

Алексей Самарин

Отзыв Г. В. Адамовича о творчестве С. А. Ауслендера

Критическая статья Г. Адамовича «Марина Цветаева. – Сергей Ауслендер. – Петербургские сборники стихов. – Литературное западничество» (1927) представляет собой попытку осмысления фрагмента современной литературной картины через призму художественных течений России начала XX века. Наша статья посвящена анализу динамики положения Ауслендера в литературной системе Адамовича от «подражателя Кузмина» и «стилизатора» – до «исполнителя социального заказа».

Ключевые слова: Г. Адамович, С. Ауслендер, символизм, стилизация, социальный заказ.

С. А. Ауслендер – известный в начале XX века прозаик и критик, сын революционеров и племянник М. Кузмина. Его рассказы «образцово» демонстрировали большинство черт, присущих стилизациям 1900-х годов» [1: 16]. Современная критика, очевидно, замечала эти черты и записала Ауслендера в лагерь стилизаторов и подражателей Кузмина, сочтя его произведения поверхностными подделками под старину. Образ изящного стилизатора закрепился в общественном сознании и продолжал воспроизводиться даже в 1920-е, когда Ауслендер стал преимущественно детским писателем и драматургом. В последние годы научный интерес к Ауслендеру позволяет переосмыслить его творчество, подчас обнаруживающее глубоко символистские установки, хотя репутация эпитгона старинных образцов сохраняется за писателем и по сей день. Настоящая статья посвящена одному случаю рецепции позднего творчества Ауслендера через его ретроспективный образ, впрочем, дающий представление о становлении авторской репутации в исторической перспективе.

1 августа 1927 г. в парижской еженедельной литературно-политической газете «Звено» (№ 2 С. 67–75) была опубликована четырехчастная рецензия Г. Адамовича «Марина Цветаева. – Сергей Ауслендер. – Петербургские сборники стихов. – Литературное западничество». В первой части рецензии говорилось о необходимости для литературы быть «лично-одухотворенной». На первом этапе авторского становления это условие дается писателю как намек, на втором он, как правило, сосредотачивается на освоении инструментов литературного ремесла, чтобы затем на третьем понять их тщетность и вернуться к истокам.

На фоне заданной системы ценностей статья М. Цветаевой «Твоя смерть» («Воля России», 1927. № 5/6. С. 3–27), посвященная смерти Рильке, получает высокую оценку: это «неподражаемо личный» и «очень

увлекательный» рассказ, «как Монблан возвышающийся над обычной журнальной литературой», с выдающейся «убедительностью тона», психологизмом и «по-настоящему лиричный лиризмом» [2: 495].

На второй части рецензии Адамовича мы остановимся ниже, здесь же изложим в общих чертах – третью и четвертую. Третья посвящена «нескольким новым сборникам стихов, изданных петербургской “Academia”» («Ларь», «Память», «Ветер и ночь») [2: 497]. Отметив «гладкость» внешнего впечатления, производимого сборниками, сохранившими «петербургский патриотизм», Адамович противопоставляет ее «разгибдьяйству <...> страниц любого советского журнала» [2: там же]. Претензия адресована лагерю второстепенных футуристов, уподобляемых ученикам Ратгауза. Сравнение с известным подражателем Фета и Полонского подчеркивает подражательность футуристов, сосредоточенных, в терминах первой части рецензии, на «ремесленности», «цехах» и «исследованиях». Эта «суетная и глупая» черта, по мнению Адамовича, характеризует «любой советский журнал» [2: там же].

Сборники Academia, несмотря на слабость и подражательность (но не Ратгаузу, а «подлинным учителям») отдельных авторов, Адамович нарекает «оазисом в пустыне медленного одичания», поскольку они сохраняют то, «что довольно расплывчато обозначается словом “культура”» [2: 498].

От оценки сборников критик переходит к общим рассуждениям о поэтах «тамошних» – петербургских – и поэтах «здешних» – парижских, отдавая предпочтение первым. В условиях «цензуры, гнета и всего остального» петербуржцы сохранили «легкое ощущение жизни», недостающее поэтам французским [2: 499]. Причину Адамович видит в отсутствии «родной стихии» и связи с народом: «молодежь чахнет и вянет, потому что ее собственных сил не хватает для выработки настоящей личности, а помощи ей ниоткуда нет» [2: там же].

В четвертой части рецензии продолжается сравнение «здесь» и «там» на более общем – теоретико-философском уровне. Критик замечает, что «в здешних разговорах» раздаются голоса сомнения в «западном» направлении литературы (которое в России начала века развивали символисты и декаденты): Европа

отказалась от своих «заветов» <...> прекрасное, стройное, величественное европейское искусство ни к чему <...> не привело, ничего в мире не изменило <...> на руинах этого великолепия течет и тянется мелкая, грубая жизнь <...> которую ничто не «преобразило» [2: 500].

Идея преображения мира искусством («красота спасет мир»), по мнению критика, лежала и в основе русской литературы начала века:

«Снобов» из «Мира искусства» или «Аполлона» одушевляла та же тревога, что и учеников Чернышевского, только по-разному они понимали ее и разными дорогами шли,

однако теперь, спустя годы,

в центре мира, во Франции – их преодолевают сомнения. Стоило ли? Стоит ли? Если и здесь, где все это возникло, сияло и еще не совсем померкло, если и здесь «ничего не вышло»? [2: 500–501].

Ответ Адамовича положителен, а доказательства, по его мнению, следует искать не в литературе, а в истории и жизни: «если для вас мало всего того, что дал Запад, – не в искусстве, а в жизни, – то вы невозможного требуете <...> если бы хоть сколько-нибудь могло русское “последовательное литературное западничество” подействовать тому, чтобы Россия прожила той великой, полной и достойной жизнью, которую прожила Европа, то труд ваш был бы не напрасен» [2: 501].

Прежде чем перейти к интересующей нас – второй – части рецензии, определим ключевую оппозицию, на которой она основана. Условно ее можно обозначить «здесь – там», или «Запад/Европа/Франция – Россия». Адамович не дает однозначных оценок, вернее, за каждым оценочным тезисом следует антитезис: в России «цензура, гнет и все остальное», но уровень петербургских поэтов выше; и наоборот: европейское искусство «прекрасное, стройное, величественное», но из него «ничего не вышло». Столько же не в силах подыскать неопровержимых аргументов в пользу «литературного западничества», сколько не в силах от него отказаться, Адамович призывает: «Все живое умирает. Примиримся» [2: там же].

Есть, однако, в рецензии и однозначно негативный центр – условно «пролетарская литература», представленная в собирательном образе бескультурного, порывающего с традицией, растрепанного и взьерошенного ученика Маяковского, литературных цехов и ремесленничества. Этот образ противопоставлен тому «литературному западничеству», в основе которого лежит идея «преображения мира». Отметив эту позицию критика, обратимся ко второй части рецензии, посвященной повести С. Ауслендера «Оля» (Харьков, 1927).

Адамович дает краткую характеристику Ауслендера и той литературной эпохи, когда молодой писатель публиковал свои первые произведения. Вероятно, к 1927 г. Ауслендер был не слишком памятен парижской публике, и Адамович считает необходимым заметить, что некогда его имя «если и не “тремело”, то было окружено вниманием и любопытством» [2: 496].

Обозначив хронологические пределы эпохи 1905–1914 гг., Адамович определяет ее как «годы Regence», принесшие «вдох облегчения после суровостей одряхлевшего Короля-Солнце», когда наступившее легкомыслие в литературе уравновешивалось «ментеноновской строгостью» символистов [2: там же].

На наш взгляд, под образом сурового и «одряхлевшего Короля-Солнце» подразумевается Лев Толстой, – едва ли не крупнейшая фигура предшествующей модернизму литературной эпохи. Во второй половине правления (1683–1715) Людовик XIV под влиянием своей морганатической супруги

маркизы де Ментенон перевоплотился из безудержного светского льва в целомудренного католика. Годы «Regence», принесшие «вдох облегчения», – эпоха сменившего Короля-Солнце Людовика XV, чье правление ознаменовало смену политического курса, а также расцвет стиля рококо, типологически схожего с модернизмом. Фаворитке Людовика XV, маркизе де Помпадур, имевшей огромное влияние на короля, как правило, приписывают известное выражение о потопах, наступившем вскоре после смерти монарха в виде революции.

В образном описании Адамовича годы «Regence» – суть пришедшая на смену «монархизму» Толстого совокупность модернистских течений с их смелыми экспериментами, выходящими отступлением от традиции. В то же время, по мнению критика, в этой модернистской многоголосице осталась группа блюстителей «ментеновской строгости», а именно – символисты. Напомним, что маркиза де Ментенон основала первую светскую женскую школу в Европе, наставницы которой давали обеты целомудрия и послушания. Таким образом, под символистами Адамович, вероятно, подразумевает писателей, чье мировоззрение восходило к идеям В. Соловьева о Вечной Женственности, на бытовом уровне проявлявшееся в целомудренном служении прекрасной даме.

В более поздней статье «Наследство Блока» (Новый журнал, Нью-Йорк, 1956, № 44, С. 73–87) Адамович, описывая литературную ситуацию начала XX века, прибегнет к семантически схожей образности, позволяющей подтвердить нашу расшифровку. Так «потоп» назван «огромным событием», годы «Regence» – «хором противоречивых голосов», наконец, творчество Блока описано в категориях «соскальзывания» «от обольстительно-соблазнительного соловьевства к нищему, прозаическому толстовству» [3: 127, 130]. Вернемся к рецензии.

Противовесом ментеновски-строгого символизма выступает «изячно-пустоватая» и «пленительно-беззаботная» литература «резвости и увеселения», предводителем и мэтром которой был М. Кузмин [2: 496]. Чтобы усилить противопоставление, Адамович вновь обращается к референту образа Короля-Солнце: «Кузмин терпеть не мог Льва Толстого и усмехался, когда при нем называли поэтом Лермонтова» [2: там же]. Опуская отношение Кузмина к Толстому и Лермонтову, заметим, однако, что в 1903 г. Кузмин написал музыкальное произведение «Песня про купца Калашникова» на стихи Лермонтова, а в 1911 г. – рецензию на постановку драмы Толстого «Живой труп». В настоящем случае важнее не объективная истина, а образ Кузмина, противопоставленный символистскому и, следовательно, толстовскому отношению к литературе. Адамович апеллирует к позднему образу Толстого-проповедника, желавшего с помощью литературы преобразить жизнь, и с этой точки зрения он оказывается предтечей символистов.

Обозначив оппозицию «Кузмин – символисты», Адамович наполняет ее конкретикой: Кузмин «пел шаловливые песенки, писал искусно-

небрежные стихи и во всех важных спорах русской жизни и русской мысли по-онегински “хранил молчание”» [2: там же]. Действительно, Кузмин избегал бурных обсуждений актуальных литературных и философских вопросов. Ср., например, комментарий Н. А. Богомолова к переписке Кузмина и В. Ф. Нувель:

Нувель постоянно делится своими впечатлениями от литературной жизни, рассказывает <...> о настроениях в художественной среде <...> Кузмин же предпочитает говорить лишь о тех сторонах артистической жизни, которые касаются непосредственно его, старательно обходя вопросы художественных противостояний времени [4: 85].

Обратимся к другой статье Адамовича, в которой Кузмин также противопоставлен символистам («Об М. Кузмине» // «Звено». 1924. 13 окт. № 89. С. 2.). В ней Кузмин вновь предстает певцом «милых мелочей жизни», взошедшим на литературную сцену, когда «чувство слова было потеряно почти всеми», а «поэты жонглировали всевозможными «огнями последними» и «закрытыми воротами», как «условными понятиями, для всех ясными» [5: 66]. Однако, несмотря на художественные принципы, изложенные Кузминым в статье «О прекрасной ясности», по мнению Адамовича, «прекрасного Кузмин оставит мало» [5: там же].

Образ Кузмина необходим Адамовичу как фон для обсуждения Ауслендера, который «был первым из птенцов Кузмина прозаического стана» [2: 496]. Отведенное, собственно, Ауслендеру место в рецензии едва ли не затмевается описанием эпохи и Кузмина. Приведем его характеристику целиком:

Стихов Ауслендер, кажется, никогда не писал, но сочинял повести о порочных пастушках и невинных пастушках, о маркизах и аббатах восемнадцатого века, о молодцеватых гвардейцах александровской эпохи. Про Ауслендера неизменно говорили: «Прелестно!» И действительно, в его сочинениях была прелесть. Ауслендер был самым даровитым из учеников учителя. Если он и уступал ему в легкости и своеобразии выдумки, то казался способным выбраться из-под его опеки и жить самостоятельно. Короче, у Ауслендера были большие задатки [2: 496–497].

Адамович обращается к ходкому в начале века образу Ауслендера как ученика и подражателя Кузмина. Так, например, А. Белый в рецензии на первый сборник рассказов («Золотые яблоки», 1908) Ауслендера заявлял, что «у С. Ауслендера нет оригинальности», а «лучшее в нем принадлежит Кузмину» [6: 69]. Язвительность Белого основана на той двусмысленности, что Кузмин писал стихи для некоторых рассказов племянника. С 1905 г. Ауслендер и Кузмин жили в одном доме и посвящали друг друга в свои литературные дела, читали неоконченные еще произведения. Неудивительно,

что первые рассказы начинающего писателя, написаны с оглядкой, если не явной ориентацией на стиль Кузмина. О степени искусности Ауслендера можно судить по следующему случаю. В сентябре 1906 г. он отправил в редакцию «Весов» рассказ «Записки Ганимеда», однако Брюсов, «найдя большое сходство во внешних приемах», написал ответное письмо Кузмину, в котором спрашивал, «не он ли автор» и «не будет ли ему неприятна» публикация рассказа [7: 216]. Талантливость Ауслендера признавал и Кузмин, – уже в 1905 г. (первая публикация, насколько нам известно, состоит в 1906), на день девятнадцатилетия племянника он записал в дневнике:

Как я себя помню 19-ти лет, но мои вещи тогда были гораздо бесформенней, невероятней, и только задатками большого, с ребячески смешным незнанием, чем вещи Сережи. Положим, это было в области музыки. Многие из последних вещей племянника мне теперь такому, как я есмь, нравятся без всякого пристрастия [7: 44].

Образ подражателя Кузмина вскоре эволюционировал в другое клеймо – поверхностного стилизатора. Приведем характерный пример критического отзыва (А. Измайлов) на тот же сборник:

Целую книжку стилизованных под XVIII век рассказов издал Ауслендер («Золотые яблоки»). На пространстве 215 страниц перед вами мелькают маркизы и их любовницы, напудренные слуги в камзолах и туго натянутых чулках, клавесины и туалетные столики стиля Людовика, пышные двуспальные постели, заячьи лапки, которыми маркизы накладывают румяна на свои щеки, и т. д., и т. д. <...> Все эти подделки у Ауслендера сделаны с толком. Часто хорошо пойман стиль. Он даровит и образован <...> Но все это ум принимает холодно, равнодушно, не загораясь. Подделано похоже, но любая старинная новелла все-таки, несомненно, еще более стильна <...> И целая книга таких подделок!.. Зачем? [8: 92–93].

Репутация стилизатора надолго закрепилась за Ауслендером и продолжает воспроизводиться в современных научных работах. Однако, высказывается и противоположное мнение. Так, Н. А. Богомолов справедливо замечает, что

Для того чтобы признать чье-либо искусство стилизованным, необходимо найти образец для имитации <...> Как нам представляется, в случае Ауслендера это если не вовсе невозможно, то весьма затруднительно [9: 436].

Заметим, что и М. Кузмин в программной статье «О прекрасной ясности» (1910) отказал произведениям Ауслендера в причастности к жанру стилизации. Будучи более других осведомлен об идейном содержании произведений племянника, Кузмин понимал, что его обращение к другим эпохам выполняет иную, не характерную для стилизации функцию.

На наш взгляд, мироощущение Ауслендера ближе к символистскому – с его ориентацией на идеи вечного возвращения, повторыемости сюжетов и героев и многомерности символа. Не менее важными оказываются для Ауслендера и житнетворческие практики. Так, «Записки Ганимеда», которые Брюсов принял за рассказ Кузмина, представляют собой текст с ключом. Рассказ иносказательно изображает практики тайного художественно-философского общества «Гафиз», собиравшегося на башне Вяч. Иванова. В то же время, описанное в рассказе общество аристократов, философов и художников эпохи Французской революции насыщено отсылками к различным историко-культурным сферам. Это и античность, и восточная культура, представленная псевдонимами персонажей, и современная Россия, в которой революционные события 1905 г. просвечивают сквозь французский колорит.

Сам факт публикации рассказа содержал разоблачающие коннотации, придавая молодому Ауслендеру статус предателя остальных членов кружка. Вместе с тем, предательство оказывалось манифестацией собственного видения разрабатываемых в «Гафизе» творческих и философских задач. Рассказ вызвал любопытство и сплетни в литературных кругах и в какой-то мере даже послужил причиной роспуска общества.

После такого дебюта было бы странным ограничиться воспроизведением стиля мастеров эпох минувших. Однако современники в большинстве своем не разглядели сложности произведений Ауслендера, возможно, отчасти и потому, что он не «жонглировал», в терминах Адамовича, «огнями последними» и «закрытыми воротами» «как условными понятиями, для всех ясными». Произведения Ауслендера не были подчеркнута символическими, но развивали принципы «поэзии намеков», которые остались не замечены за внешним подчеркнута изящным литературным стилем изложения. Поиски собственного стиля были приняты за стилизацию, а символическое обращение к иным эпохам – за подражание и поверхностность.

За обозначенный Адамовичем срок (1905–1914) Ауслендер опубликовал не менее 120 текстов, включая критические. Среди них множество рассказов, несколько пьес, два авторских сборника («Золотые яблоки» и «Рассказы. Книга II») и роман в трех частях «Последний спутник». Не менее примечателен и круг общения Ауслендера. В обществе «Гафиз» он знакомится с Вяч. Ивановым и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, Н. А. Бердяевым, С. Городецким, К. А. Сомовым, Л. Бакстом и В. Ф. Нувель. В начале 1907 входит в круг актрис театра Комиссаржевской (В. П. Веригиной, Н. Н. Волоховой, В. В. Ивановой, Е. М. Мунт и др) и знакомится с четой Блок и Мейерхольдом, посещает литературные собрания Ф. Сологуба. Летом того же года он посещает редакцию «Весов», где знакомится с Брюсовым и музой символистов Н. Петровской, которая посвящает ему сборник рассказов «Sanctus Amor». Следующей весной они отправляются в романтическое путешествие в Италию, что станет объектом изображения в романе «Последний спутник». Осенью 1908 г. он знакомится с Гумилевым,

который станет его близким другом, а позднее и с женой Гумилева – Анной Ахматовой. В свою очередь, Гумилев познакомился с Адамовичем в 1910 г., поэтому не исключено и личное знакомство последнего с Ауслендером, например, на гумилевских вечерах.

Успех Ауслендера в женском обществе впоследствии вызовет ревнивые воспоминания Блока и Белого, чьи возлюбленные (Менделеева и Петровская) в разное время оказались связаны более или менее романтическими узами с Ауслендером. Ср., например, характеристику Белого:

Появлялся порой Ауслендер, с которым носились артистки и даже Л. Д.; он ломался, картавил, изображая испорченного младенца; был в плюшевой, пурпурной, мягкой рубашке; во мне создалось впечатление: дамы готовы оспаривать честь: на колени сажать себе томного и изощренного «беби»; и даже кормить своей грудью [10: 298]

Внешний облик Ауслендера вкупе с его художественным стилем, по-видимому, действительно производил впечатление изящности. Однако, «прельстивший» современников 1905–1914 прелестный Ауслендер не оправдал тех ожиданий, которые на него возлагал Адамович, примкнув, по его мнению, к лагерю «ремесленников», обслуживающих политический заказ. Учитывая общую тенденцию рецензии, негативная оценка «Оли» неудивительна: в дихотомии «здесь – там» пролетарская повесть однозначно маркируется как «там», причем «там» не петербургских поэтов, сохранивших культуру и высокий творческий уровень, а «там» взъерошенных и бескультурных учеников Маяковского, вольных или невольных приспешников «цензуры, гнета и всего остального».

Казалось бы, в оппозиции «Кузмин – символисты», Адамовичу ближе продолжатели ментеновской строгости отношения к литературе, способной преобразить жизнь. Но и кузминские «булки и поцелуи», а вслед за ними и ауслендеровские «невинные пастушки и порочные пастушки» Адамовичу милее приключений «бойкой девочки Оли, из советского приюта в Сибири», сложными перипетиями попадающей в Москву, где «начинается для нее разумная и осмысленная жизнь» [2: 497]. Кажется, можно проиллюстрировать позицию Адамовича словами из статьи Мандельштама «О природе слова», содержащими акмеистический принцип отрицания «сервильной» функции слова (литературы):

Всяческий утилитаризм есть смертельный грех <...> и совершенно безразлично, будет ли это <...> ради экономии и <...> целесообразности или же утилитаризм <...> приносящий язык в жертву мистической интуиции, антропософии и какому бы то ни было <...> мышлению <...> Русские символисты <...> запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления [11: 69].

Не исключено, что Адамович щадит «поверхностного» Кузмина за «Прекрасную ясность», появившуюся во время всеобщей потери «чувства слова» и предвосхитившую акмеистические декларации. При этом любопытно, что Адамович не увидел следования принципам «прекрасной ясности» в «Оле», хотя критики на это указывали:

Автор предисловия к первому тому собрания сочинений Ауслендера писал: «Книги С. А. Ауслендера периода 22–27 гг. написаны для детей», но читают их все – «от советских служащих до крестьян и красноармейцев». Присмотримся к перечню качеств, определяющих, по мнению критика, читательский интерес: «...занимательность сюжета, заставляющая неотрывно читать книгу до конца, героическая настроенность главных действующих лиц, вызывающая сочувствие читателя, <...> наконец, легкость, простота, стройность языка и построения» [12: 244].

В свою очередь, «маркизы и аббаты», «пастушки и пастушки» раннего Ауслендера могли «прельщать» критика мнимо-подражательной связью с западной литературой, обещавшей со временем возмужать и удовлетворить тоску по мировой культуре. Повесть «Оля», за отсутствием внешних, формальных признаков, которые могли бы указать на связь с литературной традицией и которые некогда ошибочно принимали за знак стилизации, разочаровала критика. Однако, обратимся к самой повести, чтобы определить степень ее служения коммунистическому просвещению.

«Оля» была опубликована в 1927 г. издательством «Пролетарий» в серии «Романы и повести для юношества» и, следовательно, адресована юному читателю, о чем Адамович умалчивает. Этому соответствует и возраст главной героини и ряда окружающих ее персонажей. Язык произведения подчеркнуто простой в духе прекрасной ясности, с элементами сказа: диалоги героев, в соответствии с их социокультурным статусом, насыщены разговорными выражениями и просторечиями. Редкие инверсии также могут напоминать о былом «изящном стиле».

Когда отца Оли «на войну германскую угнали», девочка вместе с матерью отправилась на Волгу, в колонию к бабушке-немке [13: 9]. Бабушка, однако, умерла, и Оля переехала в Томск, а затем в деревню Воробьево. Мать Оли поступила нянькой в детский дом, и Оля жила там же. Отец навещал их, но, спасаясь от белых, бежал из деревни и, по сведениям, вступил в Красную армию.

Когда бывшие помещики устраивают бунт и захватывают власть в деревне, начинается череда Олиных приключений. Олина мама погибает от лихорадки, обострившейся от того, что она в бурю бросилась в холодную реку, чтобы спасти детей, выпавших из лодки. Девочка решает отправиться в Москву, чтобы встретить отца: она вызволяет директора детского дома из заточения, попадает в Томск, оттуда в Семипалатинск, где задерживается у старика Еремеича. Но деревня сгорает от пожара и Оля, отправившись

пешком дальше, попадает в банду разбойников. Убегав от них, она поселяется у кочующих киргизов, но там во время праздника Байрама ее пытается похитить пылкий воздыхатель. Оля вновь бежит, встречает красноармейцев, помогает им найти банду разбойников, едет в Самару, где волею случая обезвреживает фальшивомонетчиков и, наконец, попадает в Москву. Там она по утрам работает на фабрике, после обеда ходит в школу и редактирует стенгазету. Такова фабула, и примерно так ее и пересказал Адамович.

Однако, как и в начале века, многое в повести Ауслендера осталось за пределами внимания критика. Прежде всего, это автобиографичность и претворение личного опыта в художественный текст. Во время революции, которую Ауслендер не принял, он перебрался сначала в Омск, бывший под управлением Колчака. В 1919 г., затем, после прихода Красной армии, Ауслендер покинул город и устроился воспитателем в детский дом в небольшом селении в паре сотен километров от Томска [14: 157]. В 1922 г. мать Ауслендера, проживавшая в Семипалатинске, умерла от брюшного тифа, и Ауслендер отправился в Москву [14: 158]. Доступные нам сведения о пребывании Ауслендера в Сибири обрывочны и не предоставляют возможности для более детального их сравнения с фабулой повести. Однако, основываясь на художественных приемах его раннего творчества и на обозначенных переключках, можно предположить, что «Оля» содержит еще немало автобиографического материала. В то же время судьба героини, вероятно, в той или иной степени похожа на судьбы тысяч молодых людей, устремившихся в Москву после революции. Можно сказать, что если раннее творчество Ауслендера было нацелено на узкий круг эстетов, то «революционное» – на более широкий круг читателей.

«Оля» обнаруживает и другой – скрытый – смысловой слой, реализующий вечное возвращение архетипических сюжетов. Так, повесть Ауслендера напоминает «Парашу Сибирячку» Н. Полевого: героиня пьесы тоже живет в Сибири и, подобно Оле, мечтает попасть в Москву (или Киев) ради отца. Если Параша общается и сосуществует с тунгусами, то Оля проводит несколько месяцев в окружении киргизов и даже выучивает их язык. Сюжет повести «Оля» переключается с другой повестью Ауслендера – «Некоторые достойные внимания случаи из жизни Луки Бедо» (1908), герой которой из родительского дома отправляется в город Нант, где попадает в труппу бродячих актеров, с ними отправляется в Париж, где оказывается связан с подобием масонской ложи, наконец становится участником Французской революции, попадает за решетку, но затем освобождается и, сменив имя, находит счастье во французской глубинке. К слову, Ауслендеру тоже пришлось сменить имя после поражения колчаковской армии. Приключения «Оли» и «Луки Бедо» переключаются стремительно развивающимся сюжетом, географической подвижностью героя и революционным контекстом. Не исключена отсылка и к историческим событиям: так, геройский поступок и без того больной Олиной мамы напоминает спасение утопающих в Лахте Петром I, что

впоследствии повлекло смерть государя. В пользу этого говорит и «императорское» имя Олиной мамы – Августа.

Наконец, следует сказать несколько слов о «коммунистическом» слое повести. Действительно, произведение нельзя назвать диссидентским: Олин отец – солдат Красной армии, бывшие белогвардейцы перепрофилировались в разбойников, бывшие помещики – бунтовщики и пьяницы. Однако, Оля встречает препятствия и в лице советских деятелей: так, будучи поймана за попытку проезда на крыше поезда, она не встречает сочувствия милиции и отправляется валить лес; в другом месте, опоздав на поезд, она обращается к начальнику станции, но тот не верит девочке и требует, чтобы она покупала новый билет; наконец, в самом поезде Оля слышит, как старуха-богомолка ругает большевиков «нехристями, забывшими бога», а старик рассказывает об ужасающих эпизодах голода в Поволжье [13: 59]. Замечание Адамовича о том, что Оля «записывается в партию» не находит однозначного подтверждения в тексте.

Таким образом, Ауслендер во многом остается верен художественным заветам своей молодости (принципам «прекрасной ясности» и фабульной увлекательности), но развивает их не на историческом материале минувших эпох, а переносит на современную сцену. Новая – массовая – читательская аудитория требовала от писателя некоторого упрощения материала, однако под ним просвечивают давно сложившиеся авторские установки в том числе и на общение с культурным читателем. Вынужденный реверанс в сторону власти мы склонны объяснить цензурной неизбежностью, а не стремлением выслужиться, а отсылка к «Параше Сибирячке», в таком случае, выглядит скорее как зазорная провокация.

Литература

1. А. М. Грачева, «Петербургское чародейство», в С. А. Ауслендер, «Петербургские апокрифы». С. 5–38. С.–Пбг, 2005.
2. Г. В. Адамович, «Марина Цветаева. – Сергей Ауслендер. – Петербургские сборники стихов. – Литературное западничество», в Собрание сочинений в 18 томах. Т. 2. С. 494–501. М., 2015.
3. Г. В. Адамович, «Наследство Блока», в Собрание сочинений в 18 томах. Т. 14. С. 127–142. М., 2016.
4. Н. А. Богомолов, «Петербургские гафизиты», в Михаил Кузмин. Статьи и материалы. С. 67–98. М., 1995.
5. Г. В. Адамович, «Об М. Кузмине», в Собрание сочинений в 18 томах. Т. 2. С. 64–68. М., 2015.
6. А. Белый, «<Рец.:> Сергей Ауслендер. Золотые яблоки. К-во “Гриф”. Москва. 1908. Ц. 1 руб.», Весы. № 6. С. 68–69. М., 1908.
7. М. А. Кузмин, «Дневник 1905–1907». Предисловие, подготовка текста и комментарии Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000.
8. А. А. Измайлов, Помрачение божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе. М., 1910.

9. Н. А. Богомолов, «Сергей Ауслендер: стилизация или стиль?», в Вокруг «Серебряного века»: Статьи и материалы. С. 435–442. М., 2010.
10. А. Белый, Между двух революций. М., 1990.
11. О. Мандельштам, «О природе слова», в Полное собрание сочинений и писем в трех томах. Т. 2. М., 2010.
12. М. О. Чудакова, «Без гнева и пристрастия. Формы и деформации в литературном процессе 20–30-х годов», Новый мир. № 9. С. 240–260. М., 1988.
13. С. Ауслендер, «Оля». М., 1928.
14. Н. Н. Минакина, «Воспоминания о Михаиле Кузmine и Сергее Ауслендере», в Русская культура XX века на родине и в эмиграции. Имена. Проблемы. Факты. Выпуск 1. С. 149–164. М., 2000.

Georgija Adamoviča atsauksme par Sergeja Auslendera daiļradi

Kritiskais Georgija Adamoviča raksts “Marina Cvetajeva. – Sergejs Auslanders. – Pēterburgas dzejas krājumi. – Literārā rietumniecība” (1927) ir mēģinājums apzināt mūsdienu literārās ainas fragmentu, lūkojoties caur 20. gs. sākuma Krievijas māksliniecisko virzienu prizmu. Raksts veltīts S. Auslendera daiļrades dinamikas analīzei G. Adamoviča literārajā sistēmā (sākot no M. Kuzmina atdarinātāja un stilizētāja – līdz sociālā pasūtījuma izpildītāja statusam).

Review by G. Adamovich on the work of S. Auslander

Critical review by G. Adamovich «Marina Tsvetaeva. – Sergey Auslander. – Petersburg collections of poems. – Literary Westernism» (1927) is an attempt to appraise a fragment of a contemporary literary landscape through the prism of Russian artistic movements of the early twentieth century. The article focuses on the analysis of the dynamics of Auslander’s position in Adamovich’s literary system from «the imitator of Kuzmin» and «stylist» to «executor of a social contract».