских писателей» США, и его произведения на протяжении 1930-х гг. активно переводились на русский язык и публиковались в Советском Союзе, в частности, в журнале «Интернациональная литература». Л. Хьюз был автором стихотворения «Баллада о Ленине» (Интернациональная литература 1936, № 1, с. 27), пьесы «Скоттсборо» (русский перевод – 1932), романа «Смех сквозь слезы» (русский перевод – 1932), сборника стихов «Здравствуй, революция» (русский перевод – 1933) и др. произведений. В 1932 г. он совершил поездку в СССР, информация о которой публиковалась на страницах журнала «Интернациональная литература», а впечатления от этой поездки легли в основу книги «Негр смотрит на советскую Среднюю Азию», напечатанной на английском языке. Книга носила апологетический по отношению к СССР характер, и в ней оцениваемый негативно «американский Юг» противопоставлялся «советскому Югу» (т. е. «республикам Средней Азии») [Hughes 1934: 6–7 и далее]³⁰. Можно предположить, что редакции «Земли Колумба» были известны тесные контакты Л. Хьюза с СССР, однако его поездки находились в русле общего интереса к

³⁰ См. об этом: Болдуин К. Революция и проза Лэнгстона Хьюза о советской Средней Азии // Литература двух Америк. 2017. № 3. С. 90–105; Уилсон Д. Описывая «советский Юг»: отзвуки пострабовладельческой Америки в этнографических заметках Лэнгстона Хьюза о Средней Азии // Новое литературное обозрение. 2016. № 5.
[URL]: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/141_nlo_5_2016/article/12188/?fbclid=IwAR1PL3x0mVVHegqu5uOEvcOX-SnKCSZOWIAGdCNAYTOTx7t94G1FarcaO00o

родине в ее современном состоянии, который испытывали русские эмигранты во всех частях света, в том числе – в Сан-Франциско.

Образ Америки возникал на страницах журнала «Земля Колумба» в связи с *темой русского рассеяния*. Особое место в журнале занимал *локальный контекст*, объединивший художественные произведения локусом Сан-Франциско. Образ Сан-Франциско стал для журнала *ключевым*, и для его создания использовались разные виды искусств – живопись, фотография, литература («нон-фикшн» и художественные тексты). Так, город Сан-Франциско стал основным местом действия в художественных произведениях П. Балакшина и Т. Баженовой. С Сан-Франциско и Калифорнией были соотнесены иллюстрации журнала: помимо уже упоминавшейся иллюстрации Кливлендского моста во втором номере было опубликовано изображение лютена, выполненного русским скульптором-эмигрантом М. фон Мейером, воспроизводившим сцену из истории Калифорнии: «В центре испанский падре, за ним Миссия, колокол, ниже новообращенные индейцы, пионеры и знаменитая почта – “pony express”...» [Земля Колумба 1937: 127].

Рассказ Т. Баженовой «Засахаренные фрукты» содержал зарисовки из жизни в Сан-Франциско молодых русских эмигранток, работающих на фабрике. Писательница изобразила процесс поиска ими работы, работу на фабрике, показала их социальное положение и процесс интеграции в новый социум в *гендерном* аспекте.

Поскольку журнал задумывался как «мост», соединяющий ветви русской эмиграции, образ Америки становился связующим в публицистических текстах о судьбе России и русской эмиграции в США.

В статье «Земля Колумба» П. Балакшин указывал на вклад русской эмиграции в культуру Северной Америки: «Никогда еще земля Колумба не стояла так близко к великой земле Рюрика!» [Земля Колумба 1936: 84–85]. По его мнению, русским людям, создавшим в Америке собственную диаспору, удалось не раствориться в культуре огромной страны-реципиента, и это позволило им внести существенный вклад в культуру и литературу страны,

дав ей множество прославленных имен. Автор смотрел на будущее русской эмиграции в США оптимистически и противопоставлял так называемые «литературные окраины» русского зарубежья «литературным столицам», – прежде всего, Парижу. По мнению П. Балакшина, именно им будет принадлежать будущее: «Мы накануне широкого литературного роста Русской Америки и Азии» [там же]. По его мнению, «молодые» писатели и поэты, составлявшие значительную часть авторов «Земли Колумба» (включая его самого), обрели писательский голос, оказавшись уже в США.

Другой задачей журнала и – шире – литературы русской эмиграции в Америке являлось сохранение *памяти* об утраченной родине. Редактор издания в письме А.П. Бурову несколько иронически отмечал, что «в большинстве случаев участники журнала – люди “тридцатилетнего возраста”, поэтому они более склонны к свежим требованиям в литературе, т. е. “новым” технике и стилю; темы их не так влекут, особенно такие, как: старый треугольник, гражданская скорбь, народ, хождение в него и выхождение обратно, честность с собой и т. д.; не влекут их и старые герои... Вот и остается другое для молодого писателя, где он чувствует себя самим собой. Воспоминаний у него нет /иначе он стал бы Шмелевым/...» [Балакшин 1937а: 14 об.]. Таким образом, П. Балакшин затронул тему разрыва литературных поколений, широко обсуждающуюся в эмигрантской печати. Размышляя о поколении «тридцатилетних» (по выражению В. Варшавского, «незамеченного поколения»³¹), он подчеркнул устремленность молодых писателей, чей творческий путь начинался вне родины, к новым темам и новой поэтической технике.

В то же время тема памяти была широко представлена на страницах издания. Журнал опубликовал рассказ И. Петрова «Кровавый след», посвященный истории Русской Америки, отрывки из романа З. Полонской «Киприда», описывающие бегство русских эмигрантов в Константинополь, подборки стихотворений Н. Дудоровой и Б. Волкова, в фокусе которых находились ли-

³¹ Варшавский В.В. Незамеченное поколение. М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына, Русский путь, 2019. 580 с.

рические воспоминания об утраченной родине. Писатели воскрешали утраченные детали жизни, зрительные, звуковые и даже «обонятельные» образы: «Закончен день размеренной работы, / Темнеет постепенно небосклон... / Выносят хлеб, лимон и шпроты / Для чаепитья – на балкон... / В гостиной дочь разучивает гаммы / И ожидает с нетерпением “чай”» [Земля Колумба 1937: 4].

Одновременно в журнале «Земля Колумба» была выражена рефлексия по поводу истории русской эмиграции – высказывались разнообразныe взгляды на настоящее и будущее русских людей в отрыве от Родины. Об этом, в частности, писал С. Горный [А. Оцуп] в статье с характерным названием «Мы и они», в которой содержались размышления о трагическом «разломе» русской истории и разделении народа на «эмигрантов» и тех, кто остался в Советской России, учитывающие опыт прошедших после Гражданской войны лет. Автор утверждал, что в исторической перспективе будет яснее вырисовываться глубинное единство тех, кто уехал («мы»), и тех, кто остался («они»), и это единение будет способствовать переосмыслению событий, разделивших единый народ, и соотнесенных с ними концептов – «тот берег», «соль земли» (эмигранты), став залогом будущего России.

Тема настоящего и будущего России (и в связи с этим – настоящего и будущего эмиграции) была развита во втором номере журнала в статьях А. (М.) Рославлева («Проклятая ночь») и П. Балакшина («Одиночество»), в которых содержалась полемика с С. Горным. А. Рославлев был менее оптимистичен в оценках перспектив эмиграции: он утверждал, что Россию покрыла «тьма египетская» и вряд ли эмиграции удастся сыграть решающую роль в рассеянии: «выверты о “пораженчестве” и “оборончестве” и будущей роли эмиграции в судьбах нашей родины кажутся мышьиной возней» [там же: 102].

Размышления о судьбе художника в эмиграции содержались и в статье П. Балакшина [Миклашевского], который задавал значимый для многих представителей русской эмиграции вопрос: «...Кем бы был Пушкин в эмиграции?», акцентировавший драматичное настоящее писателей-эмигрантов: «Пушкин у фабричного станка, тоскующий о своих ненаписанных страницах!» [там же: 80].

Особенности мировоззрения и творчества писателя окрашивали его художественные произведения и публицистические статьи верой в возможность позитивных изменений. П. Балакшин утверждал необходимость направленного «действия» и внимания к творчеству писателей *сегодня, сейчас*. В то же время он прозорливо выражал уверенность в том, что через 50–100 лет творчество писателей-эмигрантов будет активно исследоваться: «...На изучение будут отпущены средства, ряд людей заточат себя на годы в архивы... будут написаны десятки книг с ссылками на “горький хлеб изгнания и тяжесть чужих ступеней”... правнуки будут читать эти книги» [там же: 83].

А. Несмелов в письме, адресованном П. Балакшину³², отмечал: «“Одиночество” Миклашевского потрясло меня: глубина, верность, меткость... Каждый поэт, а в эмиграции – в особенности, найдет в этой статье – проясненные, точно другим выраженные – собственные мысли-муки... Удивительная вещь: статья говорит... о страшном, но не опускает, а расправляет крылья» [Из переписки... 1995: 80]. А. Несмелов подчеркивал особый характер издания: журнал – именно *американское* детище – «большой, живой, отличной страны» [там же].

Советская Россия появлялась на страницах «Земли Колумба» иначе – «отраженным светом» с американского берега: например, через рецензию книги американского журналиста У. Чемберлина «Русская революция» (1935), написанную Б. Волковым. Автор статьи подчеркивал важность и необходимость появления подобных исследований, которые, по его мнению, противоречат «хору голосов» американских авторов, возлагавших большие надежды на СССР. Как подчеркивал рецензент, У. Чемберлин освещал происходившие в России события, основываясь на множестве документов и фактов, без ретуширования показывая картины террора и голода и политическую ситуацию в России.

Ограниченные рамки журнала не позволяли печатать в нем развернутые рецензии, однако общественно-политические и ис-

³² А. Несмелов не знал о том, что Миклашевский – это псевдоним П. Балакшина.

торические труды американских исследователей (ученых и публицистов) освещались в рубрике «Отзывы о книгах» («Большевистская революция» Д. Баньяна и Г. Фишера, «Голод в Советской России» Г. Фишера).

Рубрика «По Америке» была характерна для многих эмигрантских изданий. Она информировала читателей о «русских» культурных событиях, происходивших в разных городах и штатах страны (концертах, выставках, театральных постановках с участием русских артистов, мероприятиях русских культурных организаций), а также о реакции на них американской критики. Особо отмечались и приветствовались факты заинтересованного внимания американцев к русской культуре в целом и к русской диаспоре в частности.

Так, событием, достойным освещения, оказывался перевод известным деятелем эмиграции Б. Бразолем на английский язык сказок А. Пушкина и отклики на него американской критики, а также публикация его книги “The mighty three”, посвященной творчеству А. Пушкина, Н. Гоголя и Ф. Достоевского. П. Балакшин, написавший об этом событии, отмечал важность ее появления для знакомства американского читателя с русской культурой и указывал на значительный вклад эмигрантов в культурную жизнь США.

О важных событиях американской культуры русские читатели информировались в меньшей степени, однако и для них находилось место в журнале. Так, редакция сообщала, что на пост дирижера Нью-Йоркского филармонического оркестра вместо Артуро Тосканини принят Джон Барбиролли. Упоминались и события в Сан-Франциско, например, гастролы Ф. Крейсера или балета Монте-Карло. Информирова о культурной жизни Сан-Франциско, издание способствовало включению русских читателей в культурную жизнь страны.

Усилия журнала были направлены на то, чтобы связать эмиграцию в Америке с русской эмиграцией в других странах рассеяния, чему способствовали публикация произведений писателей, проживавших на территории Прибалтики, Франции или Китая, а также рецензии на эти книги.

Данная интенция была воспринята читателями и рецензентами журнала. Оба номера вызвали положительные отклики как

в американской прессе, так и в изданиях русского зарубежья. Газета «Новости Сан-Франциско» (“The San Francisco News”) откликнулась на них заметкой профессора Университета Калифорнии А. Коуна, писавшего о том, что в «Земле Колумба» на практике реализуется взаимодействие культур, и указывавшего на «феномен эмигрантов, проходящих сквозь плавильный котел, впитавших местный колорит и тем не менее использующих свой национальный взгляд на действительность и талант» (“San Francisco News” 23 February 1937). Спустя месяц деятель русской эмиграции М. Маслин в статье, опубликованной в той же газете, подчеркнул, что в самом заглавии русского издания (имелась в виду та же «Земля Колумба») нашло выражение стремление русских изгнанников открыть для себя новую землю и «стать частью Америки» (“San Francisco News” 16 March 1937).

Публицистика русского зарубежья приветствовала и некоторые другие аспекты издания. В большинстве рецензий оно было интерпретировано как «свежая струя» литературы русского зарубежья. Наиболее отчетливо эту идею выразила критик и публицист К. Костенич: «Не с Запада ли свет? Если не свет... то во всяком случае светлое осознание смысла и цели наших путей – вот чего у нас нет и в чем мы путаемся безнадежно» [Костенич 1936].

Г. Газданов в журнале «Современные записки» – ключевом издании русской эмиграции – дал более сдержанную оценку «Земле Колумба». Первый номер издания оставил у него противоречивое впечатление: «Первый сборник “Земля Колумба”... заслуживает быть отмеченным, несмотря на явно случайный и в общем далекий от полной удачи подбор сотрудников. Трудно, однако, обвинять за это редактора; я думаю, что у него не было выбора и следовало либо отказаться от мысли издавать сборники, либо печатать то, что есть. Остается приветствовать его храбрость...» [Газданов 1936: 476–477].

Единственным произведением, выделенным из общего потока русской зарубежной прозы и высоко оцененным рецензентом, стало произведение самого П. Балакшина «Весна над Филмором». Г. Газданов (кстати, как и многие другие рецензенты) отмечал, что ему присущи свежесть, эмоциональная сгущенность и

чувство ритма. Именно это ощущение силы и свежести авторского взгляда рассматривалось современниками как характерное свойство прозы писателя.

В рецензии критика А. Бема, опубликованной в газете «Меч», сопоставлялись европейская и американская ветви русского зарубежья – «мы» (то есть русские эмигранты в Европе) и «они» (то есть русские эмигранты в США). В статье выражалась надежда на то, что «американская русская литература», пока еще не воспринимаемая как полноправная составляющая литературы русского зарубежья, в ближайшем будущем станет органичной частью литературного процесса: «“Земля Колумба” дает право надеяться, что отныне русская Америка войдет равноправным членом в семью русской зарубежной литературы» [Бем 1937: 6].

А. Бем противопоставлял свежий взгляд и энергию «Земли Колумба» «европейской усталости», подчеркивая, что наиболее сильной стороной издания является обращение к локальному материалу. Противопоставление «бесфабульной» и «статичной» – «усталой» – прозы европейской эмиграции «сюжетной» и «энергичной» прозе, представленной в сан-францисском издании, повторялось в статьях многих других рецензентов, характеризовавших журнал как новое явление литературы русского зарубежья.

А. Бем советовал издателям журнала идти своим путем и меньше «оглядываться на Европу». Этот критерий определил отношение А. Бема к произведениям самого П. Балакшина. Критик высоко оценил рассказ «Весна над Филмором», однако резко высказался о «Письмах из Рокпорта». По его мнению, в этом произведении писатель испытал избыточное воздействие «Писем о Лермонтове» Ю. Фельзина.

Аналогичная мысль об открытии в издании «нового континента» звучала и в опубликованных откликах М. Осоргина в газете «Последние новости» (25 февраля 1937) и Нины Резниковой, писавшей под инициалами Н. Р.³³, в газете «Русский курьер» [“Russian courier”] (26 декабря 1936).

³³ См. книгу А. Хисамутдинова «Русские литераторы-эмигранты в Китае. Материалы к словарю (1-я половина XX в.)». Владивосток: Изд-во Дальневосточ. ун-та, 2017.

В некоторых рецензиях на новое издание встречалось упоминание «Земли Обетованной», использованное критиками, приветствовавшими его появление. В этом контексте закономерным можно считать рисунок, изображавший парусник на волнах, появившийся 6 мая 1937 г. на страницах газеты «Русские новости Сан-Франциско» [San Francisco Russian News], где были собраны выдержки из откликов рецензентов, литературных деятелей русской эмиграции, приветствовавших выход нового издания. Часть из них представляла цитаты, а часть – суммарный итог, аннотированные пересказы их публикаций. Так, в газете отмечалось: «Журнал встретил всеобщее признание: русская пресса Холивуда, Нью-Йорка, Варшавы, Шанхая, Рио-де-Жанейро, Львова, Харбина, Парижа etc. отметила высокий дух издания, его свежесть, бодрость, культурность, любовь к делу руководителей его». Давались и общие характеристики издания: «Журнал русской передовой мысли, посвященный культурному росту и дальнейшему развитию русской жизни на обоих материках Америки»; «”Приятно сознавать, что в Америке имеется свой русский журнал – “Земля Колумба” – с таким интересным материалом (“Новое русское слово», Нью-Йорк)»». Приводился фрагмент из рецензии М. Осоргина: «Первый сборник был очень удачным, второй старается быть еще лучше. Хорошее название, опрятнейшая внешность (в Париже такое русское издание считается – «люксом»)… нам важно отметить отличное начинание… верится в успех… по-видимому, из молодых журналов этот будет лучший. Мих. Ос. “Последние новости”. Париж» и другие отклики.

Издание «Земли Колумба» прервалось на высокой ноте, после выхода второго журнала – как это происходило со многими журналами и альманахами русской эмиграции. На эту печальную тенденцию указывал П. Пильский в газете «Сегодня» (1936 г.): «…“Первые” сборники остаются без продолжения… Пусть на этот раз предчувствия нас обманут и горестные наблюдения не станут пророчеством!».

Предсказание рецензента сбылось, однако два выпуска «Земли Колумба» стали существенным вкладом в литературу не только русской эмиграции Сан-Франциско, но и всего русского зарубежья. С одной стороны, два номера издания вошли в ряд ли-

тературно-художественных сборников и альманахов Сан-Франциско 1920–1930-х гг. – таких, как «Калифорнийский альманах», «Дымный след» и некоторые другие. Журнал на непродолжительный период стал своеобразной площадкой, где могли печататься русские писатели Сан-Франциско, имевшие весьма ограниченные возможности для публикации своих произведений. С другой стороны, в «Земле Колумба» ставились более масштабные цели: налаживание литературных связей с русскими диаспорами Харбина, Шанхая, Парижа; переводы произведений американских писателей, знакомство с событиями культурной жизни как русской эмиграции, так и Америки и Европы в целом. «Землю Колумба» отличала от других изданий Сан-Франциско большая включенность в культуру Америки, широкие связи как с восточной, так и с европейской ветвями русской литературной эмиграции.

5.2. Мотив движения в «Повестях о Сан-Франциско» П. Балакшина («Весна над Филмором» и «Письма из Рокпорта»)

П. Балакшин (1898–1990) – один из самых заметных писателей русской эмиграции в США. Его литературная судьба в Америке была тесно связана с Сан-Франциско.

Детство и юность П. Балакшина прошли в Приморье: он был сыном заведующего почтовой конторой в селе Барабаш. По информации, приведенной А. Хисамутдиновым, в конце 1917 г. он досрочно сдал экзамены за шесть классов Хабаровского реального училища; «с февраля по май 1918 г. Балакшин учился в Александровском военном училище в Москве» [Хисамутдинов 2016: 11]. Затем, «с февраля по август 1919 г. прапорщик Балакшин участвовал в боях против красных в составе Приморского драгунского полка. 5 апреля 1919 г. его ранили, и отправили лечиться в Хабаровский госпиталь... В феврале 1920 г. Петр Балакшин сел на борт парохода, отправляющегося в Японию. Затем он уехал в Шанхай» [там же: 11–12]. Летом 1923 г. Балакшин переехал из Шанхая в Сан-Франциско.

Стремление к литературной деятельности привело его в Литературно-художественный кружок Сан-Франциско. П. Балакшин работал в разных жанрах: он написал несколько циклов рассказов, повести; его перу принадлежит роман «Планировщики», литературно-критические статьи, художественная публицистика.

Литературовед А.И. Павловский подчеркивает, что произведения П. Балакшина можно отнести к «литературе внутреннего действия», поскольку его проза была «преисполнена внутреннего действия, не фабульного, но психологического» [Павловский 2005: 157].

П. Балакшин активно занимался редакторской деятельностью, выпуская газету «Русские новости – Жизнь». Под редакторским псевдонимом «Б. Миклашевский» вышло два выпуска журнала «Земля Колумба», в которых он – уже под своим именем – напечатал два рассказа – «Весна над Филмором» (1936) и «Письма из Рокпорта» (1937).

Рассказы были объединены организующим сюжетно-композиционную структуру *мотивом движения* героев по городу. Этот город – Сан-Франциско: по его улицам и площадям движутся герои, здесь разыгрываются драмы и случаются неожиданные обретения. Центральной метафорой является *поток жизни*, воплощением которого становятся движущиеся по улице Филмор люди.

Осью, вокруг которой строился сюжет рассказа «Весна над Филмором», является улица Филмор – «единственная в мире улица, где над поразительной смесью Гетто, Ниппона, Конго и Руси весна вставала как нежное золотистое сияние, как ослепительный серафический свет» [Балакшин 1936: 16]. Герой рассказа в течение всего воскресного дня и части ночи кружил по прилегающим к Филмору улицам и более отдаленным частям города, постоянно возвращаясь к одной из центральных артерий города. Окружающее героя пространство имеет четкие ориентиры – Золотые Ворота, гора Тамалпайз (вид со стороны мола), рыбацья гавань, и он ни разу не выходит за эти границы.

В начале рассказа описываемое пространство представлено «точечно»: улицы Филмор не видно, но слышно, а ее неиссякаемое движение передается при помощи звуков («улицы не было

видно, но голоса становились приближенными с тем легким звоном и уханьем, с каким они звучат в прозрачном воздухе» [там же: 15]), затем – через обращение к визуальному ряду, который постепенно расширяется: герой смотрит из своего окна и видит окно противоположного дома, часть интерьера комнаты, в которой живет девушка; затем описываются коридоры гостиницы, где находится герой, промежуточной улицы и, наконец, улица Филмора, куда он стремится.

Непрерывное движение героя рассказа осуществлялось в двух аспектах: это его «*физическое*» движение по улицам города, которое становится причиной ряда последовавших событий, а также движение *мысли*, отраженное в потоке воспоминаний. Пейзаж города Сан-Франциско создан через «симфонию Филмора» (это выражение несколько раз употребляется в рассказе).

«Симфония Филмора» включала в себя цвета, звуки и запахи города. Они пробуждали воспоминания о покинутой родине: «Горький запах кустов достигал меня неуловимым, волнующим потоком, – и он, и мачты далеких пароходов за нижней частью города, и фуникулер, ползущий к Филмору, вдруг проносили передо мной другой город. Запах цветов приближался явственней, я закрывал глаза и быстро открывал их... перед глазами только что проплывал старый бульвар и памятник над мраморной лестницей, так же ведущей к порту; дыхание Черного моря и далеких Анатолийских берегов вдруг охватывало меня, и я спешно оглядывался, чтобы удостовериться в существовании домов, запечатленных в памяти своими очертаниями» [там же: 17–18].

Очевидно, что упомянутые в рассказе лестница и памятник – это знаменитая Потемкинская лестница и памятник Дюку де Ришелье в Одессе, откуда открывалась панорама одесского порта³⁴. Значимость для автора этой картины подтверждается почти дословным ее повторением в рассказе «Письма из Рокпорта», написанном в форме писем американки, адресованных русскому музыканту: «Вы остановились и вдруг заговорили о другом городе и памятнике, стоявшем у мраморной лестницы, так же, как и

³⁴ Известно, что П. Балакшин во время пребывания на Румынском фронте провел несколько дней в Одессе, где познакомился с топографией города.

здесь, ведущей к порту. Вы заговорили с тем оттенком примиренности, с какой говорят о дорогих, уже несуществующих людях... Вы обернулись, озираясь, как бы в смутной надежде найти признаки, могущие укрепить сходство – в Вашем воображении – этих двух городов» [Балакшин 1937b: 37–38].

Наложение в сознании героя двух похожих городских ландшафтов подчеркивало *одиночество* изгнанника, оказавшегося в другой стране, его отчужденность от окружающего мира. Нахлынувшие воспоминания оказывались так сильны, что заставили героя «Повести о Сан-Франциско» схватиться за телеграфный столб: «Я был, как человек, внезапно потерявший направление...» [Балакшин 1936: 17].

Движение героя по городу выражало стремление преодолеть одиночество. Сюжетная линия рассказчика связана с двумя переплетающимися мотивировками: желанием слиться с людским потоком и стремлением выйти из него и тем самым обречь себя на существование в одиноком и призрачном мире.

Предощущение возможного счастья заставляло героя постоянно стремиться на Филмор – туда, где кипит жизнь. Композиция рассказа имеет четкий ритм: изображение людного Филмора, где герой «сливался в одно целое с толпой», сменяется описанием пустынных улиц, на которых героя охватывало ощущение одиночества, и отеля, куда он несколько раз в течение дня возвращался после своих блужданий.

Передвижение героя по городу сопровождалось развивающейся «симфонией Филмора» красок, звуков и запахов, выражающих изменения его психологического состояния: они стали причинами изменения хода его мыслей. При свете дня Филмор и расположенная рядом гавань изображались через калейдоскоп ярких красок (белые паромы, солнечные пятна на воде, сверкающие автомобили, бело-синие пятна рыбачьих лодок, темная лента на лазурном небе – так называемые «филморские арки» и т. д.), интенсивных звуков (мелодий итальянских народных песен, хлопанья полотнищ флагов, грохота трамваев, пронзительных криков чаек) и насыщенных запахов (вареных раков, «горьких» и «влажных» кустов, эвкалиптов, гелиотропов, свежего хлеба, «сладковатого» или «сладковато-гнилого», «гнетущего оскорби-

тельного» ковров гостиницы – пристанища героя), которые ассоциировались с разными состояниями – либо единения с людьми, либо одиночества). В тексте произведения звуки, запахи, цвета могли сопологаться или, наоборот, быть контрастными и нести символическую семантику, чередоваться, создавая сложно организованный ритм.

Движение героя сопровождается «симфонией» его личных ощущений: он идет на запах то гелиотропа, то свежего хлеба; следующая часть блуждания определяется вспыхнувшим в его памяти «синим пятном» платья кельнерши из пивной, в которую он заходил днем. Переживания, связанные с разными цветами, звуками и запахами, вызывают напряжение всех чувств рассказчика и одновременно создают у читателя ощущение физической осязаемости дыхания весны.

В рассказе два раза упоминается «непривычный для Филмора» запах гелиотропа, который особо привлекает героя. Гелиотроп ассоциативно связан с солнцем и символизирует вечную и верную привязанность – любовь. Его запах противопоставляется «оскорбительному» запаху ковров гостиницы, соотнесенному с одиночеством.

Упоминание в рассказе П. Балакшина «запаха гелиотропов» восходило к определенной российской культурной традиции. Так, например, в романе И.С. Тургенева «Дым» упоминание этих цветов сопровождало любовную линию сюжета. Запах гелиотропов вызывала у героя произведения Григория Литвинова воспоминания о прошедших событиях: он догадывается, что находящийся перед ним букет прислан его возлюбленной Ириной, с которой они расстались несколько лет назад.

Однако в рассказе П. Балакшина даже самая яркая и радостная дневная палитра включала диссонансы. По мере развития сюжета в рассказе усиливался контраст между картинами дневного и ночного города. Предвкушая счастье и радость, герой «даже не шел, а подобно влюбленному на картине Марка Шагала, спешившему на свидание... плыл... в колыхающемся воздухе параллельно теплой, насыщенной весной земле» [там же: 16]). При этом, однако, герой шел по Филмору, заглядывая «в рачьи, кроличьи, рыбы глаза» людей, населяющих улицу: «В этот час, как

никогда в другой, можно было видеть всю кроличью плодovitость Филмора, выкатившего под полуденное солнечное ликование груды белой, желтой, черной кожи, весь этот сладостный посев прошлых... таких же божественных весен» [там же]. Описания гармонии и радости, царящей на улицах города, сменялись контрастными, диссонирующими «неэстетичными» деталями: «рачьими» и «рыбьими» глазами людей.

В рассказе П. Балакшина присутствовало и изображение ночного города как «призрачного пространства», «перевертыша», в котором происходят страшные или мистические события. Оно восходило к общеромантической традиции. Вечерний и ночной Филмор – это место, где «симфония города» становилась «порочной»: «Взволнованным потоком бился Филмор в эти вечерние часы, и было у него особенное лицо: уродливое, дегенеративное и порочное» [там же: 24]. В этом месте на глазах героя произошла таинственная смерть соседа – человека, любившего «запоем» читать детективные романы; из таверны раздавались неприятные и фальшивые звуки музыки; на улицах появлялись уродливые персонажи городского дна. В рассказе подчеркивалась ирреальность и фантастичность изображаемого мира: «Я заглядывал в глаза других редких встречаемых, они были такими же смутными и рассеянными и выдавали людей, живших в призрачном мире, который они создавали сами себе» [там же: 29]. Призрачный ночной мир отчужден от человека, и не случайно во второй части рассказа возникало изображение отеля – места, где нет «укорененности», нет реального быта, а его постояльцы сосуществовали, не контактируя друг с другом, – в параллельных, призрачных и отчужденных мирах.

В описании «улицы-перевертыша» Филмора, дневной облик которого резко противопоставлен ночному, можно увидеть традицию Н. Гоголя – автора «Невского проспекта», чье творчество было близко П. Балакшину [Хисамутдинов 2016] («Невским проспектом» называли Филмор многие русские жители Сан-Франциско). Филмор, представавший перед глазами читателя в разное время суток, по сути, делался центральным самостоятельным образом произведения писателя-эмигранта – подобно тому, как Невский проспект становился персонажем повести Н. Гоголя.

Герой пытался преодолеть состояние отчужденности и разобщенности с людьми через обретение физической близости с женщиной Кларой, однако в их случайную встречу в ночном порту («мы о многом говорили, словно до этой случайной встречи мы уже хорошо знали друг друга и были сближены какими-то неуловимыми узами» [Балакшин 1936: 34–35]) вторглось уродливое и пошлое: свидание тет-а-тет прервалось появлением отвратительного и одновременно жалкого старика с «карасьей губой», смыслом жизни которого было подглядывание на ночных улицах города за влюбленными парами. Автор сталкивал прекрасное – с безобразным, высокое – с низким: «Красота ночной панорамы захватывала меня, мы [рассказчик и Клара] останавливались и смотрели на вздрагивавшее золотыми искрами сонное тело города... Старик шел за нами, он то отставал, то снова нагонял нас, и тогда мы слышали его заискивающие просьбы не бросать его» [там же: 37–38].

В финале рассказа столкновение материально-телесного и призрачно-фантастического, проходящее через весь рассказ, передавалось через контраст ароматов. Герой ощущал запах мебелированных комнат (вызывающий ассоциацию с *гниением* и *разложением*) и «роскошный запах тропических подвалов десятицентовых магазинов», который «излучала» Клара, оставшаяся на ночь в комнате рассказчика [там же: 39]. Выпроваживаемый из гостиницы старик и Клара – существующие вполне реально – представлялись герою порождением фантазии, галлюцинациями, отчуждающими его от мира.

Проблема одиночества эмигранта-художника была поставлена и в рассказе П. Балакшина «Письма из Рокпорта», представляющем собой несколько писем, написанных героиней. Герой рассказа – русский музыкант, обладающий (как может предположить читатель) большим талантом. Подобно персонажу рассказа «Весна над Филмором», он одинок и отчужден от окружающей его американской действительности – как в физическом, так и культурном плане.

«Эффект отчуждения» героя в рассказе усиливался благодаря тому, что вторая его героиня – американка. Блуждания героя

в «Весне над Филмором» – это путешествие по мультикультурному американскому городу (Филмор – это «смесь Гетто, Нипона, Конго и Руси» [Балакшин 1936: 16], то есть место пребывания людей с белой, желтой, черной кожей), в котором итальянский праздник соседствовал с религиозными песнопениями афроамериканцев и с немецкой пивной, сам герой (не укорененный в американский социум) оказывался *наблюдателем* разнообразных культурных традиций.

В этом произведении персонажем-наблюдателем стала героиня-американка, для которой *чужой* оказалась *русская* культура, что подчеркнуто ее словами («ваш поэт Пушкин», «ваш писатель Алданов»).

Отделенность героини от русской культуры подчеркивала и ситуацию одиночества *героя* – русского музыканта. Зримым воплощением его одиночества и страдания стал ключевой визуальный образ средневекового аббатства Монт Сэнт Мишель (Мон-Сен-Мишель), о котором он не раз рассказывал героине.

Важнейшим для понимания произведения является *прием аллюзии*. Используемые писателем аллюзии помогают понять характеры героев – людей сильных, одержимых, преданных своей страсти или своему таланту (и всегда одиноких!), раскрыть природу всепоглощающей страсти, порожденной талантом или любовью, показать трагедию судьбы эмигранта. Используемые писателем аллюзии «мультикультурны»: это отсылки к произведениям английского, американского и русского писателей, а литературные персонажи, имена которых называл автор, принадлежали испанской, немецкой, русской и американской культурам.

«Симфония Филмора», представленная в первом рассказе, замещалась симфонией, показанной через «реальную» аллюзию, связанную с повестью писателя русского «французского» зарубежья М. Алданова «Десятая симфония» (1931). В произведении М. Алданова сопоставлены *две линии жизни*, соотнесенные с противоположными концепциями искусства: страданиями Бетховена (не написанная им десятая симфония, являющаяся символом неугасимости духа гения) и комфортной жизнью талантливого миниатюриста Изабе, который предпочел «средний путь»: успех и материальное благополучие.

Повести предпослано посвящение Сергею Рахманинову. Известно, что, работая над произведением, М. Алданов, как предполагает А. Чернышев [Алданов 1992], обсуждал образ Бетховена с композитором; к тому же периоду относится совместная фотография, на которой вместе рядом показаны М. Алданов, С. Рахманинов и И. Бунин [Алданов 1992].

Все эти факты позволяют утверждать, что в рассказе П. Балакшина содержалась явная аллюзия на фигуру великого музыканта С. Рахманинова (также являвшегося эмигрантом), что подчеркивалось его характерными «приметами» (гениальная музыка, гениальная игра на фортепиано, большие руки пианиста). Известно, что С. Рахманинов неоднократно давал концерты в Калифорнии и имел там дачу; почти наверняка мы можем утверждать, что П. Балакшин – как человек глубоко интересовавшийся искусством и хорошо понимавший музыку – присутствовал на его концертах и, скорее всего, лично общался с великим композитором.

Вторая аллюзия, содержащаяся в рассказе, связана с творчеством Джозефа Конрада (популярного в 1930-е гг. английского писателя польского происхождения, то есть также эмигранта), в произведениях которого были созданы образы сильных, цельных и неординарных людей (Марлоу, герой повести «Сердце тьмы», герой новелл). Дж. Конрад в своих произведениях развивал художественные принципы неоромантизма: его персонажи не признавали компромиссов, были одиноки и вечно находились в странствиях; общим в творчестве Дж. Конрада и П. Балакшина был интерес к «морской тематике» (изображению человека в борьбе с морской стихией).

Третья аллюзия в рассказе «Письма из Рокпорта» связана с романом Т. Уайлдера «Мост короля Людовика Святого»: «Остановив на них [письмах героини] Ваше внимание, Вы, может быть, и на них расточите свое афористическое замечание, оказав им честь сравнением с письмами хотя бы раз упомянутыми Вами – доньи Марии, старой маркизы де Монтмэйр из уалдеровского “Моста Сан Луи Рейн” или с более действительными, но не менее правдивыми письмами какой-нибудь женщины, рукой которой водило подлинное вдохновение» [Балакшин 1937b: 35–36]. Поглощенная единственной страстью – любовью к дочери, которая

изматывает и мать, и дочь, героиня романа написала ряд писем, в которых раскрывала глубокий мир своих чувств и осмысление ею происходящих событий и отношений к окружающим. Героиня рассказа П. Балакшина сопоставляла себя с героиней Т. Уайлдера, поскольку раскрывала свои мысли и чувства музыканту – отцу ее ребенка.

Попытка преодоления разобщенности и одиночества в «Письмах из Рокпорта», как и в рассказе «Весна над Филмором», представлена через *телесное* сближение. Героиня – автор писем – в своем последнем письме сообщает адресату, что у нее родился сын: «...Мне доставляет неутолимое наслаждение видеть, как выпуклым, чисто Вашим, становится его лоб, и к этой физической Вашей повторимости в бесконечной преданности я даю свою земную привязанность» [там же: 41]. В отличие от первого рассказа физическая воплощенность близости теоретически позволяла восстановить между героями связующую нить, которая разрывалась по ходу сюжета (чтобы не растворяться полностью в личности музыканта, полюбившая его героиня покинула Сан-Франциско и переехала в Рокпорт).

Мотив движения, интерпретируемого как *странствие* по «культурным мирам» в пределах пространства города, реализовался в рассказе «Письма из Рокпорта» и в «физическом», и в метафорическом аспектах. С одной стороны, это реальное перемещение по улицам Сан-Франциско, с другой – это символическое путешествие сквозь века и культуры, которое началось из Библиотеки – хранилища всемирной культуры, потом перенеслось на площадь, на которой она расположена; на улицы города, проходящие «над» портом; на «горы города», по которым постоянно поднимались и спускались герои; в «Аудиторию» (“Fillmor Auditorium”) – зал, в котором проходил концерт.

«Библиотека» и «Аудитория» оказываются двумя пространственными центрами рассказа: героиня рассказа связана с «Библиотекой» (по профессии она библиотекарь, хранитель культуры); герой – с «Аудиторией», в которой звучит музыка. Таким образом, оба главных персонажа оказались связанными не только

вспыхнувшим чувством, но и принадлежностью к миру культуры, искусства, они вне обыденной прозаической жизни, с ее ежедневными заботами и бытом.

Восхождение героев к кульминации сюжета неразрывно соотнесено и с их совместным перемещением по городу, и с их обоюдным путешествием в «мир культуры»: «Внизу мы опять вышли на оживленную, залитую светом, блестящими магазинными витринами улицу... Вы предложили дойти до Вашего дома и навестить Вас, и я, до того не думавшая о столь простом и в нашем положении нормальном предложении, стала заранее гадать относительно места, в котором Вы скрываетесь от всех нас, населяющих другую, совершенно различную половину земли» [там же: 38–39]. Развязка любовного сюжета также связана с движением: героиня покинула Сан-Франциско, разрывая пространственные границы, чтобы в дальнейшем попытаться восстановить разорванную связь, воскрешая воспоминания и чувства в своих письмах (символически) и в ребенке (телесно).

В прозе П. Балакшина на практике осуществлялась «перекличка культур», реализованная через *интертекстуальность*, которая максимально «уплотняла» текст, насыщая его дополнительными смыслами, и поддерживала основную идею *трагического одиночества* большого таланта, человека культуры, усугубленного *ситуацией изгнания*.

Мотив движения, организующий сюжет обоих рассказов, имел несколько смысловых уровней: это было и *физическое* перемещение героев по городу, и движение *символическое*, охватывающее разные эпохи и культуры. При этом в рассказах П. Балакшина движение всегда связывалось с попытками героев преодолеть отчужденность и одиночество, нередко обреченными на признание их неизбежности.

5.3. Пространство и время в «Филморской повести» П. Балакшина

С 1930-х гг. на протяжении нескольких десятилетий главной темой повестей и рассказов П. Балакшина стала жизнь русской диаспоры Сан-Франциско. Особое место в ряду этих произведений заняла «Филморская повесть», представляющая цикл рассказов, объединенных кругом героев и местом действия. Каждое из этих произведений можно рассматривать как отдельное произведение, являющееся, впрочем, частью филморской «симфонии жизни».

Исследование способов репрезентации пространства и времени в «Филморской повести» помогает понять специфику изображения жизни русских эмигрантов в контексте американской истории, а также особенности восприятия и «обживания» носителями русской культуры пространства американского города (в данном случае – Сан-Франциско).

В предисловии к циклу, составившему 9-й том собрания сочинений П. Балакшина и опубликованному в 1985 г. в основном им же издательстве «Сириус», писатель сформулировал свою основную художественную задачу: «Годы, проведенные у “реки жизни”, породили особую привязанность к этой необычайной улице и ее быту – реальному и созданному воображением. “Филморская повесть” не хроника, не фотографическое отражение этого мира, а желание сохранить как можно точно его особенность, дух, движение» [Балакшин 1985: 4].

В этой фразе П. Балакшин сформулировал ключевую метафору: улица Филмор – это «река жизни», питающая представитель русской диаспоры и определяющая их судьбу. Улица Филмор оказалась локусом, позволявшим писателю показать, как судьбы отдельных персонажей, отраженные в отдельных рассказах-«главах» «Повести», связывались в «мозаику» жизни русской диаспоры. События, происходившие в этом месте, рассматрива-

лась в контексте судьбы всей Америки, которая переживала драматичные страницы своей истории: Великую депрессию и начало Второй мировой войны.

Вторая ключевая метафора, использованная в цикле П. Балакшина, – Филмор как воплощение «танца жизни» (одноименное название одного из рассказов «Филморской повести»). В ней писатель воспроизвел распространенную в культуре начала XX в. метафору «танца жизни» в качестве символа прихотливого и единого в своих противоположностях потока жизни, неугасимого и неостановимого³⁵.

Филмор как воплощение «потока», «симфонии» жизни был представлен через систему противоречивых характеристик: он одновременно вмещал в себя свет и тьму, высокое и низкое, повседневное и выходящее за пределы обыденного; на его просторстве легко уживались нежность и жестокость, любовь и преступления. Это мир кипучей дневной энергии и ночной мир проституток и воров.

«Филморская повесть» открывалась и завершалась развернутым описанием жизни улицы Филмор в течение суток, которое включало два основных лейтмотива цикла: плодоносной *реки жизни* («женщины толкают перед собой коляски, забитые провизией и младенцами» [там же: 10]) и *одиночества* человека, затерянного в большом городе (ночной тревожный сон или бессонница одиноких обитателей съемных комнат, прерываемые воем амбуланса (карет скорой помощи) или сирены тюрьмы Алькатраса).

На протяжении всей книги П. Балакшин показывал *двуликость* Филмора (дневной парад жизни – зловещая симфония ночи), однако это было не идущее от романтизма противопоставление «дневного» и «ночного» миров, а *единый* образ, созданный

³⁵ См. об этом: Абашев В.В. Танец, как универсалия культуры серебряного века // Время Дягилева. Универсалии серебряного века. Третьи Дягилевские чтения: материалы. Пермь: Пермский ун-т: Арабеск, 1993. Вып. 1. 1993. С. 7–18.

из противоположностей, подчеркивающий мысль о драматизме человеческой судьбы.

Дневной Филмор наполнен солнцем: это царство «праздничного настроения», обусловленного неиссякаемостью силы жизни; улица кишит людьми и наполнена звуками (от звуков сирены кареты скорой помощи до звучания духового оркестра Армии спасения) и ароматами. Ночной Филмор – это пространство мерцающих огней (вспышки рекламы, свет маяка), тревожных звуков, разрывающих «беспокойный сон обитателей одиноких комнат» [там же: 17].

Подсмотренные автором сценки дневной и ночной жизни улицы оттеняли драматизм происходящего. Филмор – это пространство, где герои (соблазненная и покинутая беременная Поля; подросток Витя, решивший завершить жизнь самоубийством; Лиза, встретившая таинственного вора Джо, приобретшего странную власть над ней) появляются накануне трагических переломных событий их жизни.

Описывая Филмор, П. Балакшин следовал традиции гоголевской прозы. Изображение этой улицы задавало *вектор* восприятия жизни русской диаспоры в Сан-Франциско: писатель стремился показать «частое биение пульса улицы» через калейдоскоп бытовых сценок, раскрыть события жизни множества разных персонажей – подобно тому, как Н. Гоголь, изображая Невский проспект, аккумулировал «дух» петербургской жизни.

Сюжетные линии, соотнесенные с отдельными героями «Филморской повести», образовывали единый сложный сюжет жизни русской диаспоры в Сан-Франциско на протяжении почти 20 лет – с начала 1920-х гг. до начала Второй мировой войны.

В качестве заголовков отдельных рассказов писатель использовал пространственные и временные метафоры: «Филмор – река жизни», «Остановившийся маятник», «В одно воскресенье», «На следующий день» и др.

Основные обитатели улицы Филмор – русские эмигранты, прошлое которых постоянно вторгалось в их новую американскую жизнь: «На Филморе нарастал послеполуденный парад. Появлялись люди, которых он [Акимов] знал по своим ежедневным прогулкам: доктор Егоров с черным чемоданчиком в руке, старичок сосед с двумя мешками в руках, батюшка из собора в черной

рясе и круглой шляпе... Не хватало только одного или двух извозчиков-ванек и бравого кавалера квартального в мундире и сапогах с лаковыми голенищами... чтобы точно воссоздать живую улицу российского городка» [там же: 69].

Как и другие писатели-эмигранты, П. Балакшин показывал способы адаптации русских людей к американской жизни.

Для многих из героев книги – Федора Акимова, Андрея Ребикова, Марии Марковой, доктора Егорова и других – Америка оказалась вторым (после Шанхая) пристанищем в их эмигрантской жизни.

Повествование о новой жизни русских эмигрантов в Сан-Франциско прерывалось воспоминаниями о прошлом и лирическими отступлениями автора, которые, вторгаясь в жизнь и судьбу героев, определяли их настоящее. Сюжетная линия доктора Егорова и Поли определялась во многом сходством Поли с девушкой с Дона Ньютой, у которой «васильковые глаза, голова из спелого льна», а начало отношений Акимовой и Марковой, которые получили продолжение в Сан-Франциско, положено еще в Шанхае.

Мозаика воспоминаний героев (Иркутск, Дон, Шанхай, улочки детства, запах материнских пирогов, домашний уют) создавала картину общего для большинства русских эмигрантов в Сан-Франциско исхода из России: «Длинный сибирский путь, эшелоны... приближение развала, годы беженства... тающие надежды на возвращение... пролив Золотых Ворот. Слева крутой берег, желтый наверху от выгоревшей травы, с лиловыми тенями в утесах, белым прибоем на песке; справа маяк... крутой обрыв города, зеленой чащей скатывающийся к берегу, палевые, сиреневые, золотистые пятна домов Сан-Франциско» [там же: 110].

Большую роль в прозе П. Балакшина играло описание ландшафта. Оказаться в Сан-Франциско можно было только пройдя через узкий пролив Золотые Ворота; появление панорамы города, проступающей перед прибывшими сквозь плотный туман, сопровождалось тревожным воем сирен острова Алькатрас, «как последний отчаянный призыв SOS, спасите наши души» [там же: 49], и всполохами света, исходящими от маяка. Проход кораблей с эмигрантами через Золотые Ворота насыщался символическим

смыслом – это вход в новый мир, в иное пространство. Герои двигались к финалу своего трагического пути (Россия – Китай – Америка) и одновременно – к началу новой жизни, которую им придется строить в новом мире, с ее взлетами, падениями и иными трудностями эмигрантского существования.

Таким образом, ландшафт западного побережья генерировал культурный смысл перехода в «новый мир», где придется начать жизнь сначала и где необходимо забыть весь прошлый опыт, кардинально изменить образ жизни и круг занятий, а также отречься от собственного имени и фамилии, превратившись из Федора – в Тэда, из Худякова – в Хувера.

Мотив перехода в этот новый мир повторялся в книге П. Балакшина в разных вариантах. Так, один из героев «Филморской повести» Акимов работал ночным сторожем на автомобильном пароме: его обязанностью было осматривать и «сторожить палубу ферри Шаста» с огнетушителем от возгорания. Мотив огня и его тушения сопровождал сюжетную линию Акимова, что неизбежно вызывало у читателя текста аллюзию на «Энеиду» Вергилия, где упоминались огненные глаза Харона (книга шестая).

Ассоциативные связи с античными текстами в цикле П. Балакшина возникали неоднократно. Акимов вспоминал ставшие крылатыми строки из комедии «Девушка с Андроса» Публия Теренция Афера, бербера из Карфагена, *«hinc illae lacrimae»* («вот откуда эти слезы»), сближая их (впрочем, неточно) с текстом А. Пушкина: «Ему было приятно знать... что сын африканского невольника, лучший поэт древнего Рима, сказал в одном из своих стихотворений *hinc illae lacrimae* [sic!], и что другой африканский отпрыск, лучший поэт его страны, Пушкин... повторил в русской версии то, что сказал Терентиус: “Откуда эти слезы”» [там же: 44]³⁶. Акимов, любитель оперы (он, например, слушал по радио оперные постановки, в частности, «Тоску», транслируемую из

³⁶ В конце 1920-х гг. американский писатель Торнтон Уайлдер создал роман «Женщина с Андроса» (быстро ставший популярным), в основе первой части которого был использован сюжет (в несколько переделанном виде) той же комедии Теренция. Аллюзии на роман американского писателя не раз появлялись в прозе П. Балакшина (см., например, «Письма из Рокпорта»).

Метрополитен-оперы), вспоминал здесь ариозо Лизы из оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама». Отметим, что в следующем эпизоде из уст Акимова опять будет звучать музыка Чайковского: когда герой подходил к дому женщины, которую любит, он напевал романс «Забыть так скоро, Боже мой» (на слова А. Апухтина).

Музыкальные темы и песенные мотивы играли особую роль в «Филморской повести». Они оказывались неразрывно связаны с «русским» пространством – рестораном «Москва», в котором играли музыканты, звучали русские романсы и народные песни. Писатель показывал пестроту социального состава русской диаспоры, представлявшей разные сословия собиравшегося в ресторане российского общества: кельнер, музыкант, офицер, швейцар. «Русскость» его посетителей передавалась через разнообразные музыкальные мотивы, среди которых были оперные арии (ария Фауста из оперы Гуно), симфонические картины (музыкальная фантазия «Ночь на Лысой горе» М.П. Мусоргского), городские романсы и обработки народных мелодий («Ах зачем ты меня целовала, жар безумный в груди затая», «Догорай, моя лучина, догорай»), которые исполняет музыкальный коллектив балалаечников под руководством Васи Штукаря (среди которых в период Великой депрессии оказалась ирландка Пат). Смесь высокого и низкого музыкальных стилей вполне соответствовала вкусам весьма пестрого состава представителей диаспоры.

Молодое поколение эмигрантов, американизировавшееся гораздо быстрее, чем старшее, предпочитало современные американские танцы и вбирало в себя ритмы Америки, американскую музыку. Этот процесс П. Балакшин показывал несколько иронически. В рассказе «Фортепианный концерт для кривоного пианиста» описывался хозяин ресторана Джимми Полс (на самом деле – русский Дмитрий Павлушкин, переименованный на английский лад), который, отдавая дань времени, завел «музыкального монстра» – «механическое пианино»: «Посетители ресторана приняли новшество благосклонно, заметив, впрочем, что “что-то не так”. На вопрос, “что же не так?”, они возразили, что

если бы инструмент вместо незнакомого вальса Мизури [Миссури] сыграл бы “На сопках Манчжурии”, “то было бы так”» [там же: 38].

Внимание автора было обращено на потенциальную опасность «застывания форм» публичной жизни диаспоры, пытающейся сохранить «свое» на чужбине. Герои неоднократно обсуждали «старое» и «новое», спорили, стоит ли «идти с веком» или лучше придерживаться прежних музыкальных вкусов («вернуться к старине»). Молодая кельнерша Аня замечала гардеробщику Гаврилычу, наигрывавшему «городской романс» «Ах зачем ты меня целовала»: – «Не обольщайтесь, Гаврилыч, не расстраивайте самочувствие! То, о чем вы дребезжите голосом и балалайкой, было давно и неправда...» [там же: 221]. В другом рассказе воспроизводился эпизод обсуждения программы музыкально-литературного вечера, организуемого в ресторане «Москва» для поднятия «душевной бодрости» в период Великой депрессии: участники дискуссии после жарких прений остановили свой выбор на «старых испытанных польке-бабочке и... вальсике... “На сопках Манчжурии”!», обосновывая свой выбор тем, что организаторы не хотят «быть в разрыве со славным прошлым», поскольку ничего не «может быть роднее и отечественнее этих сопкок!.. Но не будем забывать и молодое поколение, идущее нам на смену. – Ну, им фокстротик. Пусть даже пройдет “шимми”, это теперь у них модно» [там же: 139].

Для того чтобы подчеркнуть противоположность «своего» и «чужого», П. Балакшин использовал оригинальную «временную метафору» «маятник жизни» (сопоставление хода жизни с маятником неоднократно возникало на страницах «Филморской повести» и даже стало заглавием рассказа «Остановившийся маятник»). С точки зрения писателя, этот «маятник» двигался по-разному для американского общества и для русской диаспоры. Для американцев маятник остановился в период Великой депрессии, прекратив тем самым ход времени; для русских время текло по-своему, и маятник продолжал мерно раскачиваться, несмотря на постоянно ухудшавшуюся экономическую ситуацию.

В книге «Филморская повесть» американский мир и мир русской диаспоры практически не пересекались: они оказывались почти полностью обособлены друг от друга. Русская «община»

(именно это понятие использовалось на страницах цикла), несмотря на появившиеся у ее представителей американизированные имена, наблюдала за американским миром как бы со стороны.

П. Балакшин показал, как останавливалось и разрушалось мерное течение жизни американцев, как росла безработица, как в душах людей поселялось отчаяние, толкавшее людей на участие в «абсурдных» танцевальных марафонах (длящихся на протяжении многих суток). Они месяцами сидели в клетке, подвешенной к крыше домов, безостановочно кружили по городу в автомобиле. Русские эмигранты жили и ощущали мир по-другому: «В жизни же филморских поселенцев маятник продолжал качаться без задержки и остановки. Днем работа, если она была, или поиски ее...» [там же: 220].

Писатель объяснял эту особенность жизни русских воздействием «общинных» принципов: он показывал, что нехватка средств у конкретных людей нередко компенсировалась помощью диаспоры – «складчиной»: «свои» на Филморе помогали «своим» – от обеда в складчину до оплаты счетов отчаянно нуждающихся. Общинные принципы жизни русских распространялись и на некоторых «близких» американцев: в рассказе «Остановившийся маятник» описывалось, как русские «кразудалые парни» – бывшие работники кожевенного завода – бесплатно привели в порядок дом своего бывшего американского «босса», который был вынужден их уволить из-за разорения и закрытия своего производства в период Великой депрессии.

И в то же время многие герои «Филморской повести» одиноки, а их жизнь тяжела и неустроенна. Они жили на верхних этажах густонаселенных домов, с темными лестницами и крошечными комнатами, которые населены ворами, сумасшедшими и проститутками, они мучительно переживали свое одиночество, тревожно прислушиваясь по ночам к вою сирен тюрьмы Алькатрас. В воспоминаниях они вновь и вновь переживали горечь утраты родины, родных, близких, что «умножало» протекающие на чужбине годы. Кажется, что в новом мире – на чужой земле – они живут уже очень давно, а их отъезд из России случился

«давно-давно» – «миллион лет назад». У русских эмигрантов оказывается свой, субъективный отсчет времени.

Жизнь русских эмигрантов изменилась, когда в декабре 1941 года США вступили во Вторую мировую войну. Многие русские поселенцы ушли на войну, другие приобрели новые – нужные в военное время – профессии, а все вместе они ощутили новый ритм жизни – вместе с пробуждающейся от Великой депрессии Америкой.

Финал книги содержал эпическое описание пробуждения страны в период Второй мировой войны, которое «размыкало» время отдельных судеб, «погружало» отдельные судьбы в большое историческое время, результатом чего стало включение русской диаспоры Сан-Франциско в общую жизнь Америки.

В «Филморской повести» П. Балакшин показал сложный процесс постепенного вхождения русских в американскую жизнь в 1920–1930-е гг. Писатель создал художественную топографию города Сан-Франциско и, можно сказать, выступил летописцем жизни русской диаспоры. Сквозь отдельные судьбы русских эмигрантов раскрывалась история русской эмиграции в ее неразрывной связи с национальным прошлым.

6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ. РУССКАЯ КУЛЬТУРНАЯ ОЙКУМЕНА

Изучение первой волны литературы русского зарубежья показывает, что на современном этапе необходимы глубокие исследования как своеобразия центров русской эмиграции, разбросанных по разным частям света (Европе, Азии, Северной и Южной Америке), так и существовавшего культурного единства и многообразных связей между ними. Наследование русской дореволюционной культуре, трагическое переживание утраты родины, размышления о будущем эмиграции и страны, из которой они были вынуждены бежать, ощущение общности судьбы, выражавшееся в знаменитой сентенции «мы не в изгнании, мы в послании», обусловили общность тем и мотивов произведений писателей русского зарубежья, проблематику их творчества и некоторые черты поэтики. Наличие такого единства позволило поставить вопрос о существовании *русской культурной ойкумены*.

Судьбы и творчество писателей, о которых говорилось в книге, демонстрируют, что важнейшим предметом их размышлений был вопрос о возможности сохранения культурной общности на путях скитаний русских эмигрантов, пересекавших океаны, страны и континенты.

Особенно остро эта проблема воспринималась литераторами, ощутившими на себе феномен «вторичной эмиграции», когда они были вынуждены покинуть одну, казалось бы, уже «освоенную» чужую землю, чтобы следовать в другую, еще более далекую страну. В их числе были писатели, покинувшие одно побережье Тихого океана, чтобы оказаться на другом его берегу, чьи творческие судьбы оказались в центре внимания этой книги, – О. Скопиченко, М. Визи, Е. Грот, П. Балакшин. В их художественный мир входили Китай, Европа и Америка.

Творчество многих писателей-эмигрантов не только включало в себя создание разных типов художественного пространства, но и синтезировало несколько литературных направлений. На традицию русского реализма XIX в., всегда критически относившегося к современности, накладывались принципы направле-

ний, возникших в 1890–1900-е гг., – символизма и акмеизма. Несколько меньшую роль в их творчестве (особенно на Востоке) играли «авангардные» формы искусства, – например, футуризм. Возможно, это было связано с тем, что поэты и художники-футуристы стали частью «советской литературы», а, возможно, и с тем, что стремление писателей русского зарубежья к экспериментам в области формы находило свое воплощение через художественное освоение необычных для русской культуры принципов китайской поэзии и философии.

Традиции культуры русского Серебряного века, сохранение характерной для него поэтической речи стали для эмигрантов объединяющим началом, а *развитие* этих традиций – не только целью творческого самоопределения писателей зарубежья, но и *идеей*, определяющей реализацию *жизнетворчества* многих поэтов, а также способом найти *собственное место* в ситуации культурного разрыва – как в Китае, так и в Америке.

Именно так это произошло в поэтической деятельности М. Визи, О. Скопиченко и Е. Грот, творчество которых на начальном этапе частично воспроизводило принципы *символизма* и обращалось к *блоковской традиции*. Однако для всех трех поэтов символизм не был каким-то единым и целостным явлением, поскольку каждая из них следовала традициям, исходя из личного жизненного опыта и творческих представлений, и это обуславливало обращение к определенному образному ряду стихов А. Блока.

Для Е. Грот был характерен интерес к историко-философской проблематике – размышлениям об особенностях эпохи, о трагической судьбе человека XX в. и его перспективах, об «универсальном» и «преходящем» в образе человека, и поэтому ей оказывалось близким преимущественно позднее творчество поэта, для которого было характерно предчувствие грядущей катастрофы.

О. Скопиченко в большей степени привлекали размышления о *миссии* русских эмигрантов, заключающейся, с ее точки зрения, в сохранении русской культуры и русского уклада жизни с целью создания России *будущего*. Судьба России интересовала ее также в контексте *личной* судьбы и личного *предназначения*, – и поэтому она обратилась к блоковскому образу *Руси*, который был

важен ей как часть традиции классической литературы. Образы персонажей русской литературы и фольклора (Татьяны Лариной, Бовы-королевича, русских богатырей), как бы «примеряемые» поэтессой на себя, в новом контексте эпохи XX в., обретали новые смыслы, которые углублялись и развивались по мере творческого «взросления» поэтессы. В них выделялись специфические черты национального характера, передаваемые через обращение к концептам интеллектуальной «активности», физической «мощи», связанной с защитой родной земли, – с одной стороны, и «простоты», «искренности», верности изначальным чувствам, – с другой.

Лирика М. Визи, О. Скопиченко и Е. Грот, естественно, находилась в процессе творческой эволюции. В более позднем их творчестве большую роль стала играть рефлексия опыта скитальчества, переезда с континента на континент, – и соответственно актуализировалась тема пути и связанные с нею мотивы. Изменялось осмысление поэтических традиций, которым они следовали, и стилевые конфигурации.

Особенно показательно в этом аспекте творчество М. Визи, чьи произведения нельзя однозначно связывать только с символизмом. Поэтесса «впитывала» литературные традиции и «атмосферу» эпохи Серебряного века комплексно, «в целом», обращаясь то к одному, то к другому направлению. На том или ином этапе творчества М. Визи осваивала несколько вариантов поэтического языка, соотнося их с разными стилевыми традициями Серебряного века.

М. Визи во многом воспринимала себя в качестве «наследницы» идей и художественных принципов А. Блока, и поэтому образ поэта оказывался своеобразным медиатором – *посредником* в общении между мирами – «идеальным» духовным и земным, «материальным», а соответственно – и «помощником» в *жизнестроении*. Для М. Визи было характерно обращение преимущественно к раннему творчеству поэта, – в частности, образному ряду цикла «Стихи о Прекрасной Даме», приобретавшему в ее поэтическом мире черты декоративности.

Одновременно М. Визи следовала традиции и другого поэта Серебряного века – Н. Гумилёва, который, в отличие от А. Блока, рассматривался поэтессой как писатель, создавший ряд образов

«ролевых» героев, в дальнейшем появлявшихся в лирике поэтессы. В его поэзии М. Визи привлекали балладное начало, а также изображение экзотического пространства.

В отличие от двух других поэтесс М. Визи в своем творчестве обращалась не только к традиции, идущей от поэтов, чей жизненный путь уже завершился (А. Блоку и Н. Гумилеву), но и к произведениям современницы – А. Ахматовой. В ее первой книге стихов переплетались «блоковская» (символистская) и «гумилёвская» (акмеистская) традиции, а во второй и третьей книгах преобладающую роль играл уже «ахматовский» вариант психологической лирики, который позволил М. Визи во второй книге сосредоточиться на камерном выражении чувств, возникавших между героями, а в третьей – на теме исторической памяти.

Напряженная рефлексия о путях русских скитаний по «странам рассеяния» содержалась не только в творчестве Е. Грот, О. Скопиченко и М. Визи, но и многих других представителей эмиграции, – например, в произведениях А. Несмелова или А. Паркау.

Е. Грот, О. Скопиченко и М. Визи на разных этапах своего творчества участвовали в литературной жизни русской эмиграции как на одном, так и на другом берегу Тихого океана, и этот опыт отразился в их произведениях. А. Несмелову и А. Паркау была уготована иная судьба – возвращение в СССР.

Однако в творчестве А. Несмелова пересечение океана и переезд на другой его берег, в Америку, осуществилось в поэтическом мире, а тема Америки заняла в его творчестве – как поэтическом, так и прозаическом – существенное место.

Герои произведений А. Несмелова отправлялись с русского или китайского побережья в Америку в поисках «лучшей доли» или спасения. Сюжетная ситуация пересечения океана, «океанические мотивы» (например, «рукопожатия над океаном»), метафоры «море зарубежья» и «возвращение из иного мира» обретали в его творчестве символическое значение обозначали не только «путешествие» (в «географическом» смысле) каких-либо конкретных людей, но и указывали на символическое обретение всеми русскими эмигрантами *окончательно* приюта.

В то же время в принципах реализации темы Америки в творчестве А. Несмелова можно усмотреть связь с традицией русской литературы XIX – начала XX в., которая изображала эту страну в качестве «другого» мира, где происходило преобразование русского человека, чей образ получал мифологизированные черты.

Образ Америки в творчестве А. Несмелова был представлен неоднозначно. С одной стороны, писатель довольно критически относился к американскому социуму и некоторым особенностям американского образа жизни (рассказ «Русский жаворонок»); с другой стороны, только в этой стране становилось возможным чудесное обретение счастливой жизни. С Америкой оказывалось связано преодоление эмигрантского рассеяния с помощью культуры – ситуации, когда становится возможным, чтобы «над океаном наши руки в рукопожатии сошлись».

Оригинальный способ осмысления пространства русской культуры, рассеянной по побережьям разных океанов, был представлен в поэзии А. Паркау, размышлявшей о «своем» и «чужом» и в культуре, и в укладе жизни эмигрантов.

Для творчества поэтессы было характерно постоянное изменение границ между «своим» и «чужим», непрерывные перемещения в пространстве и времени, приводящие к «замещению» бытовой, повседневной реальности, данной в этнографическом плане, описаниями, имевшими *универсальный*, символический смысл. Образы, реализованные в творчестве А. Паркау, показывали, как сквозь один план бытия «просвечивал» другой, сквозь одну реальность – иная, сохранявшаяся в памяти поэта-эмигранта (а также читателя-эмигранта), которая «мерцает», сквозь «чужой» и чуждый мир изгнания.

Данное явление, характеризующее – в той или иной степени – творчество всех писателей, о которых шла речь в книге, можно охарактеризовать как *палимпсест*, то есть проступание «чужого» сквозь «свое», как это происходило в лирике А. Паркау. В ее произведениях сквозь реалии китайского города или китайского пейзажа проступали контуры Петербурга или Невы; открытка, полученная из Парижа, пробуждала воспоминания, заслоняющие уклад жизни в чужом краю; «бытовое» или «этнографическое» в ее поэзии приобретало символическое значение.

Авторская рефлексия о «русском рассеянии», выразившаяся в творчестве А. Паркау, А. Несмелова, О. Скопиченко, М. Визи, Е. Грот, была направлена на сохранение национального культурного единства, на раскрытие связей с другими литераторами-эмигрантами, живущими в Европе, Америке, Китае, географически разделенными двумя океанами.

Аналогичная задача ставилась в издаваемом П. Балакшиным журнале «Земля Колумба», который представляет пример того, как на практике происходил диалог между русскими диаспорами и осуществлялось взаимодействие между «своей» и «чужой» (в данном случае – американской) культурой. Поэтические размышления о границе между «своим» и «чужим», ее подвижности и относительности, о возможности освоения «чужого» (при сохранении «своего») были характерны не только для П. Балакшина (как редактора, издателя и писателя), но и – в разных вариантах – для А. Паркау, О. Скопиченко, А. Несмелова.

Два выпуска журнала «Земля Колумба», подготовленные П. Балакшиным, оказались существенным вкладом в литературу не только Сан-Франциско, но и всего русского зарубежья: они закономерно вошли в ряд литературно-художественных сборников и альманахов Америки 1920–1930-х гг. – таких, как «Калифорнийский альманах», «Дымный след» и некоторых других. В журнале стали печататься русские писатели Сан-Франциско (Н. Дудорова, Т. Андреева, Т. Баженова, Б. Волков и другие), имевшие весьма ограниченные возможности для публикации своих произведений.

Усилия редакции журнала «Земля Колумба» были направлены на сохранение «русской ойкумены»: налаживание литературных связей с другими центрами русской эмиграции – Харбином, Шанхаем, Парижем, информирование читателей о событиях культурной жизни в США и Европе.

Интертекстуальность, реализованная в прозе П. Балакшина, не только наполняла ее дополнительными смыслами, включала в мировой культурный контекст, но и поддерживала важнейшую для всех русских эмигрантов идею *трагического одиночества* «человека культуры», усугублённую ситуацией изгнания, а также указывала на способ его преодоления – через обретение нового единства с окружающим миром.

П. Балакшин, ставший «летописцем» жизни русской диаспоры Сан-Франциско, раскрыл сложный процесс интеграции русских эмигрантов в американскую жизнь. Мотив движения, организующий сюжет отдельных рассказов, вошедших в «Филморскую повесть», имел несколько смысловых уровней: *физическое* перемещение героев по городу *символически* стало путешествием по разным эпохам и культурам, которое указывало героям на *возможность* преодоления одиночества и отчужденности.

Литературные сюжеты, рассмотренные в монографии, намечают возможные пути дальнейших исследований. Среди теоретических вопросов, исследование, которых может быть продолжено, – взаимодействие разных ветвей русской эмиграции и типология литературных связей между ними, феномен вторичной эмиграции. Нуждается в дальнейшем изучении творчество ряда конкретных писателей – А. Рязановской [псевдоним – Нина Федорова], Т. Баженовой, О. Ильиной и других, – судьбы которых была связана с разными «анклавами» русского зарубежья.

Размышления о функционировании русской литературы на разных берегах океана заставляют глубоко задуматься не только о типологии литературного процесса русского зарубежья – об «общем» и «различном» в жизни русских литературных «островах» на берегах Тихого океана, Сены или Сунгари, – но и о своеобразии изображения «своего» и «чужого» в творчестве писателей-эмигрантов в тех или иных центрах русского зарубежья, о и связях с литературным процессом других стран.

Особого изучения заслуживают способы воплощения в творчестве писателей-эмигрантов традиций русского классического искусства, – в частности, рецепции поэтики реализма XIX в. в разных литературных родах – прозе, поэзии и драматургии. Творческие принципы А. Пушкина, М. Лермонтова, Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова и некоторых других классиков – наряду с эстетикой Серебряного века – наследовались и творчески преображались в творчестве писателей русского зарубежья. И, наконец, своего исследования ожидает вопрос о степени распространения и роли эстетики русского авангарда не только в ли-

тературе русской эмиграции Берлина или Парижа, но и в литературе других ветвей русской эмиграции, – например, в Харбине, Шанхае или Сан-Франциско.

История литературного процесса в каждом из центров русской эмиграции первой волны имела свои особенности и внутреннюю динамику; специфическими являлись и способы взаимодействия между ними. В книге было рассмотрены некоторые аспекты взаимодействия литературных центров, находящихся на берегах Тихого океана. Будущие исследования позволят получить более полное представление о принципах взаимодействия литературных центров «русского рассеяния», отличительных чертах литературного процесса в каждом из них и связях между ними.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Агеносов 1998 – *Агеносов, В.В.* Литература русского зарубежья (1918–1996). М.: «Терра», «Спорт», 1998. 544 с.

Алданов 1992 – *Алданов, М.А.* Десятая симфония // Октябрь. 1992. № 12. С. 44–88.

Арустамова 2008 – *Арустамова, А.А.* Русско-американский диалог XIX века: историко-литературный аспект. Пермь: Перм. гос. ун-т, 2008. 589 с.

Арустамова, Кондаков 2018 – *Арустамова, А.А., Кондаков, Б.В.* Традиции символизма в цветописи М. Визи // Евразийский гуманитарный журнал. 2018. № 3. С. 75–82.

Ахматова 2000 – *Ахматова, А.А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4: Книги стихов. М.: Эллис Лак, 2000. 704 с.

Бабкина 2018 – *Бабкина, Е.С.* Журналистика русского зарубежья Дальнего Востока для детей и молодежи в социокультурном контексте (1898–1945 гг.): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.10. СПб., 2018. 844 с.

Бакич 2001 – *Бакич, О.* Мария Визи – поэт России, Китая и США // *Revue des Études Slaves Année. 2001. Tome 73. Fascicule 2-3.* P. 373–386.

Бакич 2002 – *Бакич, О.М.* Мария Визи. Творческий путь поэта России, Китая и США // *Новый журнал.* 2002. № 227. С. 219–243.

Балакшин 1936 – *Балакшин, П.П.* Весна над Филмором // *Земля Колумба.* 1936. № 1. С. 15–39.

Балакшин 1937а – *Балакшин, П.П.* Письма А.П. Бурову, 9 окт. 1934 – 22 фев. 1937 // РГАЛИ. Ф. 2274. Оп. 1. Ед. хр. 24. Буров А.П.

Балакшин 1937б – *Балакшин, П.П.* Письма из Рокпорта // *Земля Колумба.* 1937. № 2. С. 27–41.

Балакшин 1985 – *Балакшин, П.П.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 9. Сан-Франциско; Нью-Йорк; Париж; Торонто: Сириус, 1985. 360 с.

Балакшин 2002 – *Балакшин, П.П.* Лица памятных встреч (публ. А. Хисамутдинова) // *Новый журнал.* 2002. № 227. URL:

<https://magazines.gorky.media/nj/2002/227>. (Дата обращения: 16.04.2021).

Бальмонт 1992 – *Бальмонт, К.Д.* Светлый час: Стихотворения и переводы. М.: Республика, 1992. 590 с.

Бахтин 1990 – *Бахтин, М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 545 с.

Бем 1937 – *Бем, А.* Письма о литературе. О «Земле Колумба» // Меч. Варшава, 1937. № 14. С. 6.

Блок 1980а – *Блок, А.А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. Л.: Художественная литература. Ленингр. отд-ние, 1980. 512 с.

Блок 1980б – *Блок, А.А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Л.: Художественная литература. Ленингр. отд-ние, 1980. 470 с.

Бондаренко 2009 – *Бондаренко, Ю.А.* Культурная семантика цвета в поэзии французского и русского символизма // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2009. № 3. С. 198–201.

Бузуев 2001 – *Бузуев, О.А.* Литература русского зарубежья Дальнего Востока, 1917–1945 гг.: проблематика и художественное своеобразие: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2001. 353 с.

Бунин 1987 – *Бунин, И.А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1987. 687 с.

Ван 2019 – *Ван, Е.* Локальный текст в лирике поэтов русского Китая // Восток – Запад: пространство локального текста в литературе и фольклоре: сборник научных статей к 70-летию профессора А.Х. Гольденберга / отв. ред. Н.Е. Тропкина. Волгоград: Перемена, 2019. С. 267–273.

Век диаспоры 2021 – *Век диаспоры: Траектории зарубежной русской литературы (1920–2020): Сборник статей / под ред. М. Рубинс.* М.: Новое литературное обозрение, 2021. 336 с.

Вспомнить... 2011 – *Вспомнить, нельзя забыть.* Стихи Марианны Колосовой / сост. В.А. Суманосов. Барнаул: Алтайский дом печати, 2011. 331 с.

Газданов 1936 – *Газданов, Г.* «Земля Колумба». Сборник литературы и искусства / под ред. Б. Миклашевского // Современные записки. 1936. № 7. С. 476–477.

Головченко 2017 – *Головченко, И.Ф.* Семантический комплекс «путешествия» в дискурсе акмеизма: Н. Гумилев, О. Мандельштам, А. Ахматова: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2017. 32 с.

Грот 1924 – *Грот, Е.* Карнавал жизни // Родные мотивы. Сан-Франциско: Издание Литературно-художественного кружка, 1924. Вып. 2. [б. н.].

Грот 1930 – *Грот, Е.* Свеча зажженная. Сан-Франциско: [б. и.], 1930. 32 с.

Грот 1969 – *Грот, Е.* Избранные стихи и очерки. Мадрид: [б. и.], 1969. 143 с.

Гумилев 1998 – *Гумилев, Н.С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы (1902–1910). М.: Воскресенье, 1998. 502 с.

Гумилев 1999 – *Гумилев, Н.С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 3: Стихотворения. Поэмы (1914–1918). М.: Воскресенье, 1999. 464 с.

Донецких, Кудрявцева 2010. – *Донецких, Л.И., Кудрявцева, Ю.Н.* Цветовой образ мира в поэтике А. Блока: синий // Вестник Удмуртского университета. 2010. № 2. С. 29–38.

Жарикова 2008 – *Жарикова, Е.Е.* Ориентальные мотивы в лирике поэтов русского зарубежья Дальнего Востока // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 55. С. 120–126.

Жирмунский 1973 – *Жирмунский, В.М.* Творчество Анны Ахматовой. Л.: Наука, 1973. 184 с.

Жирмунский 1977а – *Жирмунский, В.М.* Анна Ахматова и Александр Блок / Теория литературы. Поэтика. Стилистика. М.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. С. 323–354.

Жирмунский 1977б – *Жирмунский, В.М.* Преодолевшие символизм / Теория литературы. Поэтика. Стилистика. М.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. С. 106–133.

Забяко 2007 – *Забяко, А.А.* Лирика «харбинской ноты»: культурное пространство, художественные концепты, версификационная поэтика: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2007. 480 с.

Забяко 2016 – *Забяко, А.А.* Ментальность дальневосточного фронта: культура и литература русского Харбина. Новосибирск: Изд-во Сибирского отделения РАН, 2016. 437 с.

Забияко и др. 2015 – *Забияко, А.А., Забияко, А.П., Лешошко, С.С., Хисамутдинов, А.А.* Русский Харбин: опыт жизнестроительства в условиях дальневосточного фронта / под ред. А.П. Забияко. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2015. 462 с.

Забияко, Сенина 2016 – *Забияко, А.А., Сенина, Е.В.* Образы восприятия русских эмигрантов в китайской литературе 1920–1940-х гг. // *Emigrantologia Słowian*. 2016. Vol. 2. S. 19–32.

Забияко, Эфендиева 2009 – *Забияко, А.А., Эфендиева, Г.В.* Меж двух миров: Русские писатели в Маньчжурии. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2009. 352 с.

Забияко, Эфендиева 2008 – *Забияко, А.А., Эфендиева, Г.В.* «Четверть века беженской судьбы»: художественный мир лирики русского Харбина. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. 427 с.

Земля Колумба 1936 – *Земля Колумба*. 1936. Кн. 1. 136 с.

Земля Колумба 1937 – *Земля Колумба*. 1937. Кн. 2. 132 с.

Зобнин 2010 – *Зобнин, Ю.В.* Поэзия белой эмиграции: «Незамеченное поколение». СПб.: СПбГУП, 2010. 256 с.

Из переписки... 1995 – *Из переписки* Петра Балакшина с Арсением Несмеловым // Россияне в Азии: литературно-исторический ежегодник. 1995. № 2. С. 65–84.

Их дальний... 2011 – *Их дальний* путь лежал в изгнание...: Антология-хрестоматия произведений литературы и журналистики русского зарубежья Дальнего Востока / под науч. ред. проф. С.И. Якимовой. Хабаровск: Изд-во Тихоокеанск. гос. ун-та, 2011. 275 с.

Каспэ 2005 – *Каспэ, И.* Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 192 с.

Кихней, Меркель 2015 – *Кихней, Л.Г., Меркель, Е.В.* Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 1 (33). С. 129–138.

Колобаева 2000 – *Колобаева, Л.А.* Русский символизм. М.: Изд-во Московск. ун-та, 2000. 296 с.

Колосова 1987 – *Колосова, Н.П.* Блок и А.К. Толстой // Литературное наследство. М., 1987. Т. 92. Кн. 4. С. 47–56.

Костенич 1936 – *Костенич, К.* Альманах из Сан-Франциско. «Земля Колумба». Сборники литературы и искусства / под ред. Б. Миклашевского. Книга первая // Русское слово. 1936.

Крейд 2001 – *Крейд, В.* Литературно-художественный кружок в Сан-Франциско (1921–1957) // Новый исторический вестник. 2001. № 3. С. 192–195.

Крейд 2019 – *Крейд, В.* К истории эмигрантской поэзии // Гостиная. Литературно-художественный журнал. URL: <http://gostinaya.net/?p=18815>. (Дата обращения: 16.04.2021).

Ли 2002 – *Ли, Иннань.* Образ Китая в русской поэзии Харбина // Русская литература XX века: итоги и перспективы изучения: сборник научных трудов, посвященный 60-летию профессора В.В. Агеносова. М.: Советский спорт, 2002. С. 271–285.

Литература русского зарубежья... 2013a – *Литература* русского зарубежья. Восточная ветвь: хрестоматия: в 4 т. Т. 1. Проза: в 3 ч. Ч. 1 (А–К) / сост., общ. ред. А.А. Забияко, Г.В. Эфендиевой. Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2013. 370 с.

Литература русского зарубежья... 2013b – *Литература* русского зарубежья. Восточная ветвь: хрестоматия: в 4 т. Т. 1. Проза: в 3 ч. Ч. 2 (Л–П). Сост., общ. ред. А.А. Забияко, Г.В. Эфендиевой. Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2013. 428 с.

Литература русского зарубежья... 2013c – *Литература* русского зарубежья. Восточная ветвь: хрестоматия: в 4 т. Т. 1. Проза: в 3 ч. Ч. 3 (Р–Я) / сост., общ. ред. А.А. Забияко, Г.В. Эфендиевой. Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2013. 450 с.

Лопачева 2016 – *Лопачева, М.К.* Писатели-эмигранты первой волны о кризисе идентичности // Вестник СПбГУК. 2016. № 1 (26). С. 10–15.

Лю 2001 – *Лю, Хао.* Поэзия русской эмиграции в Харбине: основные имена и тенденции: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2001. 261 с.

Мазуренко 2015 – *Мазуренко, О.В.* Цветосюжет в лирике А. Блока (на материале поэтических текстов 1905–1915 гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Воронеж, 2015. 22 с.

Максимов 1986 – *Максимов, Д.Е.* Об Анне Ахматовой, какой помню // Русские поэты начала века: очерки. Л.: Советский писатель, 1986. С. 377–403.

Марков 2019 – *Марков, А.В.* Переводы Марии Визи из Александра Блока: самосоздание контекстов // Вестник Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. 2019. Т. 24. № 4. С. 36–47.

Маяковский 1973 – *Маяковский, В.В.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. М.: Правда, 1973. 334 с.

Меркель 2015 – *Меркель, Е.В.* Поэтическая семантика акмеизма: миромоделирующие образы и мотивы: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2015. 491 с.

Метерлинк 2007 – *Метерлинк, М.* Синяя птица: Пьесы, стихотворения, рассказы. М.: Эксмо, 2007. 608 с.

Миц 1983 – *Миц, З.Г.* Александр Блок / История русской литературы: в 4 т. Т. 4. Литература конца XIX – начала XX века (1881–1917). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. С. 520–548.

Мяо 2016 – *Мяо, Хуэй.* Изображение традиционной китайской культуры в русской эмигрантской литературе в Китае: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Владивосток, 2016. 178 с.

Несмелов 1990 – *Несмелов, А.И.* Без Москвы, без России: Стихотворения. Поэмы. Рассказы / Сост. и коммент. Е.В. Витковского и А.В. Ревоненко. М.: Московский рабочий, 1990. 462 с.

Несмелов 2006 – *Несмелов, А.И.* Собрание сочинений: в 2-х т. Т. 1. Владивосток: Рубеж, 2006. 558 с.

Несмелов 2015 – *Несмелов, А.И.* Русский жаворонок // В художественном мире харбинских писателей. Арсений Несмелов: Материалы к творческой биографии: Научное издание: в 3-х т. Т. 1: Проза: в 2-х ч. Ч. 2 / сост. и коммент. А.А. Забияко, В.А. Резвого, Г.В. Эфендиевой. Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2015. 396 с.

Никитин 1964 – *Никитин, И.С.* Полное собрание стихотворений. М.-Л.: Советский писатель, 1964. 620 с.

Павловский 2005 – *Павловский, А.И.* Балакшин Петр Петрович / Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь: в 3 т. Т. 1. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. 733 с.

Пасевич 2008 – *Пасевич, З.В.* Русские классики в литературной критике дальневосточной эмиграции: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Хабаровск, 2008. 289 с.

Паркау 1937 – *Паркау, А. [Нилус, А.П.]* Огонь неугасимый: стихи. Шанхай: [б. и.], 1937. 200 с.

Проскурнина 2019 – *Проскурина, Е.Н.* Литература восточной эмиграции в журнале «Русские записки»: к проблеме несостоявшегося диалога // *Сибирский филологический журнал*. 2019. № 4. С. 116–129.

Пушкин 1977 – *Пушкин, А.С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 4: Поэмы. Сказки. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. 440 с.

Пушкин 1978 – *Пушкин, А.С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 5: Евгений Онегин. Драматические произведения. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. 528 с.

Пэй 2020 – *Пэй, Цзяминь* Русская эмиграция XX века в Китае: особенность поэтического творчества В. Перелешина, А. Несмелова и А. Ачаир // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2020. № 2. С. 42–45.

Раев 1994 – *Раев, М.* Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции. 1919–1939. М.: Прогресс-Академия, 1994. 292 с.

Романова 2014 – *Романова, О.Н.* Мифы о Китае в лирике поэтов русского дальневосточного зарубежья // *Амурский научный вестник*. 2014. № 2. С. 171–181.

Русская поэзия Китая 2001 – *Русская поэзия Китая: антология* / сост. В. Крейд, О. Бакич. М.: Время, 2001. 718 с.

Савченко 2011 – *Савченко, Т.К.* Есенинские традиции в поэзии русского зарубежья (творчество Арсения Несмелова) // *Современное есениноведение*. 2011. № 19. С. 36–63.

Санникова 2015 – *Санникова, И.Р.* Поэзия русского зарубежья Дальнего Востока в контексте традиций отечественной литературы конца XIX – начала XX вв. // *Ученые записки КНАГТУ*. 2015. № IV-2 (24). С. 36–39.

Сараскина 2010 – *Сараскина, Л.И.* Испытание будущим. Ф.М. Достоевский как участник современной культуры. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 600 с.

Сейфи 1999 – *Сейфи, Т.Б.* Формосодержательная функция цвета в творчестве русских символистов: на материале поэзии А. Белого и А. Блока: дис. ... канд. культурологии: 24.00.02. Владивосток, 1999. 187 с.

Сенина 2018а – *Сенина, Е.В.* Металитературная рефлексия китайской культуры в творчестве дальневосточных эмигрантов // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2018. № 1. С. 145–153.

Сенина 2018b – *Сенина, Е.В.* Образы взаимного восприятия русских и китайцев в русской и китайской литературе и публицистике первой половины XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Благовещенск, 2018. 245 с.

Скопиченко 1993 – *Скопиченко, О.* Рассказы и стихи. Сан-Франциско, 1993. 316 с.

Скопиченко 2013 – *Скопиченко, О.* Избранное / ред. В. А. Суманосов. Барнаул; Сан-Франциско, 2013. 525 с.

Соловьев 1974 – *Соловьев, В.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Советский писатель, 1974. 350 с.

Солодкая 2006 – *Солодкая, М.Б.* Издательская деятельность русской эмиграции в Китае: Харбин, Шанхай: 1917–1947 гг.: дис. ... канд. ист. наук: 05.25.03. Краснодар, 2006. 212 с.

Ускова 2007 – *Ускова, Т.Ф.* «Маленькие поэмы» А.И. Несмелова («Тихвин», «Восстание», «Через океан») / Т.Ф. Ускова. Художественный текст: варианты интерпретации: труды XII Всероссийской научно-практической конференции (Бийск, 18–19 мая 2007 г.): в 2-х ч. Ч. 2. Бийск: Бийский педагогич. гос. ун-т им. В.М. Шукшина, 2007. С. 286–290.

Хисамутдинов 2003 – *Хисамутдинов, А.А.* В Новом Свете, или История русской диаспоры на тихоокеанском побережье. Владивосток: Изд-во Дальневосточ. ун-та, 2003. 323 с.

Хисамутдинов 2010 – *Хисамутдинов, А.А.* Русский Сан-Франциско. М.: Вече, 2010. 364 с.

Хисамутдинов 2013 – *Хисамутдинов, А.А.* Русские волны на Пасифике: из России через Китай, Корею и Японию в Новый Свет. Пекин; Владивосток: Рубеж, 2013. 639 с.

Хисамутдинов 2015 – *Хисамутдинов, А.А.* Кто виноват в ее плачевной судьбе? Русские женщины в Китае (1922–1940-е гг.) Владивосток: Изд-во Дальневосточ. ун-та, 2015. 32 с.

Хисамутдинов 2016. – *Хисамутдинов, А.А.* Петр Балакшин – «Русский человек из Приморья» в Сан-Франциско. Владивосток: Изд-во Дальневосточ. ун-та, 2016. 86 с.

Хисамутдинов 2017 – *Хисамутдинов, А.А.* Русские литераторы в Сан-Франциско и Лос-Анджелесе. Владивосток: Изд-во Дальневосточ. ун-та, 2017. 66 с.

Хисамутдинов 2017 – *Хисамутдинов, А.А.* Русские литераторы-эмигранты в Китае. Материалы к словарю (1-я половина XX в.). Владивосток: Изд-во Дальневосточ. ун-та, 2017. 127 с.

Хисамутдинов 2017 – *Хисамутдинов, А.А.* Русское печатное слово в Калифорнии. Владивосток: Изд-во Дальневосточ. ун-та, 2017. 78 с.

Цзя 2019 – *Цзя, Юннин.* Образ Китая в поэзии Арсения Несмелова и Валерия Перелешина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2019. 165 с.

Цзяо 1994 – *Цзяо, Чень.* Русский литературный Харбин 1920–1930-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Иваново, 1994. 16 с.

Эфендиева 2006 – *Эфендиева, Г.В.* Художественное своеобразие женской лирики восточной ветви русской эмиграции: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2006. 219 с.

Якимова 2009 – *Якимова, С.И.* Литература русского зарубежья Дальнего Востока: учебное пособие. Хабаровск: Изд-во Тихоокеанск. гос. ун-та, 2009. 111 с.

A Moongate in My Wall 2005 – *A Moongate in My Wall: Collected Poetry of Mary Custis Vezey / ed. By Olga Bakich.* Peter Lang Publishing, Inc., New York, 2005. 356 p.

Hughes 1934 – *Hughes, L.* A Negro Looks at Soviet Central Asia. М., 1934.

Maeterlinck – *Maeterlinck, M.* Feuillage de cœur // Maurice Maeterlinck: choix de poèmes. URL: <http://www.cave-a-poemes.org/page.php?id=1205> (Дата обращения: 14.04.2021).

ПУБЛИКАЦИИ АВТОРОВ ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ³⁷

Арустамова А.А. Мотив движения в «Повестях о Сан-Франциско» П. Балакшина «Весна над Филмором» и «Письма из Рокпорта» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 3 (19). С. 107–111.

Арустамова А.А. Пространство и время в «Филморской повести» П. Балакшина // Русская эмиграция на перекрестках XX–XXI вв. Материалы международной научной конференции, посвященной 70-летию «Нового журнала». Нью-Йорк, 2012. С. 142–150.

Арустамова А.А. Образы России и Америки на страницах журнала «Земля Колумба» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. № 3. С. 152–157.

Арустамова А.А., Кондаков Б.В. Традиции символизма в цветописи М. Визи // Евразийский гуманитарный журнал. 2018. № 3. С. 75–81.

Арустамова А.А., Кондаков Б.В. Начало пути: стратегии поэтического самоопределения в ранней лирике О. Скопиченко, М. Визи, Е. Грот // Филологический класс. 2019. № 2 (56). С. 90–97.

Филимонова В.А. Ахматовские традиции в поэзии М. Визи (на материале сборника «Стихотворения II») // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сборник статей VIII Международной научной конференции молодых ученых (8 февраля 2019 г.). Ч. 2: Современные проблемы изучения истории и теории литературы. Екатеринбург: УМЦ-УПИ, 2019. С. 12–18.

Филимонова В.А. Традиции А. Блока в системе поэтических образов М. Визи (на материале сборников «Стихотворения» и «Стихотворения II») // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2019. № 4. С. 145–155.

³⁷ Фрагменты из указанных статей в переработанном виде вошли в текст данной монографии.

Научное издание

Арустамова Анна Альбертовна
Кондаков Борис Вадимович
Филимонова Валерия Александровна
Хэ Тинтин

**Через океан: очерки литературы русской эмиграции
в Китае и в США
(1920–1930-е гг.)**

Монография

Издается в авторской редакции
Компьютерная верстка: *А. А. Арустамова*
Дизайн обложки: *Н. А. Тулегенова*

Подписано в печать 21.06.2021. Формат 60x84/16.
Усл. печ. л. 8,84. Тираж 100 экз. Заказ 110

Издательский центр
Пермского государственного
национального исследовательского университета.
614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15

Типография ПГНИУ.
614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15