

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
HUMANITĀRO ZINĀTŅU FAKULTĀTE
RUSISTIKAS UN SLĀVISTIKAS NODAĻA

A. FORMAKOVA DAIĻDARBA „FAINA” ĪPATNĪBAS

MAGISTRA DARBS

Autors: **Jūlija Samkova**
Stud. apl.: js11122
Darba vadītājs: Dr. Philol. prof. L. Sproģe

RĪGA 2016

ЛАТВИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
ОТДЕЛЕНИЕ РУСИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ

**ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.И. ФОРМАКОВА «ФАИНА»**

МАГИСТЕРСКАЯ РАБОТА

Автор:	Самкова Юлия
Студ. билет:	js11122
Научный руководитель:	Dr. Philol. проф. Л.В. Спроге

РИГА 2016

ANOTĀCIJA

Jūlija Samkova. A. Formakova daiļdarba „Faina” īpatnības: maģistra darbs. – Rīga, 2016. – 70 lpp.

Darbā tiek pētītas A. Formakova 1938. gada romāna „Faina” mākslinieciskās īpatnības. Šā romāna sižets ir veltīts ceļojumam uz PSRS 1927. gadā. Darba mērķis ir analizēt daiļdarbu kompozīcijas, telpiskā, varoņu un intertekstuālajā līmenī.

Darbs ir sadalīts divās daļās. Pirmajā daļā ir apskatīti pētījumi, kuros ir aprakstītas Formakova daiļrades īpatnības. Otrajā daļā ir analizēts romāns „Faina”.

Šis pētījums var ieinteresēt filologus, kas pēta A. Formakova daiļradi, Latvijas krievu rakstnieku 20.-30. gadu daiļradi, kā arī krievu emigrācijas literatūru.

Atslēgvārdi: Formakovs, Latvijas krievu rakstnieki, mākslinieciskās īpatnības, romāna struktūra.

ABSTRACT

Jūlija Samkova. Peculiarities of A. Formakov's Work “Faina”: Master’s thesis. – Riga, 2016. – 70 p.

The paper is devoted to studying artistic peculiarities of A. Formakov’s novel “Faina” (1938). The work is dedicated to the trip to the USSR in 1927. The aim of this master’s thesis is to make a detailed analysis of the novel at different levels – the compositional, spatial, character and intertextual level.

The paper consists of two chapters. The first chapter consists of the review of already existing research on Formakov’s oeuvre. The second chapter is devoted to analyzing the novel “Faina”.

This research may be of interest to philologists involved in the study of Formakov’s oeuvre, works of Latvian-Russian writers of 20-30s and Russian literature in emigration.

Key words: Formakov, Latvian-Russian writers, artistic peculiarities, novel structure.

АННОТАЦИЯ

Самкова Юлия. Особенности художественного произведения А.И. Формаква «Фаина»: магистерская работа. – Рига, 2016. – 70 с.

Работа посвящена исследованию художественного своеобразия романа А.И. Формаква «Фаина» (1938), посвященного путешествию в СССР в 1927 году. Целью работы является подробный анализ произведения, произведенный на разных уровнях – композиционном, пространственном, персонажном и интертекстуальном.

Работа состоит из двух глав. Первая посвящена рассмотрению уже существующих исследований, посвященных творчеству Формаква. Вторая глава посвящена анализу романа «Фаина».

Данное исследование может представлять интерес для литературоведов, занимающихся изучением творчества А.И. Формаква, творчества русских писателей Латвии 20-30-х годов и Русского Зарубежья в целом.

Ключевые слова: Формакв, русские писатели Латвии, художественные особенности, структура романа.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	1
1. О НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА А.И. ФОРМАКОВА.....	3
ВЫВОДЫ.....	13
2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА «ФАИНА».....	15
2.1. Сюжет, композиция и тип повествователя в романе.....	15
2.2. Художественное пространство в романе.....	19
2.3. Система персонажей в романе.....	36
2.3.1. Женские персонажи	37
2.3.2. Мужские персонажи	48
2.4. Интертекстуальный слой романа	58
ВЫВОДЫ.....	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	66
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	67

ВВЕДЕНИЕ

Прижизненное осмысление творчества А.И. Формачова заключается лишь в нескольких лаконичных по своему содержанию критических отзывах, напечатанных на страницах эмигрантских журналов. Так, Н.А. Оцуп писал о поэзии Формачова, что «К сожалению, то, что можно сказать о стихах Формачова, не очень утешительно <...> смесь провинциального декадентства с немного комическим футуризмом. К счастью, Формачов пишет и прозу, более совершенную, чем стихи» [Мекш, электронный ресурс (а)]. В советский период имя писателя было практически забыто – хотя А.И. Формачов и печатался в периодике, однако его романы и поэтические сборники не переиздавались и не становились объектами исследовательского внимания. На сегодняшний день творчество А. Формачова изучено лишь в единичных работах и темы их весьма избирательны. Наиболее значимыми из них являются статьи Э. Мекша – «Есенин в творческой судьбе Арсения Формачова (20 - 30-е годы)», Э. Мекша и В. Хазана «Формачов А. Две могилы. Из впечатлений поездки в СССР», а также статьи М. Сивашовой - «Казался город нетленным...» (город в романе А. Формачова «Наша юность»), «Вещи как система, моделирующая художественный мир романа А. Формачова «Фаина»». Имя Формачова фигурирует и в диссертационном исследовании М. Сивашовой, посвященном латгальскому тексту в творчестве русских писателей-эмигрантов. При этом, как отмечает Э. Мекш, «Полного описания творческого наследия Формачова еще нет» [Мекш, электронный ресурс (б)]. Сергей Журавлёв, составитель антологии «Русские писатели Латвии 1920-30-х годов», вышедшей в 2015 году, пишет, что «1920-30-е годы Латвии до сих пор продолжают оставаться малоизученным архипелагом поэзии, прозы, искусства» [Журавлев, 2015, 4]. Автор говорит о необходимости научных исследований, написаний очерков и монографий об отдельных писателях. Среди произведений латвийских авторов, опубликованных на страницах антологии, составленной Журавлёвым, есть также стихи, очерки и рассказы А.И. Формачова.

Поэтому актуальность данной работы определяется как недостаточной изученностью творчества Формачова, так и возрастающим интересом современных исследователей к его поэзии и прозе.

Объектом исследования является художественное своеобразие романа «Фаина» А.И. Формачова. Предметом – пространственная структура, система персонажей, а также цитатный слой в романе. Цель исследования – рассмотреть роман в различных аспектах и выявить особенности прозаического произведения А.И. Формачова.

Цель и предмет магистерской работы обусловили следующие задачи исследования:

- 1) Изучение научной и критической литературы, посвященной творчеству А.И. Формакова;
- 2) Анализ романа «Фаина», произведенный на разных уровнях – композиционном, пространственном, персонажном, интертекстуальном;
- 3) Выявление системных отношений, в которых находятся персонажи романа (сходства и противоположности, функциональная значимость в структуре произведения);
- 4) Выявление общих для русской эмигрантской литературы категорий, нашедших свое отражение в художественной структуре романа;
- 5) Обобщение произведенного анализа в выводах, а также выявление дальнейших перспектив исследования.

Материалом исследования послужил роман А.И. Формакова «Фаина». В работе используются следующие методы: культурно-исторический, структурно-описательный, описательно-функциональный, а так же методы композиционного анализа, мотивного анализа и интертекстуального анализа. Методологической базой послужили идеи и научные положения, представленные в работах М.М. Бахтина, В.Н. Топорова, Н.Е. Медниса, В. Хазана, Н.Д. Тмарченко.

Отсутствие подробного и всестороннего анализа романа «Фаина» А. Формакова обуславливает новизну данного исследования.

Структура данной работы состоит из введения, двух глав – теоретической («О начальном этапе изучении творчества А.И. Формакова») и аналитической («Художественные особенности романа «Фаина»»), выводов и заключения. Работу завершает список литературы, включающий в себя 45 наименований.

1. О НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА А.И. ФОРМАКОВА

Арсений Иванович Формаков (1900-1983) – поэт, писатель, публицист и переводчик. Были опубликованы три книги его стихов: «Вечера прошлого. Стихи» (Рига, 1925) и «В пути. Стихи» (Двинск, 1926), «Встреча. Стихи 1926-30 гг.» (Даугавпилс, 1934). В 30-ые годы выходят в свет и два его прозаических произведения – «Наша юность. Роман» (Рига, 1931), «Фаина. Роман» (Рига, 1938). Кроме того, в 1931 году издается составленный Формаковым «Новый учебник русской грамматики: для 3-го и 4-го классов русских основных школ по новой программе, утвержденной в 1930 г.: с приложением орфографического словаря» (Рига, 1931). Обширна и публицистическая деятельность писателя. С 1922 года по конец 30-ых годов он печатается в ряде газет: «День», «Двинский голос», «Сегодня» и «Сегодня вечером». Как автор выступает и в журналах – «Наш огонёк», «Перезвоны», «Числа». В 1931 году Формаков – ответственный редактор «Вестника совета старообрядческих соборов и съездов в Латвии». С 1933 по 1940 является ответственным редактором и одним из наиболее активных авторов газеты «Наш двинский голос», в этот же период (1934-1940) является заведующим даугавпилским отделением газеты «Сегодня» [Абызов, 2006]. Печатается под литературными псевдонимами Федор Арсеньев и его вариантом «Ф. Арсеньев», Книгочий, позднее – в 50-ые и 60-ые гг. – подписывается как «Ф. Федоров» и «А.Ф.».

После двух ссылок Формаков пишет автобиографическое повествование «Былое (Из воспоминаний)». Сюжет повести построен на основе воспоминаний о первом заключении Формакова в лагере. Мемуары не были опубликованы и хранятся в Центре русской культуры в Даугавпилсе [Формакова, электронный ресурс]. Как отмечают исследователи, в повести Формакова «Былое» учтен опыт повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича»: одна из тем – патриотические настроения среди лагерников во время войны [Равдин, 2014, 221]. В этот период Формаков также пишет мемуарный текст – «Встречи с Игорем Северяниным», который был опубликован в журнале «Звезда» (1969, № 3). Поэты дружили в течение некоторого времени; Формаков был у Северянина «в гостях в рыбацкой поселке Тойла, и, имея музыкальное образование, исполнял для него музыку С.Рахманинова» [Журавлев, 2015, т.1, 3].

Формаков занимался и переводами латышских авторов: Анны Саксе, Яниса Грота, Ояра Вацietиса, Андриса Веяна, Регины Ванаги, Аустры Скуини и многих

других. Печатается в периодике: как в рижской - «Ригас Балсс», «Советская Латвия», «Советская молодежь», «Искусство» (приложение к газете «Ригас Балсс»), альманах «Парус», так и во всесоюзной - "Дружба народов", "Звезда", "Литературная газета", "Октябрь", "Крокодил", "Молодежная эстрада", "Музыкальная жизнь" [Иванов, электронный ресурс]. Писатель также участвовал и в создании литературно-музыкальных передач на радио. Он сочиняет песни со словами и музыкой собственного сочинения - «Зимняя песня» и «Песня о мире» были опубликованы в газете «Советская молодежь» в 1960 году [Мекш, электронный ресурс (в)].

На сегодняшний день творчество А.И. Формакова рассмотрено лишь частично. Представляется, что проблематика этих исследований нуждается в дальнейшем изучении.

Имя писателя фигурирует в работах, так или иначе связанных с латгальской темой. Так, в одной из них Формаков выступает как поэт, запечатлевший в стихотворении «Двинская элегия» («Двинский голос», 7 сентября 1925 года) катастрофические для Двинска последствия военных событий 1914-1918 годов, когда город был почти полностью разрушен, а его население сократилось в шесть раз [Федоров, 2004, 86]. Трагедия нашла свое отражение в публикациях и других латвийских авторов: Петра Пильского (очерк «Убитые города: Двинск»), Юрия Галича (Гончаренко) («Daugavpils. Латгальские эскизы»). Двинск предстает городом, чье разрушение осталось незамеченным для мира – это город, олицетворяющий мир патриархально-провинциальной «уездности», благодаря которой он и вычеркнут как «из большой культуры, так и из большой истории» [Федоров, 2004, 87]. Двинск становится предметом изображения и в романе «Наша юность»: образ города объединяет в себе «семантику физически уязвимого места и некой субстанциональной, устойчивой сферы» [Сивашова, 2011, 184]. Городское пространство, несмотря на видимость защищенности, является открытым; при этом границы города «разомкнуты внутрь»: герои, попав в город, уже не могут оставить этот провинциальный устойчивый мир с упорядоченным бытом и «особой интимной атмосферой» [там же, 187]. В художественной системе романа такие понятия как город, дом и родина входят в неделимый семантический ряд. За эталон двинского мироустройства принимается дом героя, Топорова, с его налаженным бытом и ориентацией на христианские традиции. И этот дом несет на себе те же следы, оставленные войной и временем, что и сам Двинск. В целом, именно благодаря прочности двинского провинциального мира, благодаря замкнутости города на самом себе, Формаков называет его «нетленным» [там же, 183].

Осмыслению подвергалась и одна из рецензий А.И. Формакова – «Поэзия родного края», опубликованная в 1958 г. в альманахе «Парус». Рецензия посвящена поэтическому сборнику начинающего даугавпилского поэта А.С. Соловьёва «Земля моя, Латгалия. Лирические стихи» (1958) [Мекш, электронный ресурс (в)]. Подчеркивается особая связь Формакова, как двинского писателя, с Латгалией – не только как края, где прошли «лучшие 22 года его жизни», но и места, где прошла его поэтическая молодость, где были написаны и опубликованы его стихи [там же]. Известно, что в послелагерный период Формаков составлял сборник своих стихов, но он так и не был опубликован [Иванов, электронный ресурс]. Как верно отметил Ю. Абызов, «...те, кто вернулись из эвакуации и лагерей <...>, уже не смогли или не сумели проявить себя в области журналистики и литературы, в отличие от тех, кто очутился за рубежом <...> (они) уже оставались безгласными» [Абызов, 2006, 374]. Тот факт, что его стихи и рассказы не печатают, сам Формаков объяснял тем, что издатели «опасались» - ведь он сидел в лагере с А.И. Солженицыным [Журавлев, 2015, т.1, 3].

Творчество Формакова также рассматривалось в контексте изучения латгальского текста: автор диссертационного исследования о «Латгальском тексте в творчестве русских писателей-эмигрантов (20-30-ых гг. XX века)» считает А. Формакова одним из писателей, который наряду с Ю. Галичем, Л. Зуровым и С. Минцловым, стоит «у истоков становления латгальского текста» [Сивашова, 2012, 101].

Анализировался и вопрос о литературном влиянии на творчество Формакова [Мекш, электронный ресурс (б)]. Формаков – автор литературный, в его стихах заметно знание и классических поэтов (Лермонтов), и своих современников (Северянин, Есенин, Клюев). В начале поэтического пути Формакова особенно сильно влияние Игоря Северянина: первый сборник стихов «Вечера прошлого» содержит наибольшее количество северянинских аллюзий, типа «Вы пришли – и ушли, и исчезли, испарились / белокурая, стройная, знойная леди» (Формаков, 1925, 9) [там же]. Во второй и третьей книге стихов количество аллюзий на стихи Северянина снижается, однако он все еще остается для Формакова образцом, хотя стихи Северянина к тому времени воспринимались современниками как анахронизм. Провинциальный же Двинск, в котором в тот период жил Формаков, отставал в своих предпочтениях от столицы [Абызов, 1996, 288]. Не следует забывать и о том факте, что оба поэта были знакомы лично, что также могло повлиять на частотность отсылок на творчество Северянина – не только в лирических, но и в прозаических произведениях Формакова. Так, ориентация на поэзию И. Северянина присутствует в романе Формакова «Наша юность», на функциональном уровне которого северянинские цитаты «закрепляются за

так называемыми положительными героями»: в сюжетной линии о Степане Топорове и Наде Резвой есть аллюзии на поэму «Сказание об Ингрид» [Сивашова, 2012, 84]. Однако если говорить о поэтической системе Формакова, то можно отметить заимствованный у Северянина «нарочитый урбанизм» и связанную с ним тему нелюбви к деревне: «Не люблю проходить деревнями, / недоверчивыми, озлобленными, / где жутью и мутью древними / последние люди затоплены» (Формаков, 1926, 5) [Мекш, электронный ресурс (б)]. В уже сложившуюся оппозицию города и деревни Формаков добавляет третий элемент – природу. По мнению исследователей, в этом заключается некоторая абсурдность: «оказывается, что деревня не только не связана с природным ареалом, но и противостоит ему» [там же]. Так, сюжетную канву стихотворения «Иду изъезженными дорогами» (1926) Формаков выстраивает на противопоставлении «не люблю (деревню) – люблю (природу)» [там же]. Такой антитезы нет ни в поэзии Есенина, ни в поэзии Клюева, тематическая близость с которыми выражена в данном стихотворении темой странничества: «Много нас, бездомных, так бродяжит, / с песней в сердце, с грузом грозных лет» [там же]. Есенинские мотивы есть и во многих других стихотворениях Формакова. Так, в поэме «Деревня» из сборника «В пути» отражен конфликт деревни и машинной цивилизации, который был темой есенинского «Сорокоуста». Исследователи отмечают, что Формакову все же не удалось, подобно Есенину, «проникнуться болью живого», и в его тексте много «наивности учителя-словесника, рисующего своим читателям радужную перспективу технологического будущего» [там же].

Интерес Формакова к Есенину отразился и в его публицистике второй половины 20-х годов. В газете «Слово» были опубликованы два очерка – «Убийцы Есенина» и «На могиле Есенина. Из московских впечатлений» [там же].

«Убийцы Есенина» - это отклик Формакова на книгу, в которую вошли мемуары людей, знакомых с поэтом – «Сергей Александрович Есенин. Воспоминания» (Москва, 1926). В этих воспоминаниях особенно акцентируются темы, связанные со скандальной «кабацкой» жизнью Есенина, и Формаков приходит к выводу о том, что авторы – «друзья» погибшего поэта – его убийцы, и что сама книга не столько рассказывает о последних годах жизни Есенина, сколько зарисовывает «ту невозможную атмосферу теперешнего советского писательского быта, которая заела Есенина» [там же].

Очерк «На могиле Есенина. Из московских впечатлений» был опубликован в газете «Слово» (1927). В основу публикации легли впечатления Формакова о летней поездке в СССР с его коллегами – рижскими учителями. Позднее этот очерк был трансформирован в эссе «Две могилы», напечатанное в парижском журнале «Числа»

(1933, кн. 7-8), и далее – в эпизоды романа «Фаина» (1938). В связи с этим данный мемуарный сюжет привлек особое внимание исследователей. Все три варианта публикации имеют некоторые различия – как в стилистике, так и в содержании. Эссе «Две могилы» было расширено с помощью эпизода о посещении могилы Блока в Ленинграде, но из него был исключен фрагмент о похоронах Есенина, сняты «некоторые оценочные характеристики его творчества, политические заострения, исключен финальный диалог автора с девочками-пионерками» [Мекш, Хазан, 1995, 128]. Парижская публикация «освободилась от репортерской бойкости и приобретала характер раздумий на тему «судьба поэта в России»» [там же]. Такой же характер сохранили эти два эпизода – о посещении могил Блока и Есенина - и в романе «Фаина».

Исследователями также отмечалось влияние творчества И.С. Тургенева и А.П. Чехова на прозу Формакова. Так, в романе «Наша юность» прослеживается явная типологическая связь между героями Формакова – Ириной Ленц и Борисом Буханцевым – и героями «Отцов и детей» Тургенева. Ирина Ленц, также как и тургеневская А.С. Одинцова, отвергает любовь героя «в пользу уютной и налаженной жизни» [Сивашова, 2012, 83]. Кроме того, одному из персонажей этого же романа Формаков дает чеховскую фамилию – Лосев, а также наделяет его некоторыми отрицательными характеристиками, присущими и чеховскому герою [там же, 83-84].

Второй роман Формакова - «Фаина» - подвергся лишь частичному осмыслению.

Вскоре после выхода романа, в 1939 году, в парижском журнале «Современные записки» был опубликован критический отзыв на роман писателя. Автор отзыва, скрывающийся за инициалами В.С.М., отметил, что сама тема романа – путешествие в советскую Россию – необычайно интересна для представителей русской эмиграции: «Уже один перечень некоторых глав возбуждает наш интерес: «Место смерти Пушкина», «В гостях у Блока», «У Есенина»...» [В.С.М., 1939, 391]. Однако форма, в которой эта тема была преподнесена, положительной оценки не получила: критик считает излишними «беллетристические ухищрения» Формакова, решившего превратить свои заметки о путешествии в роман; излишними он считает и «многочисленные рифмованные иллюстрации собственного сочинения», подразумевая под этим стихотворения главного героя Аркадия, помещенные на страницы романа. В завершении критик резюмирует, что удачных мест в «романе» немного [там же].

Формаков обозначил жанр своей книги как «роман», объясняя это всеобщей тенденцией: «... все произведения в прозе, что бы они собой не представляли, если только превышают 100 страниц печатного текста, называются романом» [Формаков, 1938, 96]. «Фаина» же состоит из 186 страниц, но не является романом в классическом

понимании – скорее же, роман Формаква – это «цикл автобиографических путевых заметок» [Мекш, электронный ресурс (б)]. В композиционном плане у Формаква также был пример для подражания – роман Р.Б. Гуля «Жизнь на фукса» (1927) [там же]. Оба автора делят текст в соответствии с его фабульным развитием – главы последовательно отображают весь ход путешествия героя. У Формаква это: отъезд из Риги (глава 1-2), прибытие в Ленинград (главы 3-12), в Москву (главы 13-32), отъезд (глава 33) и эпилог («Письмо Фаины») [там же]. У Формаква, как и у Гуля, есть обоснование выбора названия для своего романа. «Фаина» - имя одной из героинь произведения, молоденькой девушки «в парусиновом, простеньком платье, носящем явные следы частых стирок, серые выразительные глаза чуть навывкате, в русых длинных волосах, уложенных небрежной прической, цветок клевера, пыльные пятки босых ног» [Формаков, 1938, 55]. Фаина – студентка, комсомолка, кандидат в партию, и при этом интересуется поэзией, литературными кружками, пробует писать сама. Герои встречают ее на могиле Блока, и ее блоковское имя дает одному из героев, Розанову, повод заметить: «Фаина у Блока один из ликов России» [Формаков, 1938, 58]. Девушка Фаина становится символом романа [Мекш, электронный ресурс (б)].

Главный герой романа А.И. Формаква автобиографичен, назван Аркадием Петровичем. Герой рассказывает о своей учебе в революционном Петрограде, когда «на паек выдавали по осьмушке хлеба, и дежурство в институтской столовой при удаче давало около фунта хлеба - остаток от раздачи, счастье, которого все добивались» [Формаков, 1938, 22]. Как мы знаем, это совпадает с реальными биографическими фактами из жизни Формаква – он учился в Петербурге, и вынужден был вернуться в Латвию из-за революционных событий. Еще одним местом, в котором совпадают судьбы автора и героя, являются Великие Луки – там прошли их юношеские годы, там было окончено реальное училище. Однако не все сюжетные линии, связанные с центральным героем, имеют связь с реальной биографией писателя – так, к примеру, разворачивающаяся перед читателем любовная коллизия – это своеобразный «элемент мифологии» [Мекш, электронный ресурс (б)]. Самого героя можно определить как «рефлексирующего русского интеллигента», вынужденного из-за революционных событий покинуть Россию и стать гражданином нового государства – независимой Латвии [там же]. При этом перед героем, как перед многими русскими эмигрантами, остро встает вопрос о своей истинной родине: Латвия для него – это территория, где он родился, где жили и умерли его предки, он «как дерево, корнями соединен со страной», «верным гражданином» которой он успел стать – «Новые государственные цвета - мои цвета, и государственный гимн - мой гимн, хоть и не на моем языке» [Формаков, 1938,

89]. Кроме того, Латвия для него символизирует безопасность: «Меня спасли от красного кошмара, создали мне мирную жизнь, нормальные условия существования» [там же]. С другой стороны, Россия для героя – это духовная родина. При этом под этим понятием и Формаков, и его герой понимают культурное прошлое страны. Все «вечные святыни России», которым приехал поклониться герой – это либо могилы (Блока, Есенина), либо «мертвые музеи» (комната, где умер Пушкин, музей Толстого), либо «мертвые церкви» [Формаков, 1938, 89]. Прошлое России неразрывно связано для героя с литературным наследием, с умершими поэтами и писателями, поскольку и сам герой – молодой поэт, стихи которого мы находим на страницах романа. Один из героев, Берг, дает им свою оценку – «много наивно детского, простодушно-юношеского», но при этом в этой простоте есть и свои достоинства – «Мне эти стишки после Пастернака и Маяковского, как... ну, скажем, как простая питьевая вода после хорошего красного вина» [Формаков, 1938, 80]. Как отмечают исследователи, в этом противопоставлении Маяковскому и Пастернаку есть «есенинский подтекст», поскольку его стихи также неоднократно ставили в оппозицию стихам этих двух поэтов [Мекш, электронный ресурс (б)]. Однако напрямую сравнения стихов молодого поэта, героя романа Формакова, со стихами Есенина не происходит. Напротив, приятель героя Берг замечает сходство с другим современником: «северянисто до черта. Прямо читать тошно» [Формаков, 1938, 83]. Автор романа, таким образом, и сам подчеркивает свою ориентацию на творчество Игоря Северянина, о которой уже упоминалось выше. Есенин же, чье имя достаточно частотно на страницах романа, является «одной из духовных ипостасей» неразгаданной России [Мекш, электронный ресурс (б)]. Такой же «ипостасью» в размышлениях автора о судьбе поэта в России, как об отражении судьбы самой его «духовной родины», является Блок. Формаков протягивает ниточку от одного поэта к другому следующим образом: в главе «В гостях у Блока», Аркадий и его спутник посещают Смоленское кладбище, где осматривают могилу поэта, и списывают в записную книжку эпитафии, написанные карандашом на деревянном кресте. Одной из этих эпитафий оказывается четверостишие Есенина, «в трагической своей судьбе перекликнувшегося с Блоком» [Мекш, электронный ресурс (б)]. При этом вторая и последняя строка четверостишья изменена: вместо «Тихо льется с кленов листьев медь...» записано «Все пройдет, как с листьев ржавых медь», а есенинская строка «Что пришло процветать и умереть...» заменена на «Что дано процветать и умереть» [там же]. Исследователями романа подчеркиваются и другие фактические неточности, допущенные Формаковым. Так, датой смерти Есенина он называет 28 декабря 1926 года, и даже называет точное время – 10 часов утра. В действительности же поэт умер

ночь с 27-го на 28-е декабря 1925 года, то есть годом ранее, и точное время его смерти назвать невозможно [Формаков, 1938, 56]. Ошибочна и датировка другой смерти – Галины Бениславской, «единственного друга» Есенина, указанная как весна 1927 года [Мекш, электронный ресурс (б)]. В предшествующем этому романному эпизоду очерке «Две могилы» дата также указана неверно – весна 1925 года. На самом деле, Бениславская застрелилась на могиле Есенина в ночь с 3 на 4 декабря 1926 года [там же].

С именем Г. Бениславской также связан рассмотренный исследователями источник, который Формаков практически дословно цитирует на страницах своего романа: это книга биографа Есенина, С. Виноградской, автора воспоминаний «Как жил Есенин» (1926) [там же]. Формаков использует фрагмент ее книги, в котором повествуется об отношениях Бениславской и Есенина, и «присваивает» его своим героям – цитата звучит из уст двух пятнадцатилетних девочек, встреченных героями на могиле Есенина.

Отмечались и другие цитаты и аллюзии, связанные с именем Есенина. Так, в конце главы «У Есенина» девочки читают стихотворение «Гой ты, Русь моя родная...», и этим Формаков подчеркивает бессмертие поэта, «несмотря на усиленную травлю его со стороны власть предержащих и поэтов, обслуживающих эту власть» [там же]. Есенинские цитаты находят свое место и в эпилоге романа – в письме Фаины, которое послано ею Аркадию в Латвию: «Пойду по белым кудрям дня / Искать убогое жилище, / И друг любимый на меня / Наточит нож за голенищем...» [Формаков, 1938, 181]. Эти строки из стихотворения «Устал я жить в родном краю...» (1916) стали эпиграфом к письму Фаины, и они не совсем верны – у Есенина не «за голенищем», а «за голенище» [Мекш, электронный ресурс (б)]. Первые строки письма девушки также являются аллюзией на строки Есенина из того же стихотворения: строки «Неомытую похоронят под собачий лай. Не останется обо мне ничего: даже доброй памяти» соотносятся с «И необмытого меня / Под лай собачий похоронят» [там же].

Есенинский подтекст скрыт и в прозвище главного героя – «василек». Этот цветок стал символом сердечного влечения между Аркадием и Татьяной, с тех пор как они, еще в юношестве, играли в «игру цветов». Василек не раз встречается в лирике Есенина, и, кроме того, Формаков мог прочитать у биографа Есенина С. Виноградской воспоминание о том, как сонного Есенина осыпали васильками, как «солнце и васильки веселили его, радовали», и включить аллюзии на этот фрагмент в свой роман [Мекш, электронный ресурс (б)]. Этот «васильковый код» включает «потаенную любовь»

Формакова к Есенину, «сумевшему стать "настоящим, а не сводным сыном" для своей отчизны [там же].

В рецепции романа «Фаина» акцентировалось внимание и на изменении образа девушки Фаины, символа романа. При первой встрече с Фаиной она – дитя своего времени, и некоторые ее фразы выдержаны в духе официальных мнений, пытающихся разрушить культ «есенинщины»: «Оказывает ли влияние на нас, молодежь, поход, начатый против Есенина, как певца разлагающих настроений? Конечно. Есенин разлагает, и настроения его в корне нездоровые» [Формаков 1938, 56]. Но одновременно с этим Фаина говорит, что сама хотела бы «разобраться в трагедии Сережи», разобраться в поступках поэта, ведь «и трезвомыслящему человеку иногда хочется заглянуть в пропасть...» [там же]. Ее оценка личности и творчества другого поэта – Клюева – также совпадает с общей тенденцией: она отмечает, что он «весь погряз в мистике: иконы, образки, полотенца», и что «девушки к нему не ходят» [там же]. Переоценка поэзии Клюева происходит позже, уже после отъезда Аркадия в Латвию: Фаина пишет ему, что ей «хочется стихов», и что на днях она пойдет к Клюеву [Формаков, 1938, 184]. Это признание Фаины приобретает особый смысловой оттенок в контексте высказываний другой героини романа, Татьяны, которая весьма нелестно оценивала советских поэтов: «новых хороших поэтов у нас <...>, к сожалению, нет. Так, фельетонисты какие-то» [Формаков, 1938, 95]. Соответственно, слова Фаины о том, что она пойдет к Клюеву, показывают, что она устала от фельетонной поэзии в духе Демьяна Бедного – как раз в это время публикуется поэма Клюева «Деревня», ставшая поводом для разгромной критики [Мекш, электронный ресурс (б)]. Важен и выбор Фаиной есенинских цитат для своего письма Аркадию, в общем контексте которого они «констатируют духовную смерть этнической родины» [там же]. Эта смерть утверждается и концовкой романа, в которой Аркадий посылает Фаине ответное письмо, но не находит ответа: «Все попытки связаться с Фаиной не дали никаких результатов» [Формаков, 1938, 186].

Среди особенностей романа «Фаина» исследователи также отмечают особый способ восприятия действительности автобиографическим героем – рассказчик стремится материализовать свои чувства и отношения: «Материальная связь, примесь материальности всегда усиливает для меня впечатление от явлений чисто духовного порядка» [Формаков, 1938, 32]. Для этого Формаков отражает психологические состояния героя в предметном плане романа [Сивашова, 2011, 273]. Предметы эти самые разные: «от мелких деталей быта, интерьера, костюма до архитектурных сооружений и транспортных средств» [там же]. Текст чрезвычайно насыщен

предметами – это отчасти связано с функцией путевых заметок, которыми и является данный роман, - запечатлеть увиденное. Однако этим роль вещей в тексте не ограничивается: предметы структурируют композицию, являясь исходными мотивами в построении отдельных глав и фрагментов текста (петербургские и московские достопримечательности), а также используются в качестве языковых изобразительных средств. Так, предметы делают художественную реальность романа фактурной: «Аркаше представилось <...> как хороша мягкая, словно персидский ковер, синева ночного неба» [Формаков, 1938, 10]. Вещи участвуют в создании портретных характеристик: «Пекарев храпел, как лесопильный завод» [Формаков, 1938, 11], выступают как носители отвлеченных смыслов: «На набережной <...> дыбились остатки баржи – след весеннего страшного наводнения – символическим напоминанием о сегодняшнем дне России» [там же, 23]. Для героя вещи также являются неким островком «своего» в мире «чужого» - по прибытии в Ленинград Аркадий едет вдоль Мойки, «обложенный со всех сторон вещами компании» [там же, 18], и перед отъездом тоже вызывается доставить весь багаж на вокзал. Герой прячется за вещи – то отодвигая встречу с новым, то боясь это новое принять [Сивашова, 2011, 275]. Вещи же маркируют Аркадия как «чужого» советской действительности – на фоне толпы, в которой «все были на одно лицо и уж, конечно, на один костюм», герой выглядит иностранцем, «франтом первостатейным» [Формаков, 1938, 16]. «Своим» Аркадий смог оказаться только в ленинградской больнице, сняв заграничный костюм.

Через предметный план романа выражены и некоторые характерные для советской модели мира черты, такие как, к примеру, разрушение православных устоев: традиция сидеть в учреждениях в головных уборах, не снимать шапок во время траурной процессии. Это и подмена сакрального христианского знака – креста – знаменем, а традиционного для траура цвета – черного – революционным красным (покрытые красными чехлами лошади, красный катафалк, кроваво-красный гроб, мужики в красных халатах, красное знамя предприятия) [Сивашова, 2011, 277]. Материальное, вещественное заменяет в советской модели мира все сакральное: «Пятилетка лучше Бога, - серьезно заметил Рика. – Она обещает определенные материальные блага, а Бог – что-то там такое загробное, душеспасительное» [Формаков, 1938, 128]. Сакральная вертикаль заменяется вертикалью власти – ядром этой модели мира является Кремль. Его средства управления и идеологического воздействия – радио и газеты – становятся обязательными атрибутами в жизни советского гражданина: «Не было крыши без радио-мачты, порой их число настолько возрастало, что крыша казалась спиной ошестинившегося ежа», и: «В вагоне поражали

два обстоятельства: сравнительная тишина разговоров и обилие лиц, читающих газеты» [там же, 16]. Мир за пределами Кремля кажется, напротив, непрочным: городское пространство наполнено ларьками, столиками, будками, первомайскими фанерными декорациями, фанерными щитами с рекламами. Все это напоминает «бутафорский, второпях сооруженный мир» [Сивашова, 2011, 278]. Таким же является и главный объект паломничества советских граждан – временный, деревянный мавзолей, напоминающий «группу призм» и «здание для общественных надобностей» [Формаков, 1938, 110]. Непрочные постройки нового времени соседствуют с монументальными следами прошлого – царскими коронами со сбитыми крестиками, орлами кремлевских башен, Александровской колонной с крестоносным ангелом. Прошлое причудливо смешивается с настоящим – текст первой советской конституции отлит на бронзовых досках, переплавленных из памятника Александру Второму. При помощи этих вещей – «реквизитов в рамках старых декораций» - оформляется пространство художественного текста, в котором противопоставлены дореволюционная Россия и Россия настоящего [Сивашова, 2011, 279].

ВЫВОДЫ

Творчество Формакова на сегодняшний день исследовано фрагментарно. Подчеркивалось влияние классиков и современников на поэзию Формакова: творчество Лермонтова, Северянина, Есенина, Клюева было образцом для латвийского поэта. Первые книги стихов Формакова содержат большое количество аллюзий на Северянина; у него же автор почерпнул и «нарочитый урбанизм», тему нелюбви к деревне. Высок был и интерес Формакова к Есенину, с которым его сближает тема странничества и конфликта деревни с машинной цивилизацией. Кроме того, Есенину посвящены два очерка Формакова, один из которых, «На могиле Есенина. Из московских впечатлений», привлек особое внимание исследователей, так как впоследствии он был трансформирован в эссе «Две могилы» - о могилах Есенина и Блока, после чего стал сюжетной основой для эпизодов в романе «Фаина».

Роман «Фаина» рассматривался с точки зрения жанровой принадлежности, а также композиционной ориентированности на роман Р.Б. Гуля. Анализировались и изменения, происходящие в образе Фаины, ставшей символом романа, по ходу развертывания сюжета. Исследователями подчеркивается автобиографический характер главного героя, Аркадия, основные этапы биографии которого совпадают с авторскими. Аркадий – «рефлексирующий русский интеллигент», для которого

мучителен вопрос о своей истинной родине. Латвия тесно связана с его происхождением, а Россия, в свою очередь, его духовная родина: русская культура и, в особенности, литература, имеют для Аркадия непреходящее значение. Поэтому «духовными ипостасями» России в романе Формакова становятся Сергей Есенин и Александр Блок. Автора и его героя роднит и то, что оба – поэты. Формаков наделяет Аркадия теми же творческими установками – так, в романе прямо говорится об ориентации Аркадия на поэзию Северянина. В романе также множество цитат и аллюзий, связанных с именем Есенина.

Рассмотрению подвергался и предметный план романа «Фаина»: предметы структурируют композицию, используются в качестве языковых изобразительных средств; через элементы вещного мира выражается и психологическое состояние Аркадия. Советская модель мира также изображается через предметный план, в которой материальное заменяет сакральное: сакральную вертикаль вытеснила вертикаль власти, предметный мир же на ее фоне выглядит непрочным.

Концовка романа трактуется исследователями как «духовная смерть» России для Аркадия – это выражено и в письмах Фаины, и в ее молчании на последнее письмо героя.

2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА «ФАИНА»

2.1. Сюжет, композиция и тип повествователя в романе

Роман «Фаина» первоначально был озаглавлен автором «Туда и назад», что большее соотносится с жанром путевых заметок. Как уже упоминали исследователи, два очерка – о посещении могил Блока и Есенина – были напечатаны в периодике, прежде чем стали эпизодами романа. Однако публиковались не только они: так, в 1927 году, то есть сразу после путешествия Формачова, в газете «Слово» были опубликованы заметки «В Москву и обратно. Из блокнота экскурсанта». Через год, в 1928 году, в этой же газете были опубликованы очерки «Где умер Пушкин (Из СССР-ских впечатлений)» и «В доме Толстого (Из воспоминаний экскурсанта)». А уже в 1937 году в журнале «Для вас» была опубликована «Квартира, в которой умер Пушкин. Глава из романа «Туда и назад»» - то есть, Формачов переработал свою публикацию 1928 года, планируя сделать ее эпизодом своего романа. До выхода романа «Фаина» были опубликованы и некоторые стихи, вошедшие в него как стихи главного героя, Аркадия. Так, стихотворение «Девушка с Тверской» было опубликовано в газете «Слово» в 1928 году, а стихотворение «Встреча» вошло в одноименный сборник Формачова, изданный в 1934 году [Абызов, 1991, 245].

Сюжет романа строится вокруг путешествия главного героя - Аркадия – и его спутников, латвийских учителей, из Латвии в СССР и обратно. Время действия привязано к лету 1927 года, однако в повествовании есть и ретроспективные эпизоды о юношеских годах главного героя. Именно тогда, в прошлом, берет свое начало одна из сюжетных линий – любовная, раскрывающая историю взаимоотношений Аркадия и Татьяны. Героев связывает юношеская влюбленность и длительная переписка – Аркадий посвящает Тане свои стихи, но девушка отказывается видеть, что давно уже не любима героем как женщина, и ассоциируется у него с «духовной» родиной – утраченной Россией. Выяснение отношений между героями и составляет один из основных конфликтов романа. По ходу повествования этот конфликт достигает двух критических точек, т.е. кульминаций. Первая кульминация – сцена разговора между Аркадием и Таней в подмосковном саду – является ложной, поскольку герои, думая, что простились друг с другом навсегда, все же встречаются еще раз. И именно тогда и происходит настоящая кульминация: Таня с презрением отталкивает Аркадия, и садится в набирающий ход поезд, оставляя героя наедине со своими страстями.

Несмотря на то, что композиция романа организована вокруг одного крупно очерченного персонажа – Аркадия, иногда в центре авторского внимания оказываются и другие персонажи, и с ними связано несколько побочных сюжетных линий: это Пекарев, Белоконская и Фаина. Этих, и других персонажей мы рассмотрим в соответствующей главе нашего исследования.

Во многом сюжет романа хроникален – автор достаточно подробно освещает ход путешествия Рига-Ленинград-Москва-Рига, и описывает посещаемые Аркадием музеи, храмы, могилы поэтов и другие объекты. Восприятие увиденного во многом формируется под влиянием классических для сознания эмигранта оппозиций: свое-чужое, прошлое-настоящее, старое-новое (в значении ‘дореволюционное-советское’). И именно прощание героя со своим прошлым, связанным с Россией, и с людьми, причастными к этому прошлому, и составляет главную тему и, одновременно, основной конфликт произведения. То есть, основной конфликт – психологический, происходящий в сознании центрального героя, и мы понимаем, что он не может получить своего разрешения в рамках рассматриваемого текста – скорее всего, подобный конфликт неразрешим в принципе.

Также, стоит отметить, что хоть роман, как отмечали исследователи, и является циклом автобиографических путевых заметок, то есть травелогом, в его композиции есть некоторая особенность, отличающая его от формы классического травелога. Как известно, «в травелоге «приключение субъекта начинается не с рождения, но с отъезда, и не развивается произвольно, но должно быть завершено возвращением»» [Майга, 2014, 257]. Однако роман «Фаина» возвращением не завершается: уже после приезда героя в Латвию повествование дополняется своеобразным эпилогом из писем Фаины к Аркадию, и прерывание этой переписки становится финалом романа.

В романе есть и глава, «Мозаика», композиционная структура которой заметно отличается от других глав произведения. В этой главе собраны разнообразные, тематически не связанные впечатления о пребывании Аркадия в Москве: всего этих зарисовок восемь, и каждая последующая графически отделена от предыдущего текста пробелом. Темы зарисовок, вошедших в эту главу - храм Иверской иконы Божией Матери, в романе названный попросту «Иверской», книготорговцы и книгоиздатели – государственные и частные, недостатки советского школьного образования, «шумовой оркестр» в детском доме, прием в московские вузы, музей изящных искусств, кабинет археолога в краеведческом музее, и анекдот, рассказанный зоологом. Глава открывается словами о том, что за время путешествия «Отдельные эпизоды наплывали один на другой, как снимки в плохо передвинутой пленке фотографического аппарата,

одно впечатление туманило другое. От многих часов и даже дней в памяти остались только детали» [103]. То есть, чтобы соединить эти зарисовки в художественное целое, Формаков использует прием монтажа – на этот монтажный характер намекает и прямое сравнение памяти с «плёнкой фотографического аппарата». Сравнение памяти с плёнкой характерно для Формакова: так, в очерке «Режица на экране моей памяти» он «сравнивает работу памяти с действиями рассеянного киномеханика, отматывающего пленку в обратном направлении» [Сивашова, 2012, 87]. Как известно, монтаж в кино, с которым автор сравнивает память, основывается на демонтаже целого, то есть всего отснятого материала, и на последующем соединении получившихся фрагментов в единое целое – фильм. Память же работает по несколько иному принципу, вычеркивая детали из воспоминаний помимо воли человека. Поэтому человек вынужден восстанавливать ход событий из разрозненных фрагментов, и даже жанр мемуаров, это, по выражению Шлегеля, «система фрагментов» [Баран, 2009, 469]. Зарисовки в романе Формакова действительно можно было бы отнести и к самому жанру фрагмента, если бы они обладали некой незавершенностью, «открытостью» смыслового плана [Баран, 2009]. Однако они не призывают читателя к дальнейшим раздумьям, их функция – информативная. Так, например, Формаков приводит конкретные факты об одном из частных издателей, выпускающим журнал «Мир приключений» тиражом в 20 тысяч экземпляров, из которых подписчикам уходит 18 000, а оставшихся двух тысяч не хватает на розничную торговлю, однако ему не разрешают увеличить тираж [Формаков, 1938, 104]. В другой зарисовке приводятся и другие точные данные: о студентах, поступавших в 1927 году в институт им. Менделеева. Все это делает текст не только информативным, но и добавляет повествованию характер документальности. При этом подобные зарисовки, включающие в себя точные данные, чередуются с зарисовками, в которые включен анекдот: в одном случае - о советской цензуре, во втором – о том, как в голодный 1920 год ученый-зоолог обменял редкий экземпляр белки на самовар, но без конфорки. Это чередование не только позволяет избежать ощущения «сухости» текста, но и соотносится с принципом монтажа в литературе, заключающемся в соединении разнородных элементов – и в содержательном, и в жанровом отношении. Необходимо отметить, что этот прием чередования фактов и анекдотов находит свое воплощение и в других главах романа.

В романе Формакова автор-повествователь не участвует в действии, и занимает, таким образом, внешнюю точку зрения. Повествование ведется от третьего лица, при этом повествователь «безличен», неперсонифицирован. В тексте нет фиксированной фокализации: доминирует внутренняя, однако присутствует и нулевая. Так, в большей

части текста мы видим события и воспринимаем других персонажей с точки зрения главного героя – Аркадия. Мы знаем его мысли, чувства, воспоминания. Повествователь не забегают вперед во времени, а рассказывает только о том, что знает герой. Например, в тексте лишь упоминается, что существует план о сносе храма Христа Спасителя: «кому-то пришла в голову невыполнимая затея – снести собор, чтобы на его месте воздвигнуть памятник большевизму» [Формаков, 1938, 91]. Ко времени написания романа – 1938 году – храм был уже снесен, однако информация об этом не включена в текст: повествователь говорит нам только то, что знает герой в описываемом 1927 году. То есть границы повествователя «совпадают с границами изображенного мира» [Тамарченко, 2004, 239]. В романе также есть эпизоды, в которых меняется «фокальный персонаж», и читатель видит происходящее с точки зрения других героев: в романе есть целая глава, посвященная Пекареву, и глава, в которой действующими лицами являются Белоконская и Волосов. Повествователь как будто на время оставляет Аркадия, и следует за другим героем, чтобы показать определенное событие его глазами. Кроме того, есть текстовые фрагменты, в которых повествователь показывает нам сны героев или сообщает нам их мысли – то есть, становится на позицию всезнания. Таким образом, это повествователь, который «свободно движется между местами действия, чувствами и мыслями персонажей» [Тамарченко, электронный ресурс]. Однако в основном повествователь все же предпочитает рассказывать о происходящем с точки зрения одного персонажа, Аркадия, что «позволяет рассказчику совместить почти все выгоды внутренней точки зрения и многие преимущества позиции всеведения» [там же].

Следует добавить, что в эпилоге романа – письмах Фаины - совмещены 2 типа повествователя: первый из этих повествователей - сама Фаина, которую правильнее назвать «рассказчиком», поскольку письма сохраняют особенности речи героини, а второй - уже знакомый нам всезнающий автор-повествователь, который сообщает нам, какие мысли возникают у Аркадия по ходу прочтения писем.

Лирических отступлений в романе немного, и все они рассказаны от лица все того же безличного повествователя. Эти лирические отступления тематически связаны с эпизодами, в которые они помещены, и все эти эпизоды показаны с точки зрения Аркадия. Поэтому мы воспринимаем эти отступления не как отвлеченные мысли автора, а как мысли главного героя – Аркадия, во внутренний мир которого свободно вторгается всезнающий повествователь. Так, глава «В гостях у Блока», о посещении могилы поэта, начинается с философского рассуждения о притягательности могил близких людей, о соотношении памяти о событиях и материальных свидетельств этих

событий, и после перечисления подобных материальных свидетельств следует упоминание «засушенного цветка в юношеской тетради неуклюжих стихов о любви» [Формаков, 1938, 51]. Эта последняя фраза намекает на памятные для Аркадия вещи – как мы знаем, свои юношеские поэтические опыты герой сравнивает с неловкими «шагами начинающего ходить ребенка», а засушенный цветок – это василек, символ влюбленности Тани и Аркадия. То есть, последнее предложение лирического отступления говорит нам о том, что субъект мышления – это сам герой, а не безличный повествователь.

В свою очередь, идея романа Формакова тесно связана с теми эпизодами, из которых и «вырос» роман – то есть с эпизодами о посещениях могил двух поэтов, Блока и Есенина. Главный герой романа и сам является поэтом, и на примере двух знаменитых современников он осознает всю невозможность жизни в советской России – и для поэта, и для творческого человека вообще. В свете такого прочтения идейной стороны романа, символичен фрагмент эпизода о посещении героем могилы Блока: «Аркадий кладёт цветы к подножию креста, на могилу Блока. Садить их в землю не имеет смысла. Глина тверда, как камень, и бесплодна» [54]. Земля на могиле Блока – это метафора всей России, ставшей «бесплодной» после революции. И на этой земле не может ни вырасти, ни прижиться нечто такое же хрупкое, как цветы или поэтическая натура. Все это еще раз доказывает герою, что с Россией, его «духовной родиной», нужно проститься, и все его путешествие становится своеобразным прощанием.

2.2. Художественное пространство в романе

Основным хронотопом романа Формакова является хронотоп дороги, являющийся сюжетообразующим – как мы помним, весь роман представляет собой цикл путевых очерков, и его сюжет строится вокруг путешествия героя. В хронотопе дороги особое значение имеет категория случая, случайности – как событий, так и встреч. Поэтому оба хронотопа – дороги и встречи – неразрывно связаны между собой: «здесь (на дороге) могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы» [Бахтин, электронный ресурс]. Маршрут и время путешествия героев, Аркадия и его коллег-учителей, регламентированы заранее – неделя в Ленинграде, неделя в Москве, однако то, что членов группы свободно отпускают «по личным нуждам», оставляет «случаю» возможность повлиять на ход сюжета. Так, по приезде в Ленинград группу не

встречают на станции, в первый же вечер пропадает один из учителей (правда, находится наутро), а сам Аркадий попадает на несколько дней в больницу, пропустив и поездку в Петергоф, и посещение антирелигиозного музея. В свободное от походов с группой время с Аркадием происходит и несколько случайных встреч. Первая – в главе восьмой, так и названной – «Встреча», где на ленинградской улице его окликает Шура – девушка, в которую он был влюблен в Великих Луках, посвящал ей свои первые стихи. Их жизненные пути разошлись, и они не знали ничего друг о друге – что Шура уже «десятый год» живет в Ленинграде, а Аркадий – гражданин иностранного государства [Формаков, 1938, 34]. Вторая случайная встреча – на Смоленском кладбище, с девушкой Фаиной. Аркадий, несмотря на столь поверхностное и недолгое знакомство, проникся участием к этой девушке, сироте с 14 лет, в которой было «много болезненного, издерганного: и надтреснутый голос, и печальные глаза, и нервно дрожащая бровь» [там же, 57]. Эта девушка вызывает в герое острое чувство жалости, она – живой, а не абстрактный, пример того, как революция с ее потрясениями «изломали юность» многих молодых людей. Еще одна случайная встреча произошла с героем в Москве – и тоже на улице, как и встреча с Шурой. Встреча эта была отчасти ожидаемой – Аркадий и сам искал Татьяну Смурскую, «оживший призрак безвозвратно канувшей в прошлое юности» [65]. Оба несколько идеализировали друг друга в своих мечтах, и при встрече Аркадий сперва не узнает Татьяну: «... прямо на него шла незнакомая девушка» [там же]. В этом эпизоде выражен мотив «неузнания», связанный с хронотопом встречи [Бахтин, электронный ресурс]. Еще одна встреча, бывшая неожиданной для Аркадия – встреча с одноклассником Ричардом Бергом (Рикой) на вокзале.

Нужно отметить, что хронотоп дороги выступает в тексте не только как сюжетообразующий, но и как метафора жизненного пути героя: Аркадий не раз вспоминает свое прошлое – первое воспоминание приходит к герою в вагоне поезда, как раз с началом путешествия, а последующая встреча с «друзьями юности» пробуждает в нем и другие, и перед читателем постепенно выстраивается картина юности героя.

Связанным с хронотопом дороги оказывается и топоним вокзала, частотный на страницах романа. Вокзал традиционно связывается с расставанием, с ощущением душевного одиночества у героев. Так и Аркадий, уезжая из Риги, чувствует себя покинутым – никто не пришел проводить его, и он едва сдерживает подступающие к горлу слезы [Формаков, 1938, 4]. При этом ощущение одиночества – это не только сиюминутное настроение героя, это характеристика его экзистенции в целом, но

ощущение это доходит до предела именно на вокзале: «...не с кем ему перемолвиться последними словами на этой земле» [там же, 3]. У Аркадия нет родных, а все его друзья остались на его «духовной родине» - в России, и с ними, Татьяной и Рикой Бергом, он ведет многолетнюю переписку. На железнодорожном перроне происходит и окончательный разрыв между Аркадием и Таней [там же, 164]. В описаниях же вокзала как места подчеркивается грязь, разруха, неуютность: «весь перрон был в выбоинах и ямах» [15], «...под высоким перекрытием вокзального свода, зияющего дырами разбитых стекол...», «...все грязнее, запыленнее, будничнее...» [17], «...было темно и холодно. Со всех сторон дули сквозные ветры» [164]; вокзал сравнивается с неким огромным существом: «глотка рижского вокзала коротка», «исполинская величина разинутого зева», «заглатывает два-три вагона поезда», сам же поезд сравнивается со змеей [3]. В романе упоминаются и станции, через которые герои проезжают во время своего пути – это Остров, Псков, Луга, Себеж. Первые из них упоминаются из-за того, что герои именно на этих станциях впервые тесно соприкасаются с советской повседневностью, видят первых советских граждан. Последняя из них, Себеж, упоминается как, напротив, последняя российская станция на пути героев домой, в Латвию. Такая подробность в фиксации увиденного во время путешествия характерна для жанра путевых очерков, циклом из которых и является роман. Кроме того, Формаков не задерживается на подробном описании какой-либо станции, и их чередование создает впечатление как быстрого бега времени, так и быстрого хода поезда. Описанию природы, наблюдаемой путешественниками из окна поезда, уделено еще меньше внимания - это редкие замечания, рисующие картину средней полосы России: «Бежали по сторонам дороги редкие лесочки с грудками подрастающих сосенок. Золотые полосы хлеба. Изредка чернели старые избы замшелых деревень» и «В тени прохладно и душисто от еще нескошенных лугов, набегающих пестрыми волнами до самого железнодорожного полотна» [15, 179]. Отсутствие статических пейзажных описаний тоже способствуют быстрому течению романного времени [Лихачев, электронный ресурс].

Важное место в пространственной структуре романа занимает и такая категория, как граница, частотная для литературы Русского Зарубежья: «Топос границы, а также приграничные территории <...> становятся необыкновенно значимыми <...> для культуры русской эмиграции в целом» [Бадин, 2007, 320]. Герои романа Формакова дважды пересекают рубеж между Латвией и СССР. Во время первого перехода над героями довлеет атмосфера страха: они думают о чекистах, о том, что нельзя произносить вслух такие привычные для них слова, как «господа» или «ради бога»,

Аркадий вспоминал, как он на личном опыте испытал «чувство ведомого на расстрел» [Формаков, 1938, 12]. Ощущение опасности выражается и в таких номинациях СССР, как «джунгли», «вражеская страна». Граница становится для путешественников порогом, разделяющим «свой» культурный и «чужой» хаотичный мир. Кроме страха, герои чувствуют и некоторую обезличенность – на советской границе у них отобрали паспорта, и выдали один общий, на всю группу. Это изменение статуса – с отдельной личности на человека из группы – не по душе, например, Аркадию, считающего себя индивидуалистом. Но граница, как известно, несет в себе функцию и разделения и соединения одновременно: «Она всегда граница с чем-либо и принадлежит обеим пограничным культурам» [Лотман, 1996, 362]. И герои, оказавшись в СССР, постепенно забывают о страхе, поскольку кроме новых для них советских реалий, в этом пространстве есть и знакомые, имеющие для них высокую культурную ценность объекты – музеи, памятники и т.д. Все это отчасти делает для них «вражеское» государство своим, знакомым: «Давно уже никто не оглядывался, следуют ли за ним по пятам чекисты. Давно уже забылись все страхи и ужасы, которыми напутствовали оставшиеся дома» [Формаков, 1938, 168]. Но пересекая границу во второй раз, по дороге в Латвию, они вновь испытывают чувство тревоги, опасения, что могут «не выпустить». Сам переход границы проходит в декорациях страха, опасности: «Окна и двери наглухо закрыты: ни открывать, ни тем паче высовываться строгойше запрещено» [179]. Страна Советов предстает пространством очень замкнутым, наглухо отгороженным от всего мира; таким же является и ее пограничье. Эту замкнутость еще раз подчеркивает и ощущение информационного вакуума, пережитое героями в СССР – один из путешественников, Розанов, после пересечения границы сразу покупает все возможные латвийские газеты: «Словно с какого необитаемого острова приехали! И газеты ведь там покупал ежедневно, а никакого представления о том, что делается в остальном мире, нет» [180].

В пространстве романа важную роль играет топоним Петербурга. Для Аркадия этот город, прежде всего, культурная столица его «духовной родины». Даже в воспоминаниях о голоде и холоде «первых годов студенчества, совпавших с годами революции и большевизма», Аркадий уделяет большое внимание культурным событиям, волновавшим его в то время: он вспоминает «Свадьбу Фигаро» в Александринском театре, вечеринку в «Техноложке», где выступали Блок и Есенин, и Аркадий «носил к Блоку свои первые стихи», вспоминает и роскошь «Маскарада» Мейерхольда [22]. По словам героя, «голод и искусство причудливо переплетались в воспоминаниях о той поре» [23]. Его влюбленность в Петербург отчасти литературная

– для него это «город Акакия Акакиевича и людей из подполья, Блоковской Незнакомки и сенатора Аблеухова» [там же]. Восприятие города задано уже сложившимся петербургским текстом, поэтому и в описаниях Петербурга у Формакова есть характерные для петербургского текста элементы. Так, в романе актуализируется оппозиция естественного и искусственного, как природного и культурного. С одной стороны природное – «сугробы, в которых прохожие ломали себе конечности», «голубой снег», покрывающий «здания, улицы, тротуары, решетки, провода», а с другой – «шпиль Адмиралтейства», который «горел, как меч архангела Михаила» [22-23]. Описания, построенные подобным образом, где чему-то природному, расположенному в горизонтальной плоскости, тяготеющему к низу, противопоставлен архитектурный элемент, устремленный ввысь, особенно часто – шпиль или купол, освященный солнцем, частотны в создании образа Петербурга в литературе [Топоров, электронный ресурс]. Упоминания шпиля, иглы не раз встречаются в романе Формакова, тем самым еще раз подчеркивая восприятие героем Петербурга как города культурного: «алела в сиреновом небе игла Адмиралтейства, соперничая со шпилем Петропавловской крепости» [Формаков, 1938, 35]. В этот же ряд можно включить и Александровскую колонну, которая «высоко к небу возносила <...> венчающего ее крестоносного ангела» [там же, 34]. С теми или иными элементами природного ряда напрямую связывается и настроение героя – так дождь, туман сопутствуют душевной тоске, солнце и свежесть – пробуждению к новой жизни, мгновенной эйфории [Топоров, электронный ресурс]. Это проявляется и в рассматриваемом фрагменте – «морозное солнце», прогулка по солнечному зимнему Петербургу вызвали в Аркадии радость, «как после первого поцелуя» [Формаков, 1938, 23].

Свое отражение в романе нашел и петербургский эсхатологический миф - идея катаклизма, наводнения, который однажды уничтожит город. Такое ожидание катастрофы поддерживалось тем, что «за 290 лет существования города он пережил более 270 наводнений, когда вода поднималась на полтора метра выше ординара и более и начинала подтапливать город и извне, и изнутри» [Топоров, электронный ресурс]. Подобный миф стал сюжетом и многих литературных произведений, породив так называемый петербургский «наводненческий» текст. В романе Формакова герой видит, как на набережной, прямо под окнами дворца, «дыбились остатки баржи – след весеннего страшного наводнения» [Формаков, 1938, 23]. При этом герой соотносит реальное наводнение, вышедшее из берегов реку, с историческим «наводнением»: обломки баржи становятся для него «символическим напоминанием о сегодняшнем дне России» [там же]. Нужно заметить, что на протяжении всего своего пребывания в

Петербурге герой отмечает последствия этого «наводнения», оставившие наиболее явный след на дворцах: «Справа был облупленный, еще не отделанный фасад Зимнего дворца, и у его колонн белели ярлыки: «Осторожно! Карнизы осыпаются»» [34], «...дымчатые громады бывших дворцов с пыльными стеклами и черными от копоти кариатидами», «Дворцовая набережная казалась мертвой улицей раскопанных Помпей» [49]. Сравнение с Помпеями – городом, погибшем в результате извержения вулкана, то есть от природного катаклизма, усиливает контекстуальное сравнение революции и природной катастрофы. В эпилоге романа, письме Фаины к Аркадию, мы узнаем, что герой спрашивал девушку, «Сколько еще карнизов упало с Зимнего дворца?» и «Когда вымоют стекла дворцов» [182]. Для героя это – важный вопрос, поскольку дворцы для него, как и другие памятники культуры и архитектуры, воплощают в себе прошлое России, ее наследие – значимое для героя, считающего ушедшую Россию своей «духовной родиной». Для него знание того, что восстанавливаются дворцы, было бы знаком того, что налаживается диалог между культурой России прошлой и России нынешней.

Еще одна особенность Петербурга, вошедшая в число типичных для петербургского текста элементов, – это большой жилой дом, «Ноев ковчег», в котором предельно скученно живут самые разнообразные люди, чаще всего незнакомые друг с другом [Топоров, электронный ресурс]. В романе таким домом становится «Дом Учёных» – своеобразное общежитие для научных сотрудников, куда поселяют Аркадия и других учителей. «Дом Учёных» устроен в бывшем дворце, и в его залах устроены спальни: «весь зал уставлен кроватями (их штук шесть)» [Формаков, 1938, 19]. К дворцовому великолепию относятся с пренебрежением: «в золоченые карнизы вбиты гвозди, на которых висят полотенца», «стекла давно не мыты и запылены», в одном из дворов устроена баня [там же, 18-19]. Обитатели спальни не спешат знакомиться с Аркадием, несмотря на то, что он иностранец: «Все сокомнатники Аркадия были необычайно молчаливы и необщительны даже между собой» [23]. Герой романа Розанов называет этот дом «катакомбами»: в него сложно попасть – нужно пройти череду темных дворов-колодцев, в нем сложно ориентироваться – «...проводят узкими, длинными, темными коридорами то вверх, то вниз», «без проводника не выберешься» [19], «...по переходам, коридорам и лестницам, в которых большею частью темно от тусклого освещения запыленными лампочками» [48]. Эти «катакомбы» можно соотнести с представлением о Петербурге как о городе-лабиринте, в котором неизбежно скитальчество, блуждание. Этот мотив блуждания отразился во многих произведениях, в совокупности составляющих петербургский текст: «мечется по

Петербургу Евгений в "Медном всаднике", кружит Германн, бродит по нему совершивший преступление Раскольников, скитается лирический герой Блока и т.д.» [Меднис, электронный ресурс]. Петербург является лабиринтом, то есть кривым пространством, несмотря на свою геометрическую правильность – параллели улиц, прямые, как стрела, проспекты, линии Васильевского острова. Изначально петербургский ландшафт был кривым, что нашло свое отражение в старых названиях рек и каналов: например, канал Грибоедова был Кривушами [Серкова, электронный ресурс]. И именно эти кривые реки и каналы являются основой лабиринта; прямые же улицы и проспекты являются лишь прямолинейными отрезками лабиринтного пространства. Кроме того, петербургская стройность и прямизна может быть обманчивой – так, четкость фасада многих зданий, в особенности дворцов, лишь скрывает лабиринтную схему их внутреннего устройства [там же]. Таким лабиринтом и является «Дом Учёных», одновременно реализовавший в своем устройстве идею о петербургском «Ноевом ковчеге».

Представление о Петербурге как о лабиринте, городе «с ложными ходами, загадками и опасностями», выросло из осознания петербургского пространства как невозможного для жизни [Меднис, электронный ресурс]. В литературной традиции Петербург часто выступает как город, губительный для героев, вынужденных существовать в его пространстве: они болеют, сходят с ума, умирают. Подобная смертоносность Петербурга напрямую связана как с тем, что это город искусственный, построенный на плохом месте, с плохим климатом – дождем, снегом, метелью, ветром, холодом, туманом, наводнениями, так и с тем, что это город-мираж, город иррационального, который создает обманные впечатления, порождает двойников. Такие характеристики состояния героя, как «одинокий, мучительный, болезненный <...>, бессознательный, лихорадочный, нездоровый», плотно вошли в речевую ткань петербургского текста [Топоров, электронный ресурс]. Общеизвестно, что и реальный, а не только литературный, Петербург в первые два века своего существования был лидером по уровню смертности среди всех городов России [там же]. И герой Формакова – Аркадий – отчасти испытывает на себе эту губительную природу Северной столицы. Непреходящее чувство одиночества, сопровождающее героя на его жизненном пути, дополняется непониманием новой советской действительности, не способностью принять свою духовную родину – Россию – в нынешнем ее виде. И в первые дни приезда в Петербург Аркадий заболевает, попадает в больницу, где вынужден перенести небольшую операцию. Герой чувствует физическое недомогание уже в первый день: «... он устал, страшно устал, ему нездоровится» [Формаков, 1938,

19]. Постепенно его состояние ухудшается: «его лихорадило, пылал лоб, под опущенными веками жгли слезы...» [там же, 40]. Однако болезнь проходит быстро, и герой не успевает встать на ту границу жизни и смерти, к которой подталкивает героев петербургское пространство.

В романе Формакова преобладает взгляд на Петербург, как на «бывший столичный град империи Российской» [Формаков, 1938, 24]. Проезжая по городу, Аркадий замечает: «...Невский суживался. Императорская столица становилась просто большим городом» [там же, 41]. Экскурсанты смотрят на город сквозь призму литературы и истории, для них эта поездка – встреча с городом, «созданным на болоте Петром, украшенным поколениями императоров, воспетым Пушкиным и Блоком» [там же, 16]. И лишь изредка герои смотрят на Петербург как на советский город Ленинград 1927 года. Среди изменений, произошедших с городом за время правления большевиков, отмечается доступность парков и садов для населения: «Поразил открытый для всех сад за решеткой Аничкова дворца: глаз привык издавна к деревянным сплошным щитам вдоль забора» [там же, 40]. И: «Сад у Зимнего дворца, лишенный ограды, обнажил боковой фасад и был всем доступен» [там же, 49]. В поэтической традиции садовый топос Петербурга наделен чертами идеализированного пространства: сад имеет метафизический статус – это микромодель Вселенной, «он ассоциируется с вечностью, с прошлым и будущим временем, с любовным и творческим Эдемом» [Разумовская, 2011, 146]. Сады воплощают в себе идею о Петербурге, как о городе-парадизе, а предметный мир садов – статуи, решетки, скамейки,obelisks, вазы – обладают повышенной значимостью и формируют их художественное пространство. Так, решетки и ограды охраняют идилличность садового пространства, воспринимаемого поэтами как пространство иное, изолированное. В свою очередь, сад без ограды сливается с городом, «заражается его разрушительной атмосферой, превращается из идеального топоса, каким он является а priori, в место массовых развлечений, любовного флирта» [Разумовская, 2011, 150]. И действительно, лишенные оград и доступные для всех ленинградские сады становятся местом для принятия солнечных ванн и для купания: «...в сквере около Медного Всадника вся трава была усыпана разомлевшими на солнце, полуодетыми фигурами граждан и гражданок «города Ленина», раскинувшихся в самых непринужденных позах. Берег Невы поблизости кишел купающимися...» [Формаков, 1938, 49]. Петербургские сады превратились в те самые джунгли, с которыми герои неоднократно сравнивают новую Россию, страну Советов: для них это дикий, неизвестный мир, «мир странных законов и взаимоотношений» [там же, 33]. Они с опаской и с удивлением присматриваются к

нему: так, поселившись в «Доме Учёных» Аркадий приглядывается к своим советским соседям, «подобно естествоиспытателю, следящему в далеких джунглях из прикрытия за повадками неизвестного зверя» [там же, 23]. Сравнение советской России с джунглями, с дикой страной роднит роман Формакова с романом Набокова «Подвиг», где герой Бубнов пишет рассказ «Зоорляндия», который «на игровом языке героев романа означает «Россию», или «звериную страну»» [Бадин, 2007, 319]. В романе Формакова советский город Ленинград, ворвавшись в заповедный мир петербургских садов, превратил их в часть «джунглей». Аркадий и Розанов относятся к подобному преобразению в городском ландшафте с иронией: «Вся набережная – пляж для освобожденного от гнета царизма, и даже купальных костюмов, пролетариата», «...весьма трогательно: спящие солдаты на газоне, портянки на кустах et cetera» [там же, 33, 49]. Для них превращение садов, места обитания поэтических муз, в пляж, разрушает эстетическую целостность Петербурга. Однако с этим приходится мириться, и Розанов саркастически замечает: «Эстетика и грязь слова разных языков» [там же]. И действительно, грязи и беспорядка в Ленинграде много, о чем неоднократно упоминается на страницах романа: это и разбитые стекла вокзального свода, и грязные пивнушки, в которых стоит дым коромыслом, и запыленные зеркальные окна дворцов и витрины магазинов, которые, «казалось, не мыты со времен Керенского» [там же, 34]. В воспоминаниях Аркадия город чище: так, приехав в Ленинград, он сразу отмечает, что все стало «грязнее, запыленнее, будничнее» [там же, 17]. Могила Блока особенно удручает героев своей неухоженностью: это и потрескавшаяся краска на деревянном кресте, и «белая шелуха арбузных семян», лежащая кучкой под кленом [там же, 54]. А на цоколе памятника Александру III у Николаевского вокзала и вовсе «по-заборному похабилась эпиграмма Демьяна Бедного» [там же, 41].

Петербург для героев – сокровищница культуры, вечный город, всегда равный самому себе, – даже после переименования и смены власти. Как замечает одна из одна из путешественниц, Белоконская, «... в Петербурге все памятники целы, а в Москве ни один из прежних не уцелел» [124]. Однако наряду с «вечными» петербургскими памятниками, упоминаются и советские – наоборот, невечные. Так, Аркадий, с иронией вспоминает о памятнике Софье Перовской – этого «безумного» памятника «пугались лошади» [47]. Он был установлен в 1918 году, и к приезду Аркадия в 1927 году уже был уничтожен. Герою хочется верить, что исчезновение подобных монументов, установленных в первые годы большевистского правления и демонтированных спустя неполное десятилетие, свидетельствует о непрочности и самого большевизма: «... хотелось замечать только то, что подтверждало бы их мысли о <...> противоречиях,

неудачах, поражениях» [29]. К подобным «неудачам» относится и другой памятник, уже московский – Монумент Советской Конституции, «единственный большой памятник советской эпохи в Москве» [124]. Монумент представлял собой композицию из обелиска, бронзовых щитов с текстом конституции и статуи Свободы – фигуры женщины с вытянутой вперед рукой, призывающей к свободе, которую большинство гостей столицы принимали за ангела. «Ангел» попирал ногой оружие, что было прокомментировано гидом: «Свободному народу не нужно вооружение!» [124]. Герои низко оценивают художественную ценность этого объекта советской культуры, а к попоранному «ангелом» оружию и вовсе относятся с сарказмом, как к нечто абсурдному после отгремевших лет революции. Но к неудачам большевистского правления относятся не только памятники, являющиеся частью ландшафтной среды города. Из пестрого калейдоскопа впечатлений, пережитых автором во время своего путешествия, в романе зафиксированы и другие противоречия советской жизни: недостатки советского образования, системы воспитания, невозможные условия работы советских ученых, недостаточность средств, выделяемых для музеев. Образование и воспитание являются предметом особого внимания – как сам Формаков, так и его автобиографический герой Аркадий, и его спутники – учителя по профессии, и этим и вызван живой интерес к советским образовательным учреждениям. Герои посещают детские дома, станцию правовой охраны, где также много сирот-беспризорников, суд для малолетних; беседуют с советскими учителями и музейными работниками, проводящими экскурсии для школьников. Латвийские гости видят причину всех проблем не только в недостатках советской системы образования, из-за которой дети ничего не знают про Древний Египет, но и в бедности населения, пьянстве в семьях. Посетив суд для малолетних, они узнают, что среди детей широко распространено воровство – не только среди сирот-беспризорников, но и среди детей из семей рабочих. И, несмотря на существование специального суда для детей, проблема остается нерешенной, поскольку нет системы наказаний для малолетних, и поскольку никак не улучшаются условия жизни семей. Тяжелы и условия жизни самих учителей – учитель со стажем в четверть века зарабатывает в два раза меньше рядового рабочего. Путешественники воочию убеждаются и в плохих условиях работы советских ученых – посетив московский краеведческий музей, они приглашаются в кабинеты археолога и зоолога, находящиеся в тесном сыром подвале. Ученые объясняют это жилищным кризисом и недостатком помещений, но путешественникам бросается в глаза и отсутствие необходимой мебели в кабинетах: так, материалы с археологических раскопок хранятся не в специальных шкафах, а в плоских фанерных ящиках из-под

печенья, поставленных на пол. По мнению героев, такие условия работы «немыслимы ни в какой другой стране, наипаче – в столице» [108]. Страдают от недостатка помещений и работники Третьяковской галереи: после изъятия полотен из частных коллекций собрание музея сильно пополнилось, но из 5 тысяч имеющихся картин в залах выставлено только около 2600 – т.е., примерно половина. Аркадий и Татьяна убеждаются в этом, попав на склад, где четыре зала полностью заставлены картинами: «...весь пол зала, тесно, одна к одной был уставлен повернутыми на ребро полотнами в рамах и без рам» [95]. И все это - несмотря на советский лозунг «Искусство принадлежит народу», который иными словами, но в том же официозном духе, выражен в речи Тани: «Музеи у нас приближены к широким кругам населения, <...> они стали существовать теперь для таких кругов, для которых раньше не были вовсе» [92]. Аркадий же видит, что полотна, которые были недоступны для народа, находясь в частных коллекциях, так и остались недоступными. Музейный работник, проводивший гостей на склад, говорит о том, что власти готовы отдать галерее соседний особняк, но нет денег для постройки соединяющего два здания крытого перехода. Этот непостроенный переход – метафора непостроенного моста между прошлым и будущим, в котором для народа может стать доступной не только живопись, но и все сферы искусства и науки.

Так, стесненность, сжатость пространства, отсутствие помещений становятся условием существования научных работников, работников искусства. Даже музей-квартира Пушкина занимает вдвое меньшую площадь, чем было при жизни поэта: «Из одиннадцати комнат Пушкинской квартиры Академия Наук отвоевала у жильцов только пять» [Формаков, 1938, 30]. Такая же стесненность является и характеристикой советского быта: глазами героев мы видим изнутри советские квартиры второй половины 20-х годов - «уплотненные», превращенные в коммуналки и коммунального типа общежития. В Петербурге один из латвийских путешественников, Пекарев, посещает старого коллегу, учителя Троицкого – тот живет с «поломойкой» Машей, благодаря которой их «силой» вселили в чью-то большую квартиру. Однако, несмотря на кажущуюся удачу – несколько комнат, полученных в распоряжение двух человек, - в их комнатах царит атмосфера страха: Троицкий боится соседей, боится партийной жены, боится друга-иностранца, неожиданно зашедшего в гости. Дом перестает быть для советского человека пространством приватным, пространством, где протекает его частная жизнь. Обстановка комнаты, в которую попадает Пекарев, также оставляет желать лучшего – она загромождена мебелью, вместо дивана – какое-то «подобие дивана» [37]. Более подробно описан интерьер двух других комнат – комнаты Тани

Смурской и супругов Бергов. Таня живет в Подмоскowie, в «Доме отдыха», где у нее отдельная комната: одно окно, кровать, стол с книгами и радиоприемником, две полки – «ни шкафа, ни комода» [76]. Таня пыталась восполнить скромность обстановки милыми девичьими мелочами: белоснежными кружевными покрывалами на кровати, портретом Аркадия и букетом васильков на окне – символами ее любви к Аркадию. Однако самому Аркадию, побывавшему в гостях и у Тани, и у Бергов, везде бросается в глаза бедность – бедность интерьера, предметов быта – так, в каждой комнате он видит примус, «неизбежный, как смерть» [76]. У Бергов, более обеспеченных материально, чем Таня, и живущих в комнате в коммунальной квартире, которая досталась им за «солидное отступное», обстановка не лучше: ««Длинная узкая комната об одно окно, кровать, один стол. Вдоль стены – большие полки, заваленные книгами. Больше ничего» [126]. Перед комнатой – тесный коридор, заставленный «полудюжиной объемистых шкафов», а на входе в квартиру – табличка с фамилиями жильцов и указанием, кому и сколько раз звонить. Эти типические особенности коммунальной квартиры не становятся сюрпризом для Аркадия, который уже знаком с ними по рассказам Зощенко, сделавшим коммунальные реалии предметом сатирического описания. Аркадий же смотрит на советскую повседневность как иностранец, и этот взгляд неизбежно приводит к сравнению советского быта с бытом в независимой Латвии: «...всякая жизнь обростает привычками быта, странными для постороннего, <...> быт наш и ваш, - поистине, как земной и лунный» [127]. Аркадий становится свидетелем того, как такое явление, как коммунальная квартира, утверждает свои позиции в больших советских городах: 20-ые годы – это время коллективизации быта, когда жилищная политика не была ориентирована на строительство отдельных квартир. Создавались проекты о строительстве больших домов-коммун для рабочих, коммунальные квартиры же считались временным злом, необходимым из-за большой миграции в города. Однако постепенно, к 30-ым годам, коммунальная квартира становится самым распространенным типом жилья (в Ленинграде). Московские же друзья Аркадия, Берги, счастливы уже оттого, что им досталась комната в подобной квартире – ведь в Москве второй половины 20-х даже коммунальные комнаты «на вес золота», по выражению самого Рики Берга [126].

Топос Москвы не менее значим в романе Формакова, чем топос Петербурга – тем более что время пребывания латвийских учителей в СССР поровну разделено между этими городами. Описание московского пространства, как и пространства петербургского, во многом строится с использованием элементов, характерных для данного типа городского текста, текста московского. Однако роман Формакова нельзя

отнести к так называемому жанру московско-петербургских сравнительных текстов. Сам автор в словах своих героев приводит все три существующие точки зрения на Первопрестольную. Первая из них, это взгляд на Москву, как на город азиатский, татарский, с «нагромождением масс, наваждением колоколен и башен», это – «морок огромного пространства, сплошь заселенного людским месивом» [Формаков, 1938, 129]. Такая Москва уступает «императорскому» Петербургу, с его «прямолинейной красотью перспектив, царственной скупостью линий и силуэтов, благородством композиций» [там же]. Вторая точка зрения: Москва – это «матушка-самородок», которая «росла беспризорником, как хотела и куда хотела» и выросла таким огромным городом, что «ни в сказке сказать, ни пером описать» [там же]. Петербург же воспринимается отрицательно: один из героев Формакова, вслед за Достоевским, называет его «самым умышленным городом в свете», город, которого не существует как единого целого – это «несколько разрозненных панорам с адмиралтейской иглой или петропавловским шпилем в центре» [там же]. И третья точка зрения - это признание необходимости обеих столиц, их взаимодополняемость: «вот хотя бы балет <...> от Ленинграда у нас все пошло, а только в Москве окрепло по-настоящему» и «Тоже и революция: Питер ее зачинал, Москва – завершила» [там же]. При этом сам автор не отдает предпочтения какой-либо из этих точек зрения, говоря о Москве в своем романе. Не раз встречаются элементы описания, подходящие под тот или иной тип восприятия города, при этом эти элементы не несут в себе никакой оценочной характеристики. Так, Москва не раз предстает азиатским городом: «полуазиатская пестрота» храма Василия Блаженного, «обстановка восточного базара», которая охватывает героев со всех сторон, на прохожих – «то платочки, то татарские тюбетейки» [там же, 27, 61, 170]. Для московского текста характерно и восприятие города как «хаотичной, беспорядочной, противоречащей логике, полуазиатской деревни» [Топоров, электронный ресурс]. Такое восприятие Москвы, как большой деревни, тоже нашло свое отражение в романе: «Замоскворечье – совсем особенное: российская провинция, раздувшаяся, распухшая, но самая настоящая – безалаберная, грязная, безвкусная внешне, суматошная внутри» [Формаков, 1938, 157]. Хаотичность, суетность, суматошность не раз возникает в описании городских улиц: Москва – это «человеческий муравейник» с «сумасшедшим движением», огромными перекрестками и большим количеством общественного транспорта, наполненного «живой начинкой» [61, 170]. Москва – город, который, в отличие от Петербурга, строился без определенного плана, поэтому вместо строгих линий петербургских проспектов здесь – «бесчисленные изломы кривых улиц», бесконечные повороты, «узкие, плохо мощеные,

очень людные улицы» [61]. В свою очередь, естественность Москвы подчеркивается упоминанием о большом количестве садов, обилием растительности: «кудреватая зелень запущенных парков», «красота вековых деревьев», «...90 садов и 16 бульваров <...> во время голодных и холодных лет революции и гражданской войны ни одно дерево не было срублено москвичами на дрова» [там же, 129,153,122]. Герои поселены в московском общежитии «Дома Учёных», который тоже «тонет в зелени сада» [62]. Такая константа московского бытия, как уют, удобство, семейственность также не остается без упоминания: в отличие от Петербурга, в Москве путешественников сразу же берет на попечение специальный гид, с которым у героев складываются весьма теплые отношения: «Симпатичный малый все время заботился об экскурсантах, как нельзя лучше» [167]. Гости размещаются в общежитии «уютной, по-московски мягко говорливой хозяйкой», а в конце пребывания героев в Москве их «провожают, как родных» [там же, 62, 169]. Это входит в резкий контраст с тем, что было в Петербурге, где жители общежития даже не входили в знакомство с приезжими, но специально не подчеркивается автором.

Одним из ключевых элементов московского текста является религиозность Москвы, ее роль хранительницы подлинной христианской веры. Формаков не оставляет и этот аспект без внимания - городское пространство изобилует церквями, храмами: «... из-за каждого поворота вылетает новая церковь» [там же, 61]. Их силуэты вырисовывают панорамный облик Москвы: «... фиолетовый силуэт святынь и храмов московских. Тускло поблескивают <...> золотые купола, высоко вздымается Иван Великий» [Формаков, 1938, 129]. Упоминается храм Иверской иконы Божией Матери: «...маленькая, приземистая, на высоком крыльце, в пролете двух ворот <...> очень многие подходили к ней, чтобы на ходу перекреститься...» [там же, 103]. Несколько раз упоминается храм Христа Спасителя – герои обедают в столовой возле него, Аркадий встречается с Таней в сквере у храма, посещает сам храм. Достаточно подробны описания реставрационных работ в храме Василия Блаженного, в ходе которых будет восстановлен древний вид этой церкви: «Схимническая простота и изящество древнего храма потрясают» [там же, 133]. Таким образом, московское пространство в романе оказывается храмоцентричным – какая-либо церковь постоянно находится в пределах видимости героев, в храмах и в местах возле храмов проходит их свободное время, они же становятся предметом для обсуждения. Однако представление о Москве, как о хранительнице христианских ценностей начинает разрушаться – советский народ отдаляется от веры: «отменив веру в Бога, мы возвели на его место пятилетку» [там же, 128]. Над воротами Спасской башни «нет неугасимого огня перед ликом Спасителя»,

которому в старину молились идущие на казнь [166]. В городе говорят о возможном сносе храма Иверской иконы Божией Матери, а возле самой церкви исчезла икона в каменной рамке, ее же место заняла надпись: «Религия опиум для народа» [там же, 103]. Говорят и о проектах сноса храма Христа Спасителя: «...кому-то пришла в голову невыполнимая затея – снести собор, чтобы на его месте воздвигнуть памятник большевизму» [там же, 91]. Этот памятник большевизму – Дворец Советов – был грандиозным замыслом, который так и не был осуществлен; сохранились лишь его чертежи, модель, документы и литературные описания. По мнению исследователей, нереализованность этого и других проектов, относимых к феномену московской мегаломании, связана с тем, что подобные гигантские здания могут существовать либо в воображаемом пространстве, либо в самом «умышленном» городе - Петербурге [Молок, 1997, 781]. В естественной же Москве такие проекты только принимаются к реализации, но само здание так и не возводится. Тем не менее, уже сам проект еще не построенного здания сравнивался с Вавилонской башней – этому способствовала не только многоярусная конструкция здания, напоминающая зиккурат, но и то, что Дворец Советов должен был стать самым высоким строением в мире, то есть буквально воплотить в себе идею о «башне до небес». В Москве же, описываемой Формаковым, уже есть воплощенная в реальность советская конструкция, имеющая для народа сакральное значение – это мавзолей Ленина, куда каждый день выстраивается очередь из паломников. Сам мавзолей представляет собой странное строение, и, по словам Аркадия, глядя на него, образованному человеку «приходит на ум традиционная реконструкция Вавилонской башни» [там же, 110]. Таким образом, уже два упоминаемых в романе архитектурных объекта – один реальный, другой – существующий в проекте, отсылают нас к Вавилону. И действительно, советская Москва в романе Формакова приобретает нетрадиционные для нее черты Вавилона, «города-блудницы», скорее свойственные петербургскому тексту [Топоров, электронный ресурс]. Так, в советской Москве неожиданно много проституток – по словам Аркадия, «гораздо больше, чем можно было ожидать» [Формаков, 1938, 175]. Одна из них пристает к Аркадию, когда тот бредет по ночной Москве, но тот откупается от нее коробкой папирос. В романе есть и упоминание о детской проституции: из огромного количества беспризорных детей, оставшихся после революции, очень немногие девочки попадают в социальные учреждения: «Девочек <...> только 9 процентов, что объясняется наличием детской проституции, существующей в огромных размерах...» [136]. Аркадий, молодой поэт, даже делает одну из московских падших женщин героиней своего стихотворения «Девушка с

Тверской», которое читает спутникам по дороге домой, и где ночная Москва сравнивается с «пьяным ночным содомом» [там же].

Стоит сказать, что не только мавзолей Ленина сравнивается с Вавилонской башней, но и сам образ Ленина приобретает гротескный оттенок: «Крестьянские парни стерегут покой великого творца Октября. Его губы в хрустальном гробу кривит монгольская усмешка: «Хорошо заварена каша, крутенька! И Петру, и Чингисхану впору» [166]. Ленин – тот, кто «заварил» эту «кашу», то есть революцию, ставится в один ряд с Петром I и Чингисханом, то есть с теми историческими личностями, чей образ так или иначе был демонизирован в народном сознании. Так, народ не всегда оценивал Петра как великого императора, творца и реформатора, прорубившего «окно в Европу». Его воспринимали и как антихриста, разрушителя христианской веры, «окаянного, лютого, змиеподобного зверя, гордого князя мира сего» [Топоров, электронный ресурс]. Даты его правления связывались со «звериным числом», а строительство Петербурга считалось актом «злой воли», приведшим к гибели множества людей. Ленин в романе Формакова вбирает в себя эти демонические черты, которые усиливаются тем, что «творец Октября» предстает живым мертвецом, и из гроба способным наблюдать за тем, что происходит в России. Строки Маяковского «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить!», подразумевающие непреходящее значение ленинского учения, в данном контексте воспринимаются буквально – Ленин жив и следит из своей Вавилонской башни за исполнением своих заветов.

Так, образ Москвы амбивалентен - в романе присутствуют традиционные для московского текста характеристики, как отрицательные, так и положительные. Однако образ города дополняется и чертой текста петербургского, то есть восприятием города как «блудницы», и это сопоставление с Вавилоном усиливает негативную сторону восприятия Москвы. Кроме того, новый Вавилон имеет и своего злого гения – Ленина, чья обитель – мавзолей, напоминающий Вавилонскую башню – имеет сакральное значение для советских людей.

Кроме Москвы и Петербурга, в романе фигурирует еще один город – Великие Луки. Однако этот город мы видим лишь через призму воспоминаний Аркадия, чьи юношеские годы прошли в этом провинциальном городе. Герой вспоминает Великие Луки 1917 года, то есть то, что было за 10 лет до описываемых в романе событий. Для Аркадия это город первых влюбленностей – там он встретился с Таней, впервые поцеловал девушку Шуру. В Великих Луках, будучи учеником реального училища, он впервые познакомился с поэзией – с Блоком, Бальмонтом, Северянином, Лохвицкой. По словам самого Аркадия, он «духовно рос», «становился из угловатого подростка

юношей» [11]. Там же разгорелась первая юношеская страсть Аркадия: она - «огненное дыхание в сердцах, пламя на устах», «первое знойное дыхание страсти» - и сама разгорается на фоне городского пожара, когда за городом «взвился бешеный язык пламени» и воздух наполнился «тревогой набата, грохотом мчавшихся мимо пожарных, гулом высыпавших на улицу людей» [34, 43]. Все воспоминания Аркадия о Великих Луках связаны с его романтическими переживаниями, сам же город описывается лишь эскизно: «Река Ловать летом совсем пересыхает <...> Город Великие Луки раскинулся по ее берегам, утопая в зелени деревьев, белея десятками острых колоколен, зеленея множеством куполов стареньких своих церквочек» [8] и «Над Ловатью вьются столетние валы, курчавятся исполинские деревья аллея. Вьющиеся дорожки то уводят к городу, то спускают к речным низинам» [43]. Ловать является единственной приметой описываемого места; возле реки, на ее берегах и происходят события, о которых вспоминает Аркадий – первая встреча с Таней на свадьбе, праздновавшейся «над речкой в желтеньком домике», где Аркадий представляет, как «в реке отражается домик своими светлыми окнами», прогулки по парку над Ловатью - сначала с Таней, а потом и с Шурой. Эти прогулки по берегам реки станут и темой юношеских стихов Аркадия, посылаемых Тане в письмах: «Июльский вечер прозрачных / и манит в рощу, что над рекою, / свидетель счастья недель моих. Там станет горше. Я вспомню встречи, / прогулки с вами в вечерний час...» [78]. Таким образом, Великие Луки становятся для героев, Аркадия и Тани, пространством опозитизированным.

Описанию свадьбы, где знакомятся Аркадия и Таня, уделяется больше внимания, чем описанию города. Это мещанская свадьба, празднование которой проходит с характерными для данной городской среды предпочтениями: романсами – «Лесной сказкой» и «Вы просите песен, их нет у меня...», играми – в фанты, во «Флирт цветов». Среди молодежи царит атмосфера веселья: «душно, но весело», «молодежь <...> раздумянулась, задышалась», «взрывы беспричинного хохота», «смеялись, вскрикивали» [9-10]. Так, в воспоминаниях Аркадия Великие Луки становятся местом, где он испытал множество сильных эмоций, переживаний – это и первая романтическая влюбленность, как в Таню, так и в поэзию, это и первая страсть, испытанная к девушке, это и ощущение праздника – праздника молодости, жизни, ощущения «торжественно-радостного колокольного звона в душе» [44].

В конце путешествия, по дороге в Ригу Аркадий видит Великие Луки из окна поезда: знакомая панорама города – белеющие колокольни церквей с зелеными крышами, густая зелень деревьев, разросшиеся березы и клены, которые

«переплескиваются через тонкий край белой ограды кладбища» [174]. Описание этой панорамы совпадает с тем, какой она представляла в воспоминаниях Аркадия – ничего не изменилось за десять лет. Однако, этот взгляд на город из окна поезда – лишь прощание с ним навсегда, поскольку герой уже не вернется в Россию. Аркадий пытается увидеть знакомых, разгуливает по перрону на станции, находящейся за пять верст от города, но никого не встречает. Он видит только одноэтажное станционное здание и разбегающиеся во все стороны железнодорожные пути. Так, вокзал в очередной раз становится для Аркадия местом, где он чувствует себя особенно одиноким. В вагоне он снова начинает вспоминать свои прогулки с Таней, совместное чтение стихов. Великие Луки так и остаются в ретроспективном плане повествования; в действительном плане город – лишь панорама, наблюдаемая из окна поезда.

2.3. Система персонажей в романе

В романе есть эпизодические персонажи – спутники Аркадия по путешествию, – на характере которых мы не будем останавливаться подробно. Многие из них автор не наделяет какими-либо портретными характеристиками, и мы встречаем их лишь в нескольких сценах. Часто они выступают как герои комические, что позволяет сгладить тяжелое впечатление от постоянной рефлексии главного героя и его личных драм. Так, Клавдиева – «вторая экскурсионная дама» - то везет с собой утроенные комплекты «всякой всячины, разрешенной к ввозу», то крестится по ночам под одеялом, боясь чекистов, то бежит сфотографироваться с Пушкиным перед самым отъездом - и возвращается без фотографии, но зато с виноградом, и потом переживает, не является ли виноград контрабандой. Другой персонаж, Розанов, в первую же ночь в петербургском общежитии уходит в ванную комнату, и пропадает на всю ночь, а потом рассказывает, что провел эту ночь в кабаке. Этому герою вообще свойственно неожиданно исчезать, а после возвращаться то с соленым огурцом, то пахнущим водкой, только что выпитой на станции. Некоторые герои и вовсе становятся предметом авторского сарказма: так, о Волосове, который увлекся Белоконской, говорится, что «горделивые мысли о ценности его высокоразвитого интеллекта давали ему отраду и забвение действительности ради розового рая выдуманных событий будущего» [135]. Комическим этого персонажа делает уже то, что на фоне высокой Белоконской он выглядит «маленьким и щупленьким».

Другие персонажи – Таня Смурская, Белоконская, Татьяна Берг, Шура, Аркадий, Рика Берг и Пекарев – описаны более подробно, и играют главные и второстепенные

роли в сюжете романа. На анализе их характеров мы остановимся подробнее, структурно противопоставив между собой женские и мужские персонажи (внутри каждой из групп).

2.3.1. Женские персонажи

Таня Смурская - женский персонаж, которому в романе уделяется наибольшее внимание. Главный герой, Аркадий, вспоминает о знакомстве с ней в самом начале своего путешествия в СССР, куда отправляется, в том числе, потому, что хочет увидеть Таню и понять, любит ли он ее еще. История взаимоотношений Аркадия и Тани берет свое начало в Великих Луках, когда Аркадий был еще «реалистом-семиклассником», то есть, почти за 10 лет до описываемых в романе событий. Таня, по воспоминаниям Аркадия, тогда показалась ему некрасивой, худой – «это первое, что замечается в Аркашином возрасте» [9]. Однако у нее был «милый грудной голос», и она исполняла под гитару романс «Вы просите песен, их нет у меня...». Познакомились герои на свадьбе, где юноши и девушки играли в популярный в среде мещанской городской молодежи «Флирт цветов» (у Формакова – «Игра цветов»). Таня адресует Аркадию карточку со словом «василек», и этот цветок на долгие годы становится символом их привязанности друг к другу. Во время долгих совместных прогулок в Великих Луках Таня знакомит Аркадия с современной поэзией, декламирует ему стихи, дает свои книги: «Аркаша удивлялся ее памяти, сам почти ничего не помня наизусть. Она же так и расцветала стихами, стоило в ней только затронуть поэтическую струнку» [11]. Необходимо отметить, что история знакомства Аркадия с Таней имеет автобиографическую основу. Так, Формаков вспоминает об этом в своем мемуарном очерке «Встречи с Игорем Северяниным»: «...Великих Луках реалистом старшего класса на чьей-то свадьбе я познакомился с девушкой, влюбленной в поэзию Северянина <...> Стихи его она знала наизусть во множестве и, вспоминая их кстати и некстати, заразила и меня своим увлечением» [Формаков, электронный ресурс]. Автор умалчивает имя этой девушки, однако несомненно, что в героине его романа, Татьяне, нашли отражение многие ее черты.

Именно после знакомства с Таней Аркадий пробует писать свои первые стихи, всерьез увлекается литературой. И именно литература, во многом, и становится темой писем влюбленных друг к другу – после расставания их связь поддерживала только непрерывная переписка, длившаяся семь лет. Для Аркадия письма Тани являются тем немногим, что постоянно, неизменно, несмотря на сумятицу последних лет: «Город, в

котором живет Аркадий до переезда в Ригу, меняет властителей, как модница – перчатки. <...>Но Танины письма наперекор всему чудом долетают через все преграды» [63]. Меняются и Танины адреса: это имение ее брата в Смоленской губернии, названное «Отрадное», потом Крым, и, наконец, Москва - «2-ой дом ВЦИК-а», то есть, гостиница на углу Тверской и Охотного ряда. Сами письма несут на себе отпечаток всех этих изменений, преград: «Залепленные марками, испятнанные штемпелями, измаранные цензурой, вскрытые и снова неумело заклеенные наспех так, что потом листки письма приходится осторожно отклеивать от конверта...» [63]. Но несмотря на прошедшие годы, на перлюстрацию, на бумагу – элегантную, цвета слоновой кости, с тонкой монограммой в углу, или, напротив, серую оберточную, - «по-прежнему ровны, бисерно-мелки и спокойны рисунки ее строк с характерными прямыми хвостиками, без завитушек от у, д, р, т. И почти в каждом письме – чьи-нибудь стихи о васильках» [63]. Аркадию кажется, что эта переписка «еще крепче личных встреч», однако встречи с реальной Таней боится - он понимает, что, скорее всего, Таня уже не та девушка, которую он полюбил «на заре туманной юности». В одном из писем Таня признается, что служит в гостинице уборщицей, судомойкой и поломойкой, работая по 12-15 часов в сутки, а после еще по 2-3 часа перепечатывает на машинке совхозные документы, что «дает добавочный заработок и право на комнату в совхозном доме». Такой тяжелый, грязный, непосильный для молодой женщины труд плохо совместим с воспоминаниями Аркадия о Тане - хрупкой, изящной девушке, увлеченной поэзией, «которая чудесно читала стихи и так радужно смотрела на будущее» [64]. Такая жизнь накладывает свой отпечаток на внешность Тани: встретив ее на московской улице, Аркадий вначале не узнает девушку, затем принимает ее за старшую сестру Тани, отмечая «общий слегка потрепанный внешний ее облик, и осунувшееся, потерявшее свежесть юности лицо и выцветшие, усталые глаза» [66]. Символично, что во время этой неожиданной встречи девушка несет в руках охапку васильков; васильки же украшают ее скромную комнату в общежитии – так, ее мысли всегда обращены к Аркадию, к ожиданию встречи. В других эпизодах романа Аркадий замечает и другие «некрасивые» черты Тани: «Таня ела напряженно, некрасиво. Смущаясь, прятала свои загрубевшие красные руки в рукава блузки, заметно стесняясь обстановки и того, что Аркадий сидит напротив и в упор на нее смотрит» [97]. Сама девушка остро страдает от осознания своей некрасивости, и признает, что она стара, а жизнь к ней – «неумолима». Друг Аркадия, Ричард Берг, и вовсе презрительно называет ее «старой девой», которая сама виновата в неустроенности своей жизни. Некрасивость Тани становится особенно заметной на фоне других героинь романа –

Белоконской и Татьяны Берг, двух красавиц, которых Аркадий сравнивает между собой. Это замечает и сама Таня, откровенно признав превосходство Белоконской: «Эта высокая белокурая девушка, элегантная, породистая, чистая, вам несравненно ближе, чем я, с моими загрубелыми руками, серым испитым лицом, смешными претензиями на нарядность» [115]. Таня проигрывает даже по сравнению с Шурой, хотя девушки не знакомы, и мы не встретим их в одном эпизоде: у Шуры темно-зеленые, «русалочьи» глаза, у Тани же – серые, поблекшие. Даже попытки Тани выглядеть лучше выглядят неубедительно: Аркадий отмечает, что она надела «новенький коричневый костюм» и «коричневые новые туфельки», но не оценивает их как элегантные или «изящные» (слово, которое он часто употребляет по отношению к платьям Белоконской). Коричневый цвет, как известно, символизирует бедность, смиренность, и ассоциируется с монашеской одеждой – что точно согласуется как с характером, так и с судьбой героини.

Стоит отметить, что за период разлуки образ Тани в воспоминаниях Аркадия претерпевал определенные изменения. В юношеские годы Таня была для Аркадия музой, блоковской Прекрасной Дамой – т.е. ипостасью Вечной Женственности. Постепенно отношение Аркадия меняется: сам он «не мог не чувствовать страстного биения чувств в каждой фразе каждого Таниного письма», однако не испытывал «ничего, похожего на любовь мужчины к женщине» [65]. Тогда он начинает воспринимать переписку с Таней как «живую связь с родиной». По стихам Аркадия мы видим, как на смену теме влюбленности приходит тема родины: «Ты и Муза моя, и Русь / и тебе моих песен созвездья...» [85]. Именно после поездки к Тане в общежитие Аркадий остро чувствует, что советская Россия для него – не родина, что эта страна – как враждебная или «безразличная стихия, как вокруг летчика во время полета над океаном» [90]. Увидев изменения во внешности Тани, о которых мы писали выше, он сравнивает эти изменения с переменами, произошедшими с самой Россией: «Между Таней, созданной письмами, и Таней сегодняшней так же мало общего, как между Россией довоенной и нынешней...» [67]. Стоит учесть, что в своих воспоминаниях Аркадий идеализировал как Таню, так и Россию, и к середине своего путешествия начинает это осознавать: «... все запущеннее, сумрачнее, чем на глянце раскрашенной картинки» [62]. Таня для него становится не олицетворением Родины, а всего лишь призраком, блеклым воспоминанием о прошлом, с которым Аркадию хочется поскорее расстаться: «Вот сидит Таня, другая, не та, великолуцкая, той уже нет, и не вспомнить ее больше, заслоняет эта. Ни жалости, ни сострадания к ней нет в сердце Аркадия»

[161]. Так, постепенно, романтический образ сменяется образом земной, реальной Тани, уставшей, с загрубевшими от мытья полов руками.

В романе есть эпизод, в котором Таня Смурская сравнивается с пушкинской Татьяной Лариной: это откровенный разговор между Аркадием и Таней, происходящий в саду, на скамье, то есть в тех же декорациях, в каких происходил разговор между Онегиным и Татьяной. Аркадий давно уже равнодушен к Тане, и пытается охладить ее чувства, как Онегин; речь идет, в том числе, и о письмах, в которых Таня явно показывала свои чувства – как и Татьяна Ларина в письме к Евгению. Она также не боится откровенно признать свои чувства: «Скрывать тут нечего: я тебя люблю. Ты для меня все. Единственный и последний». Таня безрадостно отмечает свое сходство с пушкинской героиней: «Право, у нас сейчас разговор, как в «Онегине». Не достает только хора...» [115].

Следующая сцена своими декорациями также напоминает эпизод из известного литературного произведения: поздно вечером Аркадий и Таня остаются вдвоем в комнате девушки, и, вдруг заговорив о Боге, Таня начинает читать вслух строки из Евангелия. Как и для Сони Мармеладовой, вера в Бога становится для Тани единственной опорой в жизни. Аркадий же, человек тоже верующий, на минуту все-таки предается жестокому настроению, которое владеет пришедшим к Соне Раскольниковым: «Аркадий первоначально саркастически ухмыльнулся про себя...» [117]. Однако если у Достоевского герои читают про воскрешение Лазаря, поскольку и сами хотели бы душевно воскреснуть для новой жизни, то в романе Формакова герои читают Нагорную проповедь, в которой, как известно, отражены основные идеи христианского учения. Возможно, Тане и Аркадию, двум молодым людям, утратившим жизненный ориентир, необходимо услышать слова, наставляющие на путь – пусть Евангелие и не укажет им прямой дороги в жизни, но поможет не озлобиться, не потерять веру в себя и в людей. Поиск же нового жизненного пути для них, в какой-то степени, то же «воскресение» - Тане нужно забыть Аркадия, устроить свою жизнь и перестать увядать, как старый букет васильков на ее окне. Аркадию же нужно научиться жить, не оглядываясь в прошлое, не искать связи со своей утерянной «духовной родиной» - Россией.

Во внешности и в судьбе Тани есть сходство с Фаиной, которая становится символом романа как один из ликов России у Блока. Фаина в романе – болезненная, издерганная девушка с надтреснутым голосом, печальными глазами и нервно дрожащей бровью. Все это – последствия «изломанной юности». Как и Таня, она рано утратила не только привлекательность, но и здоровье: у Тани «плохо с легкими», а

Фаина, познакомившись с героями, говорит, что она «только что из санатория», но выглядит все равно нездоровой. У Фаины, как и у Тани, не складывается на работе: хоть она и учится в университете, ее увольняют из архива, «чтобы дать место другому, по протекции» [57]. Обе девушки чувствуют себя сиротами при живых родственниках – Таня не видит смысла ехать к братьям в деревню, Фаина плохо уживается с сестрой «с ее мелкобуржуазными взглядами». Так, на примере этих героинь мы видим, как в период гражданской войны и перестройки общества распались или расшатались семейные узы. Это обесценивание семьи мы видим и на примере Рики Берга, со смехом рассказывающем о своем двухмесячном «молниеносном» браке и смеющимся над Аркадием, который считает брак серьезным жизненным событием. Кроме того, сходство Фаины и Тани в том, что обе девушки живо интересуются поэзией: символично, что с Фаиной Аркадий знакомится на могиле Блока, а с Таней – посещает могилу Есенина. Аркадий, долгие семь лет переписывавшийся с Таней и воспринимавший эту переписку как «живую связь с родиной», расставшись с ней, начинает переписываться с Фаиной – т.е. пытается сохранить связь со своей «духовной родиной». Одна героиня берет на себя функцию другой: Фаина приходит на смену Тане как более современная – советская - версия той России, которой так не хватает Аркадию. Принимая во внимание все сходство этих двух женских персонажей, а также отношение к ним Аркадия, можно заключить, что обе они являются своеобразным «лицом России» в романе.

Необходимо добавить, что образы Тани и Фаины тесно связаны с образом «пустоты», частотным для литературы Русского Зарубежья и реализовавшимся в ней в разных своих проявлениях. Как мы уже упоминали, Таня несчастлива, она не смогла реализовать себя ни в карьерном плане, ни как женщина – возлюбленная, жена и мать. Другие герои также оценивают обстоятельства ее жизни негативно – как жизнь старой девы, чье существование ничем не наполнено. Нужно отметить, что неустроенность в личной жизни – отчасти и выбор самой Тани, объяснившей это тем, что были у нее свои «герои», но герои эти - ненастоящие. Учитывая то, что персонаж Тани Смурской заключает в себе отсылку к пушкинской Татьяне Лариной, на архетипическом уровне проецирующийся на образ родоначальницы как своего рода, так и всего русского народа, можно заключить, что осознанно выбранное героиней безбрачие является отказом не только от своей женской сущности, но и отказом передать будущему поколению ту культуру и мировоззрение, которые существовали в России до революции, поскольку для Аркадия Таня – воплощение именно той, дореволюционной эпохи. Фаина тоже не может найти своего места в жизни, и признается, что друзья и

знакомые зовут ее «Пустоцветом», то есть цветком, не приносящим плода, ничего не дающим этому миру. По отношению к Фаине такую «бесплодность» следует понимать как невозможность реализовать свой интеллектуальный и творческий потенциал – девушка не может найти свое место в жизни, постепенно осознавая те или иные недостатки режима: мы видим, как она постепенно отходит от фальшивости официальных мнений, как она отходит от партии, «потому что разочаровалась» и не уважает партийных. Она остро чувствует свое «социальное одиночество» и живет так же, как и Таня, одна. В стихотворении Фаины, которое мы находим в ее последнем письме, есть строка, еще раз акцентирующая это ощущение своей неприкаянности и непричастности к какому-либо делу: «Устала от борьбы, и нет желанной цели» [185]. Это же чувство выражено и в блоковских строчках, которые девушка выбрала эпиграфом к своему письму: «Так мчалась юность бесполезная, / В пустых мечтах изнемогая» [182]. Интересно, что по тому, о чем пишет Фаина в своих письмах, можно сделать предположение о двух разных сценариях, по которым может развиваться ее жизнь. Первый вариант, трагический, – смерть: «У меня капают слезы. Неужели, неужели? Мне так не хочется умирать!» [184]. Девушка часто говорит о кладбище: Фаина ночует «компанией» на могиле Блока в день его смерти, пишет о кладбище в своих стихах – «На кладбище молитвенная тишина...» [185]. С темой смерти связана и аллюзия на есенинские строчки в ее письме: «Неомытую похоронят под собачий лай» [181]. Второй – это то «обывательское болото», за которое она презирает свою старшую, замужнюю сестру. Об этом – конец ее письма, в которое она помещает шутивное четверостишие о такой заурядной, обывательской судьбе: «Будешь в субботу из шумной пивной / Мужа тащить к колыбельке домой, / Будешь получку с досадой считать, / Бегать на рынок, соседку ругать...» [186]. При этом последний вариант своей будущей судьбы приравнивается Фаиной к смерти духовной, в которой не останется места для поиска себя, для творчества, для поэзии как таковой. Для героини такая жизнь – это добровольный отказ от чего-то истинного, действительно ценного; такая жизнь – синоним пустоты, духовного небытия. Итак, жизнь обеих героинь – и Тани, и Фаины – тяготеет к пустоте, в которой человеческая личность постепенно стирается, ощущая невозможность реализации своих потенций. С образом «пустоты» в романе Формакова тесно связан и финал, в котором главный герой перестает получать письма – ответы из советской России. Так, он не только теряет последнюю связь со своей «духовной родиной», но и перестает получать какое-либо материальное подтверждение ее существования как такового. Подобный мотив исчезновения также устойчив в

эмигрантской литературе: «... топос родины перестает существовать для эмигранта в качестве реального физического пространства» [Хазан, 2003, 43].

Еще один женский персонаж – Белоконская. Она входит в группу латвийских учителей, вместе с которыми Аркадий совершает поездку в СССР. Белоконская – молодая женщина, высокая, стройная, изящная, приветливая. Аркадий с первого же дня путешествия беспрестанно обращает свой взгляд на нее, каждый раз подмечая все новые достоинства ее внешности: то «красивые выразительные руки», то «красивые колени», обрисовывающиеся под юбкой, то «белую линию зубов», то «стройные ноги, блеснувшие каблуками туфель из-под юбки». Дети в приюте, который посещают латвийцы, и вовсе принимают Белоконскую за иностранную кинодиву. Важная черта личности Белоконской – это чувство собственного достоинства и благородство – как в поведении, так и во внешности. Не раз подчеркивается ее вежливость, «приветливость, ровность характера, ласковое, материнское обращение со всеми, начиная от гида, явно млевшего в ее присутствии, и кончая уборщицей общежития» [Формаков, 1938, 135]. Белоконская – единственная, кто, по мнению Аркадия, испытывает к нему искреннее участие: так, когда Аркадий вернулся из ленинградской больницы, он почувствовал, что всем членам его группы «только до себя», никто не ждал его возвращения, и только Белоконская «искренне обрадовалась его выздоровлению» [48]. Она же – единственная, кто пытается приободрить Аркадия после того, как он зачитал спутникам свое стихотворение и не получил должного понимания, внимания, «добрых и ценных указаний»: «Белоконская догадывалась, что с ним, и ласково, и ободряюще улыбалась ему, встречаясь глазами» [178]. Ее костюм характеризует особое изящество: «простота и изящество ее наряда», «скромный полотняный костюм прямо вопит своим изяществом на общем фоне пассажирских одеяний» [5, 59]. Аркадий переносит свое восхищение изяществом Белоконской и на предметы, окружающие ее: «Белоконская <...> ставила тоненькие, как стебли болотных ландышей, свечечки» [28]. На страницах романа мы также встречаем довольно подробное описание тетушки Белоконской, провожающей ее на ленинградском вокзале. Это «красивая дородная дама лет 50», в «стародавней, но дорогой шляпке», с золотыми часами на цепочке, несколько раз обвитой вокруг шеи. Она «бодра, моложава, розовощека, говорлива и по-старинному отменно учтива», у нее «хороший сочный бытовой говор актрисы на роли славных бабушек» [59]. Столь подробное описание контрастирует с полным отсутствием каких-либо портретных зарисовок спутников Аркадия, несмотря на то, что они сопровождают его на протяжении всего путешествия, а родственницу Белоконской он видит только один раз. Из этого мы делаем вывод, что восхищение Белоконской переносится и на ее

тетушку, в которой Аркадий замечает именно те черты, которые подчеркивают ее породистость, ее принадлежность к культуре прежней России. Это восхищение становится особенно явным в последнем восклицании, посвященном тетушке – «Очаровательный анахронизм!». Так, Белоконскую и ее тетушку объединяет красота, хороший вкус, учтивость, а также профессия: Белоконская - учительница, ее теть – заведующая большой ленинградской школой, педагог с большим стажем. Кроме того, обеих женщин отличает речь: у Белоконской – «легкий породистый акцент речи», а ее тетушка, как уже упоминалось в цитате, приведенной выше, говорит, как старая актриса. То есть, Аркадий пытается заметить сходство в облике и манере поведения двух дам, одинаковость черт у разных поколений одной семьи, что еще раз подчеркнуло бы «породистость» Белоконской. Вероятно, по этой же причине героиню называют только по фамилии, имя – Вера Алексеевна – упоминается в тексте всего трижды. Фамилия «Белоконская» состоит из двух корней – «бел» и «кон», то есть происходит от слов «белый» и «конь». Семантика белого цвета – чистый, искренний, юный. Белый цвет также традиционно соотносится с женским началом. Кроме того, «белый цвет доминирует в зимнем русском пейзаже, а зима и снег метонимически означают и саму Россию» [Злыднева, 2002, 426]. Этот цвет был тесно связан и с идеей святости, Святая Русь также называлась Белой Русью: «белое в русской традиции выступало как предикат России в целом» [там же]. Образ белого коня, в свою очередь, также несет в себе значение святости, так как является атрибутом святого - в иконописи частотно изображение св. Георгия Победоносца на белом коне. Таким образом, фамилия Белоконской тесно связана с концептом «белый» в русской культуре, и еще раз высвечивает некоторые ее черты – женственность, юность, искренность, связь с Россией. Немаловажна не только связь Белоконской с Россией, но с Россией именно дореволюционной: как известно, в русской культуре описываемого Формачковым времени белый цвет был противопоставлен красному – в этом был отражен конфликт Белой и Красной армии во времена Гражданской войны. Так, фамилия Белоконской несет в себе и значение ориентации на культуру России прошлого – Святую-Белую Русь. Так, если Фаина в романе является символом России настоящего, то есть России советской, то Белоконская – символ России эмигрантской. Однако так как для художественного мира романа особое значение приобретают имена Есенина и Блока, то, вероятно, некоторые художественные образы романа, особенно женские, создавались, в том числе, под влиянием их творчества. Белый цвет является одним из центральных как в поэзии Есенина, так и Блока. Белая черемуха, белая береза становятся в лирике Есенина носительницами женского начала: например,

стихотворение «Сыплет черемуха снегом...» связывает черемуху с образом невесты. В свою очередь, в лирике Блока белый цвет доминирует над остальными и, не считая оттенков, таких, как снежно-белый, жемчужный и других, встречается в его лирике 248 раз [там же, Бердников, Петренко, 2000, 528]. Спектр его значений чрезвычайно широк, однако чаще всего белый цвет встречается в период цикла «Стихов о Прекрасной Даме» - т.е. в период творческого подъема, «полнокровной жизни, положительных эмоций и впечатлений от окружающего мира» [там же, 534]. Именно в образе Прекрасной Дамы воплотилась идея поэта о вечной женственности, и именно Прекрасной Дамой герой романа Формакова, Аркадий, называет свою прошлую возлюбленную и музу – Таню. Новой Прекрасной Дамой героя становится Белоконская – идеал женственности и изящества. И, вполне вероятно, что именно в чувстве к Белоконской герой найдет вдохновение для создания новых стихов. Так, семантика фамилии Белоконской оказывается по-символистски многозначной, и охватывает широкий спектр смыслов – от олицетворения российской культуры, ценностные ориентиры которой сохраняются с эмиграции, до олицетворенной женственности и новой музы героя.

Возвращаясь к сюжетному пласту романа, следует отметить, что Белоконская сравнивается Аркадием с другой красавицей, женой его друга Берга – Татьяной Леонидовной: «...Берг красивее, изящнее той, но держится излишне развязно, курит не элегантно, смеется резче, чем следует» [Формаков, 1938, 161]. Благодаря этому сравнению еще раз подчеркивается изящество Белоконской, ее превосходство над другими женщинами, хотя Аркадия нельзя назвать объективным – он не только раз за разом отмечает красоту Белоконской, но и испытывает влечение к ней: глядя на нее, он ловит себя «на нечистой мысли» [28]. Симпатию к героине испытывает и другой член учительской компании: «Волосов не на шутку увлекся Белоконской. Ее великолепный рост его, маленького и щупленького, поражал, как высшая эстетическая ценность <...> Обычную приветливость воспитанной девушки он уже начинал расценивать категорией выше...» [135]. Последнего поклонника Белоконская воспринимает с иронией: «Какое там у мужчины под сорок может быть чистое сердце?» [143]. Однако к Аркадию она, очевидно, испытывает некоторую долю симпатии: так, в ленинградском общении ей снится «мягкий бег автомобиля, упругое колесо руля под рукой и Аркадий, веселый и смущающийся, рядом» [21]. Тем не менее, о своей симпатии друг к другу герои так и не говорят – у Белоконской в Риге остался жених-художник. Этот персонаж остается как бы «за кадром», хотя в начале романа есть эпизод на рижском вокзале, где он действительно присутствовал, провожая невесту. Автор не удостоивает его описанием,

поскольку функционально этот герой лишь воплощает в себе препятствие, мешающего Аркадию совершить попытку большего сближения с Белоконской.

К женским персонажам эпизодического характера можно отнести Шуру – девушку, в которую в юности был влюблен Аркадий, и с которой сталкивается на петербургской улице спустя десять лет после последней встречи. Шура лишена изящества, свойственного Белоконской, такой же высокой и статной девушки: у Шуры – «мощный торс Брунгильды», «выпуклые плечи». Не раз подчеркиваются ее зеленые глаза под «черным разлетом крыл-бровей», и Аркадий даже называет эти глаза «русалочьими». Хотя общего представления о внешности русалки нет, поскольку она является одним из наиболее вариативных образов народной демонологии, и черты ее внешнего вида сильно отличаются в поверьях разных местностей, русалок чаще всего представляли в виде молодых и красивых женщин. Шура не описывается, как красавица, однако в ее облике много чувственных черт: «сочные, крупные губы», «пышная грудь», «жаркое дыхание». Именно с Шурой Аркадий, будучи учеником реального училища, почувствовал «...первое знойное дыхание страсти» [Формаков, 1938, 34]. С образом русалки Шуру объединяет и то, что она часто хохочет: Аркадий называет ее «хохотушкой Шурой». Как известно, по славянским поверьям русалка могла заманить человека и утянуть его в воду, или, по крайней мере, сбить с пути. При встрече с Аркадием на улице в Ленинграде Шура «Глядела ему в глаза, манила, звала, подхватила под руку и, весело хохоча, увлекла к остановке трамвая» [35]. Как мы видим, если заменить «остановку трамвая» на «озеро» или любой другой водоем, то данная фраза станет похожей на фрагмент народной былички. С водной стихией же Шуру объединяет только то, что она живет в Петербурге, городе на воде, и оброненная ею фраза о том, что она не может жить в советской России: либо с ума сойдет, либо «в Фонтанку вниз головой» [42]. Как известно, русалками становились как раз утопленницы и утопленницы-самоубийцы.

Функционально Шура введена в повествование именно как антитеза Тане Смурской: обе девушки были первыми, к кому Аркадий испытал чувство влюбленности. Однако нельзя приравнять оба этих чувства: к Шуре Аркадий испытывал именно телесное, чувственное влечение, с ней произошел первый в его жизни поцелуй; Таня же была девушкой, познакомившей его с поэзией, открывшей ее для него, и постепенно и сама она становится музой молодого поэта. Поэтому влюбленность Аркадия в Таню носит идеалистический характер. Встретившись после долгих лет разлуки, и оставшись вдвоем, Аркадий разговаривает с обеими девушками: однако если с Таней речь идет о современной поэзии, которой оба дают свою оценку,

то Шуру интересует именно материальные вопросы – можно ли в Латвии купить сколько угодно пар туфель: «... покупать, покупать, - и все себе, одной себе, и что хочу, и сколько пар хочу, <...> без очереди, без талонов, без беготни в поисках магазина...» [44]. Так, в интересе Шуры к вещественному, в интересе к обуви и предметам одежды еще раз подчеркивается ее телесность, чувственная сторона женственности.

Особый интерес ко всему материальному ярко выражен и в другой эпизодической героине – Татьяне Леонидовне Берг, жене Рики Берга, друга юности Аркадия. Она вводится в повествование одновременно и как своеобразная антитеза Белоконской, и как антитеза Тани Смурской – на это прямо указывают одинаковые имена обеих героинь. Татьяна Берг высокая, стройная шатенка, в которой поражает «ярко выраженная породистость, то, чего не было во всех встречавшихся Аркадию советских обывателях» [127]. Подобное описание внешности сразу напоминает нам Белоконскую, также высокую, стройную и «породистую». Однако Аркадий, увидев обеих женщин рядом, замечает, что Берг хоть и красивее внешне, но слишком резко смеется, неэстетично курит. Она смеется над излишней щепетильностью в соблюдении этикета, и подшучивает над Аркадием, когда тот не может первым сесть в присутствии дамы, и называет это «китайской церемонией старорежимной жизни» [127]. Так, соседство Берг и Белоконской за одним столиком в ресторане выгодно оттеняет черты последней. Берг, в отличие от Тани, абсолютно несвойственно смущение, чувства неловкости от того, что ее пристально разглядывают – по профессии она танцовщица, «модернистическая босоножка», которая выступает почти обнаженной. Не свойственна ей и верность одному мужчине: если Таня Смурская в течение долгих лет ждет Аркадия, то Татьяна Берг втайне от мужа заводит курортные романы в Крыму. Интересно, что автор романа намекает нам на дальнейшую судьбу Татьяны Берг: один из героев рассказывает историю о советской модной певице, примадонне тех лет, «любимице, мягко выражаясь, одного высокого лица», которая безнаказанно получает сундуки с дорогими вещами из заграницы, а при обыске ссылается на высокопоставленного любовника. Татьяна Берг, красивая танцовщица, к тому времени уже вступила в связь с «краскомом», обещавшим найти ее в Москве «хоть в казематах Лубянки». Вполне вероятно, что этот или другой любовник сможет обеспечить ее красивыми заграничными вещами. Ее страсть к вещам выражается в двух эпизодах: в первом, она настойчиво расспрашивает Белоконскую о туфлях, чулках, шелках, косметике, заграничных модных журналах, и даже просит прислать несколько вырванных журнальных страниц в письме. Второй эпизод происходит в театральном

музее: Берг разглядывает не выставленные экспонаты, а кружева на платье. На упрек мужа она сердится и отвечает, что «Для нас, женщин, в тряпках, как вы выражаетесь, целый мир ощущений, наслаждений, незабываемых минут» [158]. В условиях же советского дефицита, бедности костюмов, интерьеров и всех предметов, окружающих человека, страсть к красивым вещам может быть утолена только с помощью «покровительства» влиятельного человека. Татьяна Берг же раздражается на мужа, потому что тот не сможет купить ей таких кружев, как в музее.

2.3.2. Мужские персонажи

Главный герой произведения – Аркадий, 27-летний молодой человек. Мы не знаем полной его биографии; автор делает лишь небольшие упоминания о том, что происходило в жизни героя до описываемого в романе времени. Как уже было сказано в первой главе нашей работы, основные жизненные вехи героя перекликаются с фактами из биографии самого Формакова. Кроме этого, мы знаем, что в прошлом Аркадий был секретарем «одного из бесчисленных советских бюро», вечно страдающим «от забот и недоедания», а после стал учителем народной школы. Автор вскользь упоминает о том, что Аркадий пережил «чувство ведомого на расстрел», однако этот трагический эпизод из жизни героя так и не описывается подробнее. Можно предположить, что автор упомянул об этом для того, чтобы придать большей весомости своему герою в глазах читателя: несмотря на молодость, герой уже многое пережил, и поэтому может восприниматься как человек более зрелый, более здравомыслящий. В романе есть только одно описание внешности Аркадия, данное Рикой Бергом, его одноклассником, который говорит, что Аркадий выглядит таким же «рыхлым, мягкотелым, словно ни война, ни революция не мяли <...> в своих шершавых лапах» [73]. За те десять лет, что друзья не виделись, Аркадий не изменился – «все тот же «Маленький старичок», как тебя звали <...> за рассудительность и степенность» [там же]. Время оставило только один след на лице героя – в свои 27 лет у него уже есть заметные морщины. Как мы видим, Рика Берг переносит впечатление от внешнего облика Аркадия на черты его характера, считая Аркадия «мягкотелым», т.е. бесхарактерным. Однако за время, описанное в романе, с героем происходят определенные перемены; изменился герой и по сравнению с тем юношей, каким был в Великих Луках, показанных ретроспективно. То есть за десять лет характер Аркадий переживает некую эволюцию, и мы считаем необходимым остановиться на этом вопросе подробнее.

В Великих Луках мы видим Аркадия учеником последнего класса реального училища – еще совсем юношу, в описании которого есть свойственные подростковому возрасту черты: это и «робость», и «смущенное сердце», и «показная развязность». Именно этот период жизни ознаменован первыми романтическими отношениями в жизни героя, и сам он поступает в соответствии со своим представлением о романтических поступках: «... не завтракая, побежал на базар, купил у торговки все васильки, какие только были, и отправился на улицу, где, знал, живет она» [10]. Через 10 лет, уже в Риге, мы видим героя как человека, страдающего от собственного одиночества, и это постоянное переживание своей «одинокости» становится важной чертой его личности. Это переживание ясно прочитывается на его лице: так, Шура, столкнувшись с ним на ленинградской улице, иронично отмечает – «идет один, и во взоре его скорбь непонятых страданий» [34]. В поездке Аркадий постоянно ищет чьего-либо общества, хоть и называет себя «индивидуалистом». Он легко поддается общему настроению, и в такие моменты его голос теряется в полифонии чужих голосов. Так, после пересечения советской границы учителями овладевает тревога: «... все ожидали опасностей в предстоящем путешествии по СССР» [20]. Аркадий заражается этой атмосферой страха, и все его опасения возрастают до предела в больнице: он боится, что советские врачи «залечат» его до смерти, а его труп зароят «где-нибудь на задворках кладбища», поскольку у Аркадия даже нет документов; в Риге же подумают, что его «большевики уколошили» [44]. Чувство тревоги оборачивается и подозрительностью по отношению к своим латвийским спутникам: Аркадий сомневается в правдивости рассказа Розанова, пропавшего в первую же ночь в Петербурге и утверждавшего, что провел время «в пивнушке на углу» и играл классическую роль «любопытствующего интеллигента», который «спускается в народ и ничего не понимает» [26]. Аркадий думает, что «всю эту лирику он, может быть, только для отвода глаз развел» [там же]. Позже, ближе узнав Розанова, Аркадий перестает подозревать в нем шпиона, однако все еще не верит его рассказам, поскольку сочинить анекдотическую историю, произошедшую с ним, или преувеличить факты - в характере его спутника. Так, Аркадий не верит, что Розанов договорился с беспризорником, что ему за десять рублей вернут украденное у него ранее «стило», т.е. дорогую чернильную ручку. Ручку действительно вернули, однако Аркадий заподозрил, что Розанов сам потерял ее, а после нашел в собственных вещах; историю же сочинил. Из этого эпизода можно сделать вывод, что Аркадий – человек хоть и молодой, но не наивный, и все события подвергает критическому рассмотрению.

Одиночество Аркадия приводит и к некоторым противоречиям в его поведении. В самом начале пути герой признается Белоконской, что едет в советскую Россию отчасти затем, чтобы понять, любит ли он Таню по-прежнему. Однако, приехав в Москву, не очень радуется встрече с ней, а после думает, что давно уже с «беспощадной ясностью» осознал, что его любовь к этой девушке – всего лишь любовь к «светлому образу своей юности», а не любовь мужчины к женщине [65]. Любовь стала «литературной темой» его писем к Тане; эта же мысль звучит и в его стихах: «... Ингрид милая, не верьте, ни стихам моим, ни письмам, / ни причудливым эскизам золотистых ваших грез. / Дни любви не суждены нам, дни любви не удались нам, - / я не Эрик, я не «милый», это все – наркоз, наркоз...» [83]. То есть, Аркадий понимает, что сложившиеся между ним и Таней отношения иллюзорны, однако долго не решается положить им конец. Для него расставание с Таней – это прощание со своей юностью, со своими юношескими мечтами, родившимися одновременно с влюбленностью в Таню. Кроме того, Таня для него – это олицетворение той России, которую он помнит, и расставание с ней означает для Аркадия окончательный разрыв с Россией прошлого, с Россией дореволюционной, которую он постоянно воскрешает в своей памяти. Поэтому, именно после прощальной сцены между героем и Таней, мы видим, как он начинает внутренне меняться. Это выражается, прежде всего, в том, что Аркадий будто меняет тот угол зрения, под которым он смотрит на реальность: и если прежде он обращал внимание, в основном, на эстетически привлекательные вещи – будь то панорама города, или «Незнакомка» Крамского, в которую Аркадий был ненадолго влюблен, - то теперь в глаза ему бросается грязь, порок, физиологическая неприглядность большого города. Он видит ночную Москву, в которой все представляется ему в нереальном, сюрреалистическом виде: «напудренная девица» в киоске щебечет по телефону, «улыбаясь телефонной трубке, в которую, казалось, готова была втянуться», но при этом Аркадий не слышит ее слов, и сравнивает увиденное с «немой кинокартиной» [165]. К Аркадию пристает то бродячий пес, то проститутка, но пугает его само городское пространство со всеми его атрибутами: «... он оказался на пустынной, мертвенной от заливающего ее света электрических прожекторов, огромной площади, <...> на ней маленький черный силуэт Аркадия кажется мошкой на громадной скатерти» [166]. Неживые предметы кажутся ему живыми: «Распялив высоко поднятую лапу, эллинизированный Минин зовет Пожарского к подвигам...», Ленин в мавзолее кривит губы в «монгольской усмешке» [там же]. Транспорт сравнивается с огромными насекомыми: «Ранеными шмелями, тяжело волоча брюхо, прожужжали мимо два автобуса» [170]. Люди в московской

толпе перестают восприниматься Аркадием как отдельные личности, они - и вовсе нечто неодушевленное: «Прозвякал трамвай с живой начинкой, выпиравшей с площадки» [там же]. Механистичность большого города отразилось и в стихотворении Аркадия, написанном им в конце своего путешествия: «оглушительная буря гомона разъярившихся машин», которые «Стонали, / рычали, / дзенькали, / хлестали огнем глаза»; «Стоки улиц, остервенев, / на перекрестке взвезанном / приуменьшали рев» и «... звенящий, / рычащий, / вопящий / хор»; «Задыхаясь, сопело, буркало / вздыбленное машиньё, / паля слепящие буркалы» [175-177]. Как мы видим, это целый хаос из всевозможных звуков, и часть из тех слов, которые употреблены для их номинации – стонали, рычали, рев, рычащий, вопящий – уподобляют машины и заполненные машинами улицы диким животным. Это скрытое сравнение усиливается словом «машиньё», авторским неологизмом, созвучным со словом «зверьё» (его нет в тексте). Главная героиня этого стихотворения – московская проститутка, поэтому стихотворение озаглавлено как «Девушка с Тверской». Это – еще не свыкшаяся со своей профессией молодая девушка, остро переживающая свое падение: «Ты вбежала, - / выпита, / сломана, - / переулками смятой души...», «Сжала черный мешочек с деньгами, / боясь поглядеть назад...», «... твои затравленные взгляды...», «надругательства стыдный гнет» [там же]. Она даже обдумывает способы самоубийства: «А если... если горло я... / Или пуля?.. Или трамвай?..». Ночь и ночной город полны грязи, порока, человеческой низости, а сами люди уже не похожи на людей, они – как осьминоги: «Осьмиручились пьяные встречники / в тухлой гнилости слов и лап...», «Какое обилие гадов / рождает / на улицах / ночь!», «Подозрительные притончики / дышали смрадным теплом. / От огней под косым балкончиком / что-то жирное текло. / Что-то липкое, / хлюпкое, / подлое / расплескивалось через край...», «пьяный ночной содом» [там же]. Эти строки вызывают у читателя чувство физического отвращения – то есть то самое чувство, которое испытывает проститутка, будто попавшая в плен этого города-осьминога. Этот эффект усиливается копированием ритмико-синтаксических конструкций лирики Маяковского: один стих разделяется на несколько строк, что акцентирует каждое выделенное в отдельную строку слово. Однако в последних трех строфах настроение меняется – девушка склоняется перед Иверской иконой, и чувствует себя очищенной: «А когда выпрямлялась, - в очи / розовеющий глянул свет / и Кремлевский орлиный кочет / золотой протрубил привет / небесам / чудесам / да воле, / что царить им в Московской раздолье!» [177]. Этот духовный подъем совпадает с рассветом, с началом нового дня, метафорически – с началом новой жизни героини. В этом образе «блудницы»,

обращающейся к богу – надежда Аркадия на то, что советская Россия вернется к православной вере, и это принесет ей обновление. И, тем не менее, данное стихотворение показательно именно тем, что разительно отличается от прошлых стихотворений Аркадия. Для него необычна и тема – проституция, машинный ад большого города, и строфика, и модернистские опыты над словом – такие неологизмы, как «машиньё» и «осьмиручились». Для Аркадия этот стихотворный опыт – очередной эксперимент, попытка усвоить и переработать чужую творческую манеру (в данном случае – Маяковского). Выбор поэтического образца говорит и об изменениях в самом Аркадии – он стал более резким, более циничным, ожесточившимся, он окончательно распрощался со своим юношеством и юношеским романтизмом – так же, как распрощался со своими единственными друзьями, Таней и Рикой, и с самой Россией. Этот повзрослевший Аркадий составляет разительный контраст с тем Аркадием, которого мы видим в самом начале путешествия – очень ранимым, чуть не плачущим оттого, что его никто не провожает на перроне. Подобное изменение героя характерно для жанра травелога, которым, во многом, и является роман Формаква: «Помимо физического перемещения тела в пространстве, этот жанр предполагает и метафизическое путешествие, в финале которого происходит если не взросление, то, как минимум, умудрение» [Бондарева, электронный ресурс].

Аркадий неоднократно дает свою критическую оценку какому-либо вопросу, касающемуся сферы литературы или искусства. Так, в одной из глав он говорит о романах Чайковского: «Оставим в покое романсы Чайковского и те низкие стихи, которые он, по большей части, выбирал текстами для своей высокой музыки» [73]. В другой – отзывается об Алданове, как об «исключительном мастере исторического портрета», «большом эрудите» и «не меньшем скептике» [96]. Аркадий дает свою оценку и выступлениям Шаляпина в Риге, которому «нет равных», но который вынужден переигрывать, выступая за пределами России: «Вероятно, годы постоянных выступлений перед непонимающей по-русски публикой заставили его усилить мимическую и жестикуляционную иллюстрацию исполняемого...» [159]. Иногда подобные критические оценки введены в текст в форме диалога между двумя героями, дополняющими друг друга – такой прием призван преодолеть впечатление, будто этот фрагмент текста взят из газетной рецензии. Например, Розанов говорит о Блоке: «Я видел Блока однажды, на концерте. Облик его навсегда запомнился. В стихах его и цыганщина, и нытье порой, - но это настоящая поэзия – нектар богов, а не стихи с журнальной страницы»; и Аркадий тут же продолжает: «А «Двенадцать»? <...> «Двенадцать» единственное сильное отражение революции в нашей поэзии...» [50].

Очевидно, что все эти суждения принадлежат самому Формакову, «подарившему» их своему автобиографическому герою: здесь можно говорить о сближении биографического автора с главным героем романа. Через Аркадия выражены и мысли автора по поводу эмигрантского творчества и жизни в эмиграции вообще. Так, он выделяет две основные темы-направления в поэзии Русского Зарубежья: «злободневный фельетон – Россия, мессия и прочее» и «полнейший пессимизм: никому ничего никогда ни о чем...», и признает, что «для последнего материала в эмиграции более чем достаточно» [96]. Автор считает, что подобный пессимизм связан, в том числе, с «отрывом от почвы», который в наименьшей степени чувствуется в «новых государствах, где все еще так много следов жизни и быта прежней России, где есть большое коренное русское население» [там же]. Как известно, именно в это время актуализируется пространство граничащих с Россией территорий, и эстонское старообрядческое Причудье наряду с русскими деревнями Латгалии становятся «своеобразным паллиативом России и местом паломничества для многих деятелей русского Зарубежья» [Бадин, 2007, 320]. Однако, как отмечает Формаков, в этих «новых государствах» не живет «ни один из более крупных поэтов-писателей» [Формаков, 1938, 96].

Главный герой, за которым стоит биографический автор, также сравнивает эмигрантскую и советскую поэзию. По его мнению, эмигранты «культурнее, интеллигентнее, богаче духовным опытом, изощреннее, но киснут вне быта, как огурцы без рассола», а советские – «полнокровнее, нутрянее, шире по захвату, но мельче по проникновению в суть, вообще малокультурнее», «все самородки какие-то» [97]. Необходимо отметить, что такая оценка советской литературы во многом совпадает с оценками других эмигрантских писателей первой волны: в целом, советская литература оценивалась отрицательно, ее характеризовали как «безвкусицу», «вздор», «убожество», «бездарность», а литературный процесс в советской России обозначали как «оскудение», «огрубение», «огрязнение», «обмеление» [Пчелинцева, 2008, 177-179]. Как мы видим, это своеобразное «обмеление» отмечает и Формаков, но все же признает за советской литературой и некоторые достоинства, тогда как некоторые писатели Русского Зарубежья «вовсе отказываются называть творчество советских писателей литературой» [Пчелинцева, 2008, 177].

Необходимо отметить и важность для Аркадия такой категории, как память: как мы уже упоминали, в романе есть несколько ретроспективных эпизодов, содержание которых наполнено воспоминаниями героя. Многие персонажи романа – Таня, Шура, Рика, - которых Аркадий встречает во время своего короткого визита в СССР, также

тесно связаны с его прошлым. Кроме того, все увиденное в своем путешествии по советской России Аркадий воспринимает через оппозицию прошлое-настоящее, сравнивая Россию времен своего юношества и студенчества, то есть Россию дореволюционную, с Россией нынешней. Тема памяти в творчестве писателей-эмигрантов является одной из центральных, и Формаков также актуализирует тему обращенности в прошлое в своем романе - ведь его герой, Аркадий, тоже эмигрант. И вполне вероятно, что для него, как и для большинства эмигрантов «Будущее порою, в середине 1920-х гг., казалось иллюзорным, настоящее – не вполне определенным, <...> и было ощущение, что именно в прошлом осталось что-то важное, осталось ощущение настоящей реальности» [Бадин, 2008, 59]. Это является одной из причин, почему такая категория, как память, приобретает необычайное значения для героя. Второй причиной можно считать общее стремление авторов Русского Зарубежья зафиксировать свои воспоминания: создавая художественные тексты, «продиктованные ностальгической памятью об утраченной России», русские писатели-эмигранты формировали пространство общей культурной памяти, которая понимается как «непрерывный процесс, в котором сообщество первой эмиграции формировало и стабилизировало свою идентичность» [Степанова, 2012, 111]. И Арсений, как поэт, пишущий стихи, наполненные мотивами тоски по России прошлого, делает это в том числе и затем, чтобы не забыть о дореволюционном мире, чтобы сохранить воспоминание о нем в своих текстах.

Говоря о мужских персонажах романа, нельзя не упомянуть о Ричарде Берге, или, как его называет Аркадий, о Рике. Это друг главного героя, с которым он, как и с Таней, вел многолетнюю переписку. Они были одноклассниками по реальному училищу в Великих Луках, то есть, они – ровесники. Рика придает особое значение году их рождения: «... у нас, людей урожая 1900 года, в отличие от родившихся после революции, сохранился специфический оттенок: способность иронического подхода ко всему» [Формаков, 1938, 74]. Он имеет в виду не только отсутствие в них непоколебимой веры в какую-либо идеологию, что отличает их от выросших при советской власти, но и более широкий спектр жизненных ситуаций, на который эта ирония распространяется. Так, сам Рика смеется над своим двухмесячным неудавшимся браком и иронизирует по поводу того, что Аркадий воспринимает брак как важную жизненную веху. Необходимо отметить, что склонность к ироническому восприятию жизни заложена во всех мужских персонажах романа – в большей или меньшей степени. Меньше всего – в главном герое Аркадии, склонном к саморефлексии и меланхолии. Больше всего – в Розанове, человеке старшего

поколения, доводящего иронию до сарказма, и склонного воспринимать любое происшествие как анекдот.

Во многом Рика введен в повествование именно как отражение Аркадия – но отражение искаженное, как в кривом зеркале. Оба героя любят литературу, оба пробуют писать. Но если Аркадий пишет стихи, то Рика – прозу. И этот выбор как нельзя лучше отражает различия в их характерах: Аркадий мечтателен, впечатлителен, Рика более практичен, расчетлив, умеет устроить свою жизнь. Рика, по его словам, «написал два-три рассказика», но при этом не учел «социальный заказ»: в советской литературе «мастерство необходимо главным образом по этой части» [75]. Однако герой ничуть не расстраивается: «Впрочем, надо мной не каплет. Могу подождать. Ведь заказы меняются» [там же]. Он относится к искусству исключительно с утилитарной точки зрения, и считает, что искусства как такового нет, – есть «голое мастерство». Свою любовь к литературе он также сумел применить с пользой – Рика работает в книжном деле. Аркадий же, в свою очередь, пишет исключительно «для души», и на страницах романа мы не встречаем ни одного упоминания о том, что его стихи были опубликованы. Поэзия для него – это необходимое условие существования, и, по замечанию Рики – у него «прямо стихи получаются, а не фразы», т.е. проза ненамеренно становится стихами. Рика сравнивает Аркадия с одной и нэцкэ в Восточном музее: «... знаменитая поэтесса Комати, так сказать, японская Анна Ахматова, в старости и бедности. Смекай. Во все времена и у всех цивилизованных народов поэзия не обеспечивала человека» [156]. По мнению Рики, если уж быть поэтом, то принимать за образец японского поэта, который одной рукой держит вазу весом в тонну, а другой – пишет стихи: «Гармоническое сочетание телесного и духовного развития» [там же]. Нужно отметить, что разница в мировоззрении двух героев отразилась и на их портретных характеристиках: если Аркадий выглядит все таким же молодым, «мягкотелым», как и 10 лет назад, то во внешности Рики нашел отражение его зрелый рационализм. Аркадий описывает своего друга так: «постарел очень <...> лет сорок бы дал, самое малое. И седина в волосах, при ближайшем рассмотрении, у тебя сильно пробивается...» [74].

Героев также одновременно объединяет и рознит то, что оба они влюблены (или были влюблены) в женщин по имени Татьяна. И если Рика успешно женился на своей Татьяне, то Аркадий превратил свою влюбленность в мечту о некой Прекрасной Даме, в тоску по родине, а после разочаровался в настоящей, непридуманной Тане, со всей ее «некрасивостью», неудачами и печалью. Еще одно различие заключается в том, что прошлое вызывает у Аркадия грусть, и он вновь и вновь воскрешает события в своих

воспоминаниях, Рика же склонен над прошедшим смеяться – как над своей женитьбой, например. То есть, во многом Рика – это двойник Аркадия, но двойник наоборот. Такая антитеза заставляет читателя предположить, что если бы Аркадий остался в советской России, а не уехал в Латвию во время революционных событий, он был бы прямым зеркальным отражением Рики. Ведь вполне вероятно, что в подростковом возрасте герои были очень похожи, а их различия сформировались уже позже, под влиянием среды, и Рика выработал свое отношение к искусству, к примеру, под влиянием советских призывов к утилитарности. Однако Рика так и не смог смириться с отсутствием эстетики в советской жизни – в искусстве, быту, предметах обихода. Поэтому он завидует Аркадию, уезжающему в «буржуазную» Латвию, и говорит на прощание, что «тяжело от вас», потому что Аркадий – «из другого мира, из другого теста» [170]. Так, Аркадий перед самым отъездом из советской России вновь понимает, что он там чужой – и именно его советский «двойник» говорит ему об этом.

Сам Формаков также ощущал свою чуждость советской России, что нашло свое отражение в стихотворении 1927 года, написанном непосредственно после поездки в СССР и озаглавленном «Теперешняя Русь»: «... бродил я там, пришлец нежданный, / вокруг любимых стен Кремля, / вдоль невских царственных гранитов...» [Формаков, 1994, 54]. И автобиографический герой романа, Аркадий, наделен этим авторским осознанием себя как «чужого».

В романе есть и другие два персонажа, связанные дружбой с юношества, и чья жизнь сложилась так или иначе в зависимости от того, по какую сторону границы между Латвией и СССР они остались после революции. Это два человека старшего поколения – Пекарев и его старый друг по учительской семинарии, Троицкий. Пекарев решил навестить своего друга, приехав в Ленинград, но увидеть его было «не легко и не весело» [Формаков, 1938, 36]. Его товарищ сильно сдал, что не могло не отразиться на его внешнем облике: «Клочковатая борода с желтизной в центре, и очки в железной оправе, и неряшливость старого, когда-то форменного синего пиджака свидетельствовали о многом» [там же]. Пекарев замечает, что в Троицком есть «настороженность, запуганность», он «страдальчески морщится», а за чаем он «не удержался и выпил водочки» [38]. Мы узнаем, что жена бросила Троицкого «сразу после октября, с краснофлотцем одним» и стала «большой дамой, <...> в автомобиле катается. Нас не узнает больше...» [37]. Дети Троицкого тоже прекратили всякие отношения с отцом, в чем тот винит «коммунистическое просвещение». Так, с приходом советской власти распалась некогда счастливая семья, и Троицкий вынужденно начал жить с представительницей «царства рабочих и крестьян» -

поломойкой Машей. Пекарев, встречает ее в коридоре, моющую полы: «краснощекая бабища, босая, с подоткнутым подолом грязного платья» [36]. Троицкий ласково называет ее «Машенькой» и «Машухой», поскольку он обязан ей всем – она спасла его в голодные годы и до сих пор прикреплена к «закрытому распределителю»; она партийная, и благодаря ей Пекарев тоже стал кандидатом в партию. Однако, когда Пекарев уходит, Троицкий признается, что он боится своей «стервы» сожительницы, потому что она «дерется» и грозит донести на него чекистам как на «поповское отродье» [39]. Троицкий боится не только «Машки», но и соседей, которые претендуют на их комнаты, а также своих учеников-комсомольцев – «доносчиков» и «шпионов». Боится он и того, что Маша и соседи узнают, что Пекарев – иностранец; боится переписываться с Пекаревым: «перемолвился я с тобой письмишками, а теперь хожу и дрожу: где надо, там уж это отмечено, записано, учтено...» [там же]. Признаваясь в своих страхах, Троицкий выглядит не только жалко, но и вызывает отвращение: он держит Пекарева под руку и дышит на него «пьяным перегаром, заставляя вздрагивать от легких капелек слюны, попадавшей на щеку» [там же]. После прощания Пекарев «долго утирался носовым платком», и мы понимаем, что герой хочет избавиться не столько от грязи, сколько от неприятного впечатления от встречи. Интересно, что в этом эпизоде автор меняет «фокального персонажа» с Аркадия на Пекарева. Вероятно, этот эпизод важен для создания общей картины того, как складывались судьбы людей после революции: в ходе сюжета мы видим это на примере людей молодых, как женщин, так и мужчин, но не хватает людей старшего поколения – именно таких, как Пекарев и Троицкий. На примере Троицкого мы видим, что людям старшего поколения сложнее приспособиться к новому режиму и его требованиям, как это удалось молодому герою - Рике. Кроме того, Троицкий – образец человека, живущего в атмосфере страха – того самого страха, который испытывала группа латвийских учителей на границе с СССР. И эта тревожная атмосфера пронизывает все сферы жизни Троицкого – работу, дом, частную жизнь. Это человек, на протяжении долгого времени нигде не ощущающий себя в безопасности, и начавший пить, вероятно, именно поэтому. В романе вскользь упоминается и судьба другого человека пожилого возраста - отца Рики, учителя гимназии, преподававшего латынь в течение 30 лет, но вынужденного сменить специальность после революции, когда «латынь упразднили», а в гимназии «беспорядки пошли» [74]. Он не смог заново начать свою жизнь, и «тяжело умирал», мучаясь от язвы «с диеточкой в условиях военного коммунизма» [там же]. Это, казалось бы, незначительное упоминание о судьбе пожилого человека дополняет историю Троицкого, и раскрывает типичность той ситуации, в которой люди не смогли

не только адаптироваться под новые, советские условия жизни, но и были сломлены этими условиями.

2.4. Интертекстуальный слой романа

В первой главе нашей работы уже упоминалось о том, что исследователи отмечают ориентацию Форманова на творчество классических поэтов – Лермонтова и Пушкина. В романе «Фаина» также есть цитаты и аллюзии, относящиеся к поэтическому наследию этих авторов. Так, в первой сцене романа, в которой Аркадий садится в поезд на рижском вокзале, есть следующие фразы: «Ему скучно и грустно <...> не с кем ему перемолвиться последними словами на этой земле, <...> нет руки, которая бы напутствовала бы его» [Форманов, 1938, 3]. Эти строки являются достаточно прозрачной аллюзией на лермонтовское стихотворение «И скучно и грустно! - и некому руку подать / В минуту душевной невзгоды...». При этом герой романа, Аркадий, как раз находится в состоянии «душевной невзгоды», остро переживая свое одиночество.

Цитат и аллюзий, связанных с именем Пушкина, в романе несколько больше. Название одной из глав – «Воспоминание развивает свиток» - является аллюзией на строки из стихотворения Пушкина «Воспоминание»: «Воспоминание безмолвно предо мной / Свой длинный развивает свиток». Вспоминая свою юность в Великих Луках, главный герой воскрешает в памяти момент, когда «золотистой левитановской осенью» он декламировал Тане пушкинское «Роняет лес багряный свой убор» - то есть, стихотворение «19 октября» [174]. В эпизоде, когда герои романа въезжают в Москву, повествователь в восхищении восклицает: «Москва! Как много в этом звуке / Для сердца русского слилось, / Как много в нем отозвалось...» [60]. Стоит отметить, что в цитации этих хрестоматийных Пушкинских строк из 7-ой главы «Евгения Онегина» допущена некоторая неточность: после «Москвы» должно быть многоточие, а в конце второй и третьей строки – восклицательный знак. Так, автором нарушена пушкинская пунктуация – и это можно добавить к тем неточностям, о которых уже писали исследователи. Кроме того, в одном из стихотворений Аркадия, приведенных в романе, содержится аллюзия на «Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях»: «Где кончаются поля, / где кончается земля, / там, в шатре из облаков, / спит Царевна семь веков...» [82]. Герой стихотворения также ищет свою Царевну, как и королевич Елисей в сказке Пушкина. Совпадает не только сюжетная канва, но и размер – четырехстопный ямба, а также парные рифмы.

В музее-квартире Пушкина на набережной Мойки повествователь говорит о последних часах жизни поэта, и, в качестве источника использует, вероятно, письмо В.А. Жуковского к С.Л. Пушкину. Так, в романе говорится: «По эти полкам, чудилось умирающему, он взбирается вверх и выше, все выше и выше. Он судорожно сжимал руки молодого Даля и говорил: - Ну, подымай же меня, пойдем!» [31]. Эти строки являются практически буквальным пересказом того, о чем писал Жуковский: «Раз он подал руку Дालю и, пожимая ее, проговорил: «Ну, подымай же меня, пойдем, да выше, выше... ну, пойдем!» Но, очнувшись, он сказал: «Мне было пригрезилось, что я с тобой лечу вверх по этим книгам и полкам; высоко... и голова закружилась»» [Жуковский, 1959, 614]. Формаков описывает и общую обстановку в квартире поэта незадолго до его смерти, упоминая, в том числе, желание Пушкина наконец умереть: «Думаешь ли ты, что я сегодня умру? Я думаю, по крайней мере, желаю...» [Формаков, 1938, 31]. Источником этой цитаты могло послужить уже другое письмо современника поэта - А.И. Тургенева к А.И. Нефедьевой, где было сказано следующее: «...спросил, при ней, у Данзаса, думает ли он, что он сегодня умрет, прибавив: - Я думаю, по крайней, желаю» [Тургенев, 1908, 51]. Так, для описания достоверной картины смерти Пушкина Формаков использует несколько источников. Вероятно, такое внимание к деталям связано, в том числе, и с тем, что тема смерти «поэта» – одна из лейтмотивных в романе.

Для детализации одного из эпизодов своего романа писатель использовал и мемуарный очерк Зинаиды Гиппиус «Мой лунный друг», посвященный Блоку. Так, в диалоге Аркадия и Розанова, посвященном поэме Блока «Двенадцать», упоминается последняя встреча поэта с Гиппиус: «Встретила она Блока в трамвае <...> Он, бедный, побоялся, что она ему и руки не протянет, а она ответила: «Лично – да, общественно – никогда!» [Формаков, 1938, 50]. Это является парафразом того, что написано у Гиппиус: «Лично - да. Только лично. Не общественно» и «Общественно - между нами взорваны мосты. Вы знаете. Никогда... Но лично... как мы были прежде...» [Гиппиус, 1991, 249].

В романе также цитируется Северянин: «Наша встреча – Виктория Регия, / редко, редко в цвету. / Да и после нее – жизнь элегия / и надежда в мечту» [Формаков, 1938, 174]. В стихах Аркадия, приведенных в романе, содержатся северянинские аллюзии: «... стихи об Ингрид, поэзо-речи ...», «... Ингрид, милая, не верьте, ни стихам моим, ни письмам ...», «... я не Эрик, я не «милый», это все – наркоз, наркоз ...» [там же, 78]. То есть, как и в романе Формакова «Наша юность», герои проецируются на персонажей поэмы Северянина «Сказание об Ингрид». Кроме того, выражение «поэзо-речи» -

типично северянинское, о чем Формаков упоминал в своем мемуарном очерке «Встречи с Игорем Северяниным»: «Слово «стихотворение» он не любил и никогда не употреблял; изобрел собственное «поэза» и только им пользовался» [Формаков, электронный ресурс].

Наряду с этими цитатами, в романе приводятся строки Б.Л. Пастернака – «Тишина, ты лучшее из всего, что слышал...» [Формаков, 1938, 130]. Вслед за Достоевским Петербург называется «самым умышленным городом на свете» [129]. Цитатное поле романа расширяется не только с помощью литературных источников, но также и с помощью библейского текста. Так, в эпизоде на Смоленском кладбище есть сцена, где герои наблюдают нищих и калек у ворот: «Призывая имя Христово, протягиваются худые руки, и, как сотни лет назад, слепец тянет стих о богатом и Лазаре: И одевался богатый богато и пировал всякий день...» [52]. В романе приводятся и отрывки из Нагорной проповеди, зачитываемой Таней, и повествователь замечает, что эта проповедь «в условиях окружающего звучала новой силой» [117]. С помощью библейских цитат в романе восстанавливается утерянная связь времен, протягивается нить от далекого прошлого, от времен зарождения христианства, к советскому настоящему, в котором это христианство изживается. Надежда автора на то, что значимость христианских ценностей восстановит свое былое значение для российского народа, выражена как в стихотворении «Девушка с Тверской», так и в эпизоде в петербургском соборе Воскресения Христова, в котором Белоконская молится рядом с красноармейцем: «... Его свеча затеплилась рядом со свечой девушки. Это показалось символом» [28].

Говоря о цитатном слое романа, нельзя обойти вниманием и несколько экфрасисов. Конечно, в строгом смысле экфрасис нельзя называть «цитатой», однако, как отмечают исследователи, в результате размывания границ этих терминов, «в рамках одной работы или одного сборника может говориться одновременно и о «живописном экфрасисе», и «о цитировании живописного портрета»» [Ситникова, электронный ресурс]. Исследователи, посвящающие свои работы взаимодействию литературы и других видов искусств, используют в них термин «цитата», поясняя, что «источниками цитат могут служить невербальные тексты, начиная от произведений других видов искусств и кончая "текстами жизни"» [там же].

В романе есть три описания различных произведений живописи. Первым из них является описание портрета Пушкина работы И. Линева, то есть последнего прижизненного портрета поэта. Герой романа отмечает, что это портрет «неважный с точки зрения мастерства», однако на фоне «канонических парадных портретов» он

выглядит наиболее «правдивым для последних годов его жизни» [Формаков, 1938, 30]. Согласно характеристике, данной в романе, поэт изображен «измученным, страдающим, таким обреченным...», и это впечатление усиливается последующим описанием места смерти Пушкина, рассказом о последних часах его жизни, и упоминанием о посмертной маске поэта, выставленной в музее. То есть портрет входит в общий ряд предметов, несущих в себе значение «смерти». Кроме того, автор отмечает, что и в посмертной маске было «что-то от жуткости линевского портрета», но «не было души», и поэтому она «не волновала» [32]. То есть, портрет представляется более живым, и поэтому – более жутким, чем даже посмертная маска.

Второй портрет, чье описание мы находим в романе Формакова – это «Неизвестная» Ивана Крамского, в романе обозначенная как «Незнакомка». Остается неясным, замена названия – это авторская неточность или проекция стихотворного образа блоковской Незнакомки на портрет Крамского. Аркадий упоминает, что видит картину впервые: «замечательная «Незнакомка», никогда прежде никак не виденная» [Формаков, 1938, 93]. Соответственно, его первое впечатление о героине портрета не предопределенно чьим-либо мнением. Полотно описывается достаточно подробно – из всех экспонатов Третьяковской галереи именно картина Крамского «надолго приковывала взгляды» и даже доказала Аркадию возможность «влюбиться в портрет» [93]. Описывается и фон – «зимний, очень легко, в прозрачной дымке намеченный Петербург», и детали гардероба таинственной дамы – «В черном бархате с меховой опушкой» [там же]. Особенное внимание уделяется лицу: «Красивое русское, румяное от мороза и здоровья лицо. Замечательно живые, умные, ласкающие глаза. Чуть пухлые губы, из которых вот-вот раздастся певучий, протяжный голос, с ленцой, блеснут жемчужные зубы...» [там же]. Герой оживляет изображенную на портрете даму, его воображение приводит ее в движение, дополняет ее образ дополнительными деталями – певучим голосом, жемчужными зубами. Восхищение таинственной дамой, которое испытывает герой, идет в разрез с мнением многих современников Крамского, видевших в изображенной «Неизвестной» – даму полусвета, богатую содержанку, «исчадие большого города», во взгляде которой – презрение и вызов общественному мнению [Пелевин, электронный ресурс]. Аркадий же не строит догадок о том, кем является загадочная «Неизвестная», и отмечает исключительную притягательность женщины и изобразительные достоинства полотна. Стоит отметить, что к началу XX века восприятие героини портрета претерпело изменения к лучшему: ее «образ подернулся романтически-возвышенным и загадочным флером блоковской «Незнакомки»» и именно так, «Незнакомкой», ее и называли [Пелевин, электронный

ресурс]. И, вероятно, Аркадий на интуитивном уровне воспринимает картину в том же романтическом ключе.

И, наконец, третий экфрасис – описание пейзажа Федора Толстого, увиденного героем в Третьяковской галерее. Это «мастерски исполненный карандашом старинный итальянский пейзаж», однако художник создает и своеобразную оптическую иллюзию – создает впечатление, будто рисунок прикрыт «на три четверти папиросной бумагой, уголок которой отогнулся» [Формаков, 1938, 94]. При этом «пейзаж просвечивал и сквозь бумагу, но в нем уже не было того великолепия светотеней, которая ликовала открытая часть» [там же]. Аркадий сначала думает, что рисунок и вправду положили под стекло, не сняв бумагу, однако потом понимает, что все это – «и пейзаж, и бумага на нем, и отогнувшийся уголок» - составляющие рисунка [94]. Героя восхищает игра ума художника, «остроумного до гениальности», и поэтому предметами описания становятся именно оригинальная идея рисунка и мастерство его исполнения – составляющие же пейзажа остаются без внимания, а такая его характеристика, как «старинный итальянский», дает лишь общее представление о сюжете рисунка.

ВЫВОДЫ

Для идеологической структуры романа базовыми являются такие оппозиции, как свое-чужое, прошлое-настоящее, старое-новое, проецируемые на реалии российской дореволюционной и советской культуры. Эти оппозиции являются традиционными для эмигрантской литературы. Кроме того, в тексте находит свое отражение тема памяти, мотив обращенности в прошлое, мотив «пустоты», мотив исчезновения России как пространства, а также актуализируется топос границы – все эти темы и мотивы характерны для эмигрантской литературы.

Центральной темой и, одновременно, основным конфликтом романа является прощание главного героя, Аркадия, со своим прошлым. Этот внутренний конфликт героя не может получить своего разрешения – скорее всего, не только в ходе развертывания романного сюжета, но и вообще. В свою очередь, идеей романа является невозможность существования поэта в современной советской действительности, и эта идея выражена в размышлениях о трагических судьбах А. Блока и С. Есенина.

Субъектом речи является безличный повествователь, который, несмотря на свое всезнание, большую часть романного времени сфокусирован на внутреннем мире главного героя, Аркадия. То есть именно Аркадий является субъектом сознания, с точки зрения которого показаны события. Аркадий также является выразителем

критических оценок биографического автора – в том числе, сравнительной характеристики эмигрантской и советской литературы. То есть, автор проявляется в тексте в опосредованной форме.

Пространственная модель мира в романе включает в себя хронотоп дороги, являющийся сюжетообразующим, а также связанный с ним хронотоп встречи. Немаловажную роль играет топос вокзала – именно на вокзале ощущение одиночества героя неоднократно достигает своего эмоционального пика. С топосом границы, в свою очередь, связан мотив страха и обострение оппозиции «свой-чужой». Главный герой воспринимает реальность через призму русской литературы, и поэтому художественная структура романа пронизана мотивами, восходящими к традициям петербургского и московского текстов. В романе нашли свое место следующие типичные для петербургского текста элементы: 1) оппозиция природного и культурного; 2) эсхатологический миф о наводнении, который сравнивается с революционными событиями, оставившими свой след на облике Петербурга; 3) образ большого дома, сравниваемый с «Ноевым ковчегом»; 4) представление о городе, как о лабиринте, реализовавшееся в том же образе большого дома, который становится, тем самым, микро моделью Петербурга; 5) губительность петербургского пространства, воплотившаяся в болезни главного героя. В Петербурге, ставшим советским городом Ленинградом, особые изменения произошли в идеализированном пространстве садов, которое теряет статус пространства райского, так как разрушение границы между городом и садом приводят к хаотизации последнего. Однако, несмотря на изменения, Петербург воспринимается героями как пространство вечное, неизменное – поэтому отмечается недолговечность советских культурных объектов – памятников и т.д. В свою очередь, в описании московского городского пространства воплотились такие характеристики как: 1) «азиатскость», хаотичность; 2) естественность; 3) религиозность. Однако, несмотря на храмоцентричность описываемого пространства, в образе Москвы присутствуют черты Вавилона, «города-блудницы», свойственные петербургскому тексту. При этом «гением места» становится Ленин – демонически-гротескная фигура. Поэтому образ Москвы в романе вбирает в себя больше отрицательных черт, чем образ Петербурга. Пространство двух столиц также характеризуется стесненностью – кабинетов ученых, музеев, советских коммунальных квартир.

Пространственные и временные границы романа расширяются за счет введения в повествование еще одного города, показанного ретроспективно, - Великих Лук. Для Аркадия это – пространство опозитивированное, как в воспоминаниях, так и в его

стихотворениях. Именно там Аркадий увлекся литературой, и поэтому город ассоциируется у него с первыми заученными и первыми написанными стихами.

Женские персонажи романа являются своеобразными «ликами» России: Таня – Россия дореволюционная, Фаина – Россия советская, Белоконская – Россия эмигрантская. Их образы находятся в сложных отношениях взаимного отталкивания и притяжения. Так, в образе Фаины и Тани много общего: влюбленность в поэзию, болезненность, внутренняя надломленность, неустроенность в работе и в личной жизни, которая тяготеет к пустоте. В обеих, так или иначе, для Аркадия воплотился образ его «духовной родины». Образ Белоконской противопоставляется образу Тани: Белоконская – эталон женственности и изящества, новая Прекрасная Дама главного героя; Таня же утратила свою женственность, и в глазах Аркадия прошла путь от Прекрасной Дамы до простой уборщицы. Образы этих героинь дополняются введенными в повествование второстепенными женскими персонажами – Шурой и Татьяной Берг. Функционально Шура выступает именно как противоположность Тани: в ее образе превалирует телесность, чувственность, тогда как Таня – предмет платонической любви героя. Эта телесность, ориентация на мир материального усилена в образе Татьяны Берг, которая выступает и как антитеза Белоконской, и как антитеза Тани. От Белоконской ее отличает отсутствие изящества, своеобразной «внутренней» культуры, а от Тани – пренебрежение нравственными идеалами: если образ Тани накладывается на пушкинскую Татьяну Ларину, верную своему избраннику, то Татьяна Берг не хранит верность своему мужу.

Мужские персонажи романа находятся в таких же сложных отношениях, построенных на сходстве или на противоположности характеров. Так, Ричард Берг является «кривым» отражением главного героя, Аркадия: если первый воспринимает искусство и поэзию как ремесло, то для второго творчество – необходимость, и без него его существование невозможно. В образе этих двух героев воплотилось не только разное понимание назначения поэта и поэзии, но и разное отношение к жизни, к браку, к религии. И если Аркадий является носителем традиционных для русской культуры ценностей, то мировоззрение Рики задано советской культурой. Кроме них, в повествование введен и такой герой, как Пекарев, с точки зрения которого показан Троицкий – опустившийся интеллигент, сломленный революцией.

По ходу развертывания романного сюжета происходит эволюция главного героя – от сентиментального юноши до более зрелого человека. Повествование обрывается в тот момент, когда в нем происходит душевный перелом, и герой вынужден забыть свое прошлое, связанное с Россией, для того, чтобы окончательно повзрослеть.

Художественная ткань повествования наполнена цитатами и аллюзиями - автор использует тексты как классической литературы – Пушкина, Лермонтова, Достоевского, так и своих современников – Пастернака, Северянина. Кроме того, несколько раз цитируется Библия, что подчеркивает надежду главного героя на возрождение России благодаря восстановлению христианских ценностей и религиозности советских людей. Кроме этого, в романе описывается несколько живописных произведений, и их описание рассмотрено нами в контексте цитатного поля романа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрение научной литературы, связанной с творчеством А.И. Формакова, вскрыло ряд неизученных аспектов в художественной структуре романа «Фаина». Исследователями были рассмотрены только некоторые вопросы, связанные с предшествующими роману публикациями, а также вопросы, связанные с жанровой структурой романа, его предметным миром и ориентацией на поэзию С. Есенина. Таким образом, роман «Фаина» остается малоизученным, что подтверждает актуальность данной работы.

Произведенный анализ показал, что пространственная модель в романе построена с использованием мотивов, типичных для целого корпуса произведений русской литературы, сформировавших представление о так называемом «петербургском» и «московском» тексте. В романе нашли свое отражение и ряд мотивов, свойственных литературе русской эмиграции. Сопоставив образы главных и второстепенных героев, мы можем заключить, что все образы, введенные автором в роман, функционально и сюжетно значимы, так как вскрывают взаимные сходства и противоположности. Женские образы – Тани, Фаины, Белоконой – являются символами России, значимыми для художественного мира романа. Кроме того, анализ персонажей показал, что некоторые женские образы романа соотносятся с пушкинской Татьяной Лариной, а также с образом блоковской Прекрасной Дамы. Рассмотрение цитатного слоя показало, что Формаков, также как в других своих произведениях, как лирических, так и прозаических, использует тексты классиков и современников. Из всего вышесказанного можно заключить, что А.И. Формаков – автор, использующий тексты русской литературы для моделирования разных уровней художественного мира своих произведений.

Таким образом, цели и задачи исследования можно считать достигнутыми.

Перспективой исследования может послужить дальнейшее исследование романа «Фаина» - и как элемента творческой системы А.И. Формакова, и в более широком контексте литературы Русского Зарубежья. Кроме того, возможен сравнительный текстологический анализ романских эпизодов и предшествующих им публикаций в периодике: ««В Москву и обратно. Из блокнота экскурсанта», «Где умер Пушкин (Из СССР-ских впечатлений)», «В доме Толстого (Из воспоминаний экскурсанта).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники:

Гиппиус З. Мой лунный друг. О Блоке // Стихотворения; Живые лица. Москва: «Художественная литература», 1991. – С. 214-250.

Жуковский В.А. *Письмо к С.Л. Пушкину*, 15 февраля 1837 г. // Собрание сочинений в четырех томах. Государственное издательство художественной литературы. Москва – Ленинград, 1959. Т. 4. – С. 602-116.

Тургенев А.И. *А. И. Тургенев – А. И. Нефедьевой*, 29 янв. 1837 г. // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук. Вып. VI. - С. 51.

Формаков А. Фаина. Роман. Рига, Logos, 1938. – 186 с.

Формаков А. Теперешняя Русь // По страницам журнала «Перезвоны». Даугавпилсский педагогический университет, Даугавпилс, 1994. – С. 53-54.

Научная и критическая литература:

Абызов Ю.А. Латвийская ветвь российской эмиграции // Блоковский сборник XIII, Тарту, 1996.

Бадин Ж. Латвия в русской литературе (1901-1940). Автореферат докторской диссертации. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2008.

Бадин Ж.Е. Переход границы. Роман В. Набокова «Подвиг» и рассказ И. Лукаша «Россия» // In memoriam: Эдуард Брониславович Мекш. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2007. – С. 318-323.

Баран Х. Фрагментарная проза. // Поэтика русской литературы конца XIX - начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. / Под ред. В.А. Келдыш, В.В. Полонский. Москва: ИМЛИ, 2009. – С. 463-521.

Бердников К., Петренко В. Цвет в поэзии С. Есенина и А. Блока как проекция их жизненного пути и творчества // Творчество в искусстве – искусство творчества. / Под ред. Леонида Дорфмана и др. Москва: «Наука», 2000. – С. 513-537.

В.С.М. Арсений Формаков. Фаина. Роман. Рига // Современные записки: Ежемесячный общественно-политический и литературный журнал, Париж, 1939, июль, №69. - С. 391.

Журавлев С. Русские писатели Латвии 1920-30-х годов. Из антологии русского зарубежья. Рига: «Улей», 2015. Т.1.

Злыднева Н.В. Белый цвет в русской культуре XX века / Признаковое пространство культуры. – Москва, «Индрик», 2002. - С. 424-431.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек-текст-семиосфера-история. Москва, «Языки русской культуры», 1996. – С. 362.

Майга А.А. Литературный травелог: специфика жанра// Филология и культура, №3 (37), Казанский Федеральный Университет: 2014. – С. 254-259.

Мекш Э., Хазан В. Форманов А. Две могилы. Из впечатлений поездки в СССР // Есенинский сборник, Даугавпилс, “Saule”, 1995. - С. 126-137.

Молок Н.Ю. Мегаломания московской архитектуры // Лотмановский сборник. Москва, 1997. Т. 2. - С. 771-786.

Пчелинцева М.А. Оценка советской литературы в творчестве русских писателей-эмигрантов первой волны // Современные проблемы науки и образования, № 6. Москва, «Академия Естествознания», 2008. – С. 177-179.

Равдин Б. А.И. Солженицын и Латвия: наброски к перечню знакомых и незнакомых имен (1944-1974 гг.) // Рижский альманах №5, Рига, 2014.

Разумовская А. Предметный мир петербургских садов в русской поэзии // Kultūras studijas. Zinātnisko rakstu krājums, III. sēj. Daugavpils Universitāte, Saule, 2011, 145-154 lpp.

Сивашова М. Вещи как система, моделирующая художественный мир романа А. Форманова «Фаина» (1938) // Kultūras studijas. Zinātnisko rakstu krājums, III. sēj. Daugavpils Universitāte, Saule, 2011, 271-280 lpp.

Сивашова М. «Казался город нетленным...» (город в романе А. Форманова «Наша юность») // Philologica II: komparatīvistikas institūta almanahs. Daugavpils universitāte: “Saule”, 2011. – 183-192 lpp.

Сивашова М. Латгальский текст в творчестве русских писателей-эмигрантов (20-30-ые гг. XX века). Автореферат докторской диссертации. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2012. – 102 с.

Степанова Н.С. Художественные функции категории памяти в автобиографической прозе первой волны русского зарубежья // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж: 2012, №1. – С. 108-111.

Федоров Ф.П. О русском сознании Латгалии (постановка вопроса) // Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты. Москва, Языки славянской культуры, 2004. - С. 77-101.

Хазан В. О некоторых особенностях эмигрантских топосов (к постановке вопроса) // Humanitāro zinātņu vēstnesis, Daugavpils Universitāte, 2003. - С. 37-49.

Интернет-источники:

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. [электронный ресурс] <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop10.html> доступен на 01.12.2015.

Бондарева А. Литература скитаний. Журнал «Октябрь», 2012, №7. [электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/october/2012/7/bo18.html> доступен на 10.04.2016.

Иванов И. Арсений Формак. [электронный ресурс] <http://www.russkije.lv/ru/lib/read/a-formakov.html> доступен на 10.11.2015.

Лихачев Д.С. Художественное время словесного произведения // Поэтика древнерусской литературы. IV Поэтика художественного времени. [электронный ресурс] <http://ksana-k.narod.ru/Book/poet/13.html> доступен на 12.04.2016.

Меднис Н.Е. Петербургский текст русской литературы // Сверхтексты в русской литературе, НГПУ, 2003. [электронный ресурс] <http://kniga.websib.ru/text.htm?book=35&chap=6> доступен на 30.01.2016.

Мекш Э. Двинский писатель Арсений Формак в парижском журнале «Числа» [электронный ресурс (а)] <http://www.riku.ru/lib/RosIntel/16.htm> доступен на 16.05.2016.

Мекш Э. Есенин в творческой судьбе Арсения Формак (20 - 30-е годы). [электронный ресурс (б)] http://www.russianresources.lt/archive/Formak/Formak_7.html доступен на 10.11.2015.

Мекш Э. Поэзия родного края (рецензия А. И. Формак о первом сборнике стихов даугавпилсского поэта А. С. Соловьёва). [электронный ресурс (в)] http://www.russianresources.lt/archive/Formak/Formak_6.html доступен на 10.11.2015.

Пелевин Ю.А. Крамской, Иван Николаевич. Неизвестная. 1883. [электронный ресурс] http://artclassic.edu.ru/catalog.asp?ob_no=24304&cat_ob_no=13018 доступен на 10.05.2016.

Серкова В. Неопикуемый Петербург. Выход в пространство лабиринта // Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры (Выпуск

первый). Санкт-Петербург, Эйдос, 1993. [электронный ресурс] http://www.sofik-rgi.narod.ru/avtori/mtfkaspb_1993/index.htm доступен на 29.01.2016.

Ситникова А.А. Смыслообразующая функция песни в структуре литературного текста // Автореферат диссертации, Тверь, 2015. [электронный ресурс] <http://cheloveknauka.com/smysloobrazuyuschaya-funktsiya-pesni-v-strukture-literaturnogo-teksta> доступен на 10.05.2016.

Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов. [электронный ресурс] http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Tamar/ доступен на 08.03.2016.

Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему). [электронный ресурс] http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm доступен на 07.12.2015.

Формакова Е. А. И. Формаков (1900 - 1983). Биография. [электронный ресурс] http://www.russianresources.lt/archive/Formak/Formak_3.html доступен на 10.11.2015.

Формаков А. Встречи с Игорем Северяниным. [электронный ресурс] <http://www.poet-severyanin.ru/library/igor-severyanin-glazami-sovremennikov53.html> доступен на 03.03.2016.

Справочная и учебная литература:

Абызов Ю.А. А издавалось это в Риге 1918-1944. Историко-библиографический очерк. Библиотека-фонд «Русское зарубежье», Русский путь, Москва, 2006.

Абызов Ю. Русское печатное слово в Латвии 1917-1944 гг. Био-библиографический справочник. Stanford, 1991. – т. 4.

Алексеев А.Д. Литература Русского Зарубежья: Книги 1917-1940: Материалы к библиографии / Отв. ред. К.Д. Муратова. - Петербург: «Наука», Институт русской литературы (Пушкинский дом), 1993.

Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы // Под ред. Тамарченко Н.Д. Москва: 2004. - Т.1 - 512с.

DOKUMENTĀRA LAPA

Maģistra darbs „A. Formakova daiļdarba „Faina” īpatnības” izstrādāts LU Humanitāro zinātņu fakultātē.

Ar savu parakstu apliecinu, ka pētījums veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā norādītie informācijas avoti un iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: _____ Jūlija Samkova

Rekomendēju/nerekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: Dr. phil. prof. L. Sproģe _____ 30.05.2016.

Recenzenti: doc. J. Sidjakovs

Asoc. Prof. N. Šroma

Darbs iesniegts Rusistikas un slāvistikas nodaļā 30.05.2016.

Studiju metodiķe: Jeļena Sevastjanova _____

Darbs aizstāvēts maģistra gala pārbaudījuma komisijas sēdē

16.06.2016. prot. Nr. _____, vērtējums _____ (_____)

Komisijas sekretāre: lekt. Nadežda Kopoloveca _____