

Людмила СПРОГЕ

**ГЕОРГИЙ АДАМОВИЧ «НАЧАЛО ПОВЕСТИ.  
ИЗ ЗАБЫТОЙ ТЕТРАДИ»  
(О ТУРГЕНЕВСКОМ ПОДТЕКСТЕ)**

«Что бы Тургенев сказал об Адамовиче? Конкурс».  
Марина Цветаева. «Цветник»

**Georgy Adamovich 'The Beginning of the Story',  
'From a Clogged Notebook' - about the Turgenev's Subtext**

**Abstract**

The discourse of 'Ich-Erzählung' creates visibility, or an autobiographical narrative, where the author narrates the more famous classical texts on the theme of 'love as strong as death'. The narration of stories is based on the principle of the repeatability of individual thematic units built on similarities and contrasts. The text that is being created does not translate into an autonomous story about Maria Leopoldovna, but it exposes the technique of reminiscence poetics. Quotes and auto-quotes form or create a peculiar language of the major art, where the names of Turgenev and Tolstoy are markers of the story. Turgenev's subtext is connected with the way meaning is constructed in the story, which is told about love that has never come true but is remembered all one's my life.

**Keywords:** *Texts of Adamovich, Turgenev, Tolstoy, Marija Tolstaja, Dostoevskij, Annenskij, Tjutchev, Belij, poetry of reminiscence, Literature of Russian Emigration*

Загадка повести более полно раскрывается в контексте проблематики «Тургенев в литературе Русского Зарубежья», которая образует отдельную историко-литературную и культурологическую тему в исследованиях последних лет.<sup>1</sup> В настоящей статье внимание фиксируется на особой витальности тургеневских знаков и смыслов в прозаическом произведении ведущего критика и адепта «парижской ноты» Г.В. Адамовича (1892–1972).

Проза Адамовича, состоящая из повестей и рассказов, общим числом чуть более десятка произведений, мало привлекала внимание литературоведов. [СПРОГЕ 1997: 215–227; КОРОСТЕЛЕВ 1999: 519–522; РУБЕНС 2017: 110–114] Однако, этот мало учтенный в исследовательской практике фрагмент его творческих исканий позволяет более полно представить смысловые контуры таких

<sup>1</sup> Указанная проблема достаточно полно разработана с учетом публикаций 1930-х гг. (Д. Межрежковского, П. Милукова, Б. Зайцева, К. Бальмонта, Г. Иванова, П. Пильского, А. Бёма и др.) современными исследователями, например, см. библиографический раздел в недавно защищенной диссертации [ТИШИНА 2018: 171–197].

его определений как «человеческий документ», «одинокое воздействие на одинокого читателя», «свидетельство об одиночестве и непонимании», «автобиографичность литературы и отсутствие темы», – т.е. всё то, что, по мнению Адамовича, нарушало старые модусы преемственности с классической традицией в эмигрантской литературе: «Ну а что не нашлось среди писателей эмигрантов Толстого или Достоевского, которые потрясли бы мир новым «Не могу молчать» или новой беседой Ивана с Алешей на тему о новом – многомиллионном, – «замученном ребенке», кого же за это укорять? <...> Нередко говорят: Гоголь писал «Мертвые души» в Риме, а не в России, Тургенев писал свои романы во Франции... Что общего? – хочется спросить. Даже если бы Гоголь и Тургенев в Россию не наезжали, у них из их «прекрасного далека» под «римским божественным небом» или в имении Полины Виардо не было сознания, что мосты разрушены, путей нет и что творится на родине нечто неведомое, грозно-незнакомое, чреватое непредвидимыми последствиями <...> Не то, не то... Оставим поэтому никчемные, годящиеся лишь для никчемной полемики параллели». [АДАМОВИЧ 1996: 16–17].

В критическом и в художественном наследии, при обзорах печатной продукции у Адамовича властно звучит тургеневский камертон: «чтобы от них не воняло литературой!» Важным для всего поколения ведущего критика был не только статус Тургенева – европейский скиталец, талантливый, несчастливый и нелюбимый братьями-писателями, но вместе с тем- и «вечный спутник» русских эмигрантов, – определивший для Адамовича концепты «одиночества» и «свободы» в его одноименной книге. Адамович-рецензент известен своей статьей на книгу И.М. Гревса «История одной любви: Тургенев и Полина Виардо» (1928) и меткими цитатами из тургеневского эпистолярия, такими акустичными, что М.И. Цветаева не могла не съязвить (см. эпиграф к статье)!

Вместе с тем Адамович-поэт, адресат стихотворной переписки с Ириной Одоевцевой (1895–1990), чутко реагирует на «тургеневские подтексты» её стихотворений, одно из них имело эпиграфом цитату из тургеневских стихотворений в прозе 1881 г. – «О чем бы ни молился человек – он молится о чуде. Всякая молитва сводится на следующую: «Великий Боже, сделай, чтобы дважды два – не было четыре»:

Скользит слеза из-под усталых век,  
Звенят монеты на церковном блюде...  
О чем бы не молился человек,  
Он непременно молится о чуде:  
Чтоб дважды два вдруг оказалось пять,  
И розами вдруг расцвела солома,  
И чтоб к себе домой прийти опять,  
Хотя и нет ни у себя, ни дома... [ОДОЕВЦЕВА 1998:182].

Поздние стихи Адамовича озаглавлены с намеренной приметой «старинны» и классических, якобы «тургеневских», текстовых источников – «Из забытой

тетради» или «В старинный альбом» – с явным тонированием заглавия повести Тургенева «Вешние воды»:

Милый, дальний друг, простите,  
Если я вам изменил.  
Что мне вам сказать? Поймите,  
Я вас искренне любил.  
Но года идут неровно,  
И уносятся года,  
Словно ветер в поле, словно  
В поле *вешняя вода*. (разрядка моя – Л.С.)  
Милый, дальний друг, ну что же.  
Ветер стих, сухи поля,  
А за весь мой век дороже  
Никого не помню я. [АДАМОВИЧ 1999: 257].

Это стихотворение о далекой молодости и пронесенном через всю жизнь чувстве глубокой и «вечной любви», не сблизившей, а отдалившей «его» и «её», было опубликовано в 1966 г. – тогда же в нью-йорском «Новом журнале» (*The New Review*) в 85-ой книге вышло «Начало повести. Из забытой тетради. На эту публикацию Ирина Одоевцева отреагировала весьма пафосно: ««Начало повести» бесспорно является украшением номера «Нового журнала». Всё напечатанное рядом с ней – насколько оно не было хорошо – как бы блекнет. Это – действительно «беззаконная комета среди рассчитанных светил» [АДАМОВИЧ 1999: 522].

По жанрово-видовому типу повесть Адамовича сориентирована на серию «таинственных» повестей Тургенева, но в то же время в ней проигнорирован мистический флёр таких его произведений как «Призраки», «Фауст», «Клара Милич», «Песнь торжествующей любви» и др. По литературной преемственности повесть вписывается в серию интертекстуальных произведений и-биографических литературных анекдотов. «Таинственность» повести придают «несостыкованность» сюжетных коллизий, часто повторяемое всуе имя героини, у которой есть только «прошлое», а настоящее так и не может воплотиться в причинно-следственную линию жизни персонажа. Известно только то, что она вышла из дома на закате к пятичасовому пригородному поезду и до его отхода решила еще раз на что-то взглянуть; более неизвестно и непредсказуемо (поэтому – таинственно!) будущее героини – удалось ли ей осуществить своё путешествие на поезде, до отхода которого оставалось сорок пять минут? Над каким городом, где обитает Мария Леопольдовна, «стоял холодный, вялый, лимонно-желтый осенний закат»? [АДАМОВИЧ 1999: 427] Набирается и ещё ряд вопросов, на которые ответа не может быть.

Все эти возникающие по ходу чтения вопросы остаются не разрешенными в повести, которая пишется (и читателю предоставлено фиксировать этот процесс по мере того как зарождается экспозиция) беллетристом и поэтом Николаем Никифоровичем Лариковым, «выпустившим в эмиграции несколько

книг, о которых, позволю себе напомнить, наш известный критик А. и другой, не менее известный, и притом враг и присяжный оппонент первого, критик Б., оба высказались в самом благожелательном духе, отметив и смелую, яркую образность, и новизну повествовательных приемов, и прекрасный русский язык (Б. кроме того дважды отметил «отличную, плотную бумагу и четкий шрифт»)» [АДАМОВИЧ 1999: 433–434].

Вариативность повести, которая так и не обретает повествовательной содержательности и завершенности, а, скорее, всего – стремиться выйти из границ «литературности», т.е. той «вони» (как сказал Тургенев), которая отвращает от стихов, повестей и романов с их «придуманностью» («сочинительством»), неправдоподобием и беллетристическим плутовством.<sup>2</sup>

Смысловый формат «Начала повести» сориентирован на «полу вымысел/полу документ», таким образом, этот своеобразный эго-документ, который по мысли Адамовича, и является самым нужным, самым главным, согласно тенденции «парижской ноты», без художественных украшений и эффектных вымыслов. Мотивный репертуар повести – это перечень цитат и автоцитат на тему «Сильна, как смерть». Широкое поле русской словесности представлено «осколочными» цитатами, восходящими к неназванным именам Пушкина, Грибоедова, Лермонтова, Достоевского, Тютчева, А. Белого, Анненского и проч. Явными именами, произнесенными рассказчиком Лариковым в повести, являются двое – Толстой и Тургенев. В этом сочетании двух писательских имен содержится идейная завязка повести: «*Qui craint la mort?*» – и за яснополянским семейным столом он и Тургенев подняли руки. Никто другой не поднял» [АДАМОВИЧ 1999: 434]

Выбирая игру цитатами и аллюзивные индексы катализатором текстовой суггестии, рассказчик как бы восклицает: «Любовь – сильна, как смерть!» и в тот же час вопрошает: «Кто боится смерти?», и, переходя на регистр риторических клише, рассуждает: «Перед тем, как сказать что-нибудь, кажущееся тебе важным, уместно бывает кашлянуть или, будто внезапно, задумавшись, усмехнуться: «Да, вот, кстати...» Кстати, я не боюсь смерти. Много раз мысленно проверял себя и должен признать, что это так. Не боюсь и удивляюсь тем, кто боится. В Толстом это то, чего я не понимаю и даже не принимаю <...> Не понимаю протеста и воплей, и даже решаюсь думать, что это наследственный самогипноз, а не естественное, неискоренимое чувство. Во всяком случае – не проблема. «Проблема смерти»: с какой силой, будто внезапно вскипев, отскакивают эти два слова одно от другого, как нестерпимо стилистическое их сочетание! Проблема, пожалуй, только в том, как смерть могла стать проблемой» [АДАМОВИЧ 1999: 435].

<sup>2</sup> В экспозиции повести рассказчик заявляет: «Нет ничего парадоксального в предположении, что литература придумана для того, чтобы развлечь и отвлечь. Отвлечь. Причем придумал ее, вероятно, заведомый плут, впрочем лично невинного, наивно-педагогического, горьковского типа, с чистосердечным усердием нашептывающий «горячо, горячо!» как раз тогда, когда ни до чего доискаться уже невозможно» [АДАМОВИЧ 1999: 432].

Тургеневский контекст этого пассажа прочитывается благодаря рефлексии Адамовича на книгу Бориса Зайцева «Жизнь Тургенева», отраженной в его рецензии: «Тургенев был прежде всего художник, поэт. Это все признают. Но надо добавить к его характеристике, что от искусства он в глубине своей души не требовал и не щадил ничего, кроме какого-то «суррогата бессмертия» <...> «Самое интересное в жизни – смерть», – договорился он, наконец, в дневнике. <...> Восторг и «трепет» вызывают в нем (Борисе Зайцеве – Л.С.) только повести и рассказы Тургенева <...> и, по-моему, такая оценка глубоко справедлива. Именно в них – «единственность» Тургенева, его неповторимость и незаменимость» [АДАМОВИЧ 1932: 3].

Нанизывание «чужих текстов» на сюжетный стержень неосуществленного замысла Ларикова, персонажа вымышленного, но такого характерного для эмигрантской среды, необходимо для создания матрицы как бы «тургеневской повести», где «суррогат бессмертия» будет воплощен в мифологических Диоскурах – Касторе и Поллуксе – в периодичной смене Жизни и Смерти.<sup>3</sup>

Дав заглавие своему тексту «Начало повести», автор сфокусировал внимание на «любовных» повестях классика «Фауст», «Дневник лишнего человека», «Клара Милич», «Песнь торжествующей любви».

В начале финальной главки своей повести рассказчик усилил этот эффект «тургеневского присутствия»: «Ну, от повести моей мало что осталось. Болтовня, и притом довольно «нервическая», как сказал бы Тургенев, даже не без сходства с новейшим дневником лишнего человека» [АДАМОВИЧ 1999: 437].

И тут же сопровождает свою подсказку загадочной формулой, где заключен смысл ненаписанной повести Ларикова. Для этого описывается прием смыслопостроения, причем обнажает свой прием автор достаточно провокационно, не оставляя читателю иного решения, когда вербальный код проясняется посредством визуального артефакта: «Если бы между отрывками провести соединительные линии, должно бы получиться как в известной, когда-то распространенной игре: вдруг обрисовывается профиль маркизы в седых буклях или

<sup>3</sup> Мотив путешествия, во время которого происходит «озарение» героя между «мраком» и «светом», т.е. среди «смерти» и «жизни»: «Римский форум, летом, весь в пыли, с жалкой травкой и щебнем под ногами, с редкими туристами, по обязанности забредшими осматривать кладбище, где осматривать уже нечего. По обязанности я бродил тоже, и усталый, даже чуть-чуть раздосадованный, под вечер остановился в правом углу, далеко от входа, у самого подножия Капитолия. Остановился и поднял глаза. На фоне темно-синего неба, мне почудилось, что в безмолвный укор мне и моей рассеянности, высился обломок какого-то храма, кажется, в честь Кастора и Поллукса <...> Эти три или четыре колонны, соединенные наверху полуобрушившейся перекладиной, эта классически-синяя даль, сквозившая за ними... нет, я не забуду этого никогда. Полчаса стоял я молча, не в силах двинуться. [АДАМОВИЧ 1999: 431] Ср.: с пародийным восприятием кармазинского “Merci”: «<...> и вдруг из тумана, в лавровом венке, над кровлями Рима появился Анк Марций. «Озноб восторга охватил наши спины, и мы расстались навеки» и т.д. и т.д. <...> Господин Кармазинов, если б я имел счастье так полюбить, как вы нам описали, то, право, я не поместил бы про мою любовь в статью, назначенную для публичного чтения...» [ДОСТОЕВСКИЙ 1974: 367, 369].

карта Европы. Надо занять позицию, а с остальным можно и повременить. Боясь только, что случайное, проталкиваясь вперед, отвлекает внимание, и у маркизы может не оказаться носа, или Италия, скажем, исчезнет в море. <...> По широкой дороге проехать нельзя, попробуем, значит, пробраться по окольной, на крайность даже по соседним тропинкам» [АДАМОВИЧ 1999: 437].

Текст Адамовича состоит из семи частей, отделенных друг от друга «звездочками». Такая рубрикация позволяет проследить эффект парадигматизации, повторяемости на разных семантических уровнях отдельных тематических единиц. Впечатляет и количество цитат, и знаковые имена, и метонимические упоминания любовных сюжетов – Тристан, Вертер и т.п. Среди автоцитат как бы припоминаются известные двустишия о «двух голосах», которые прозаически пересказываются и комментируются автором повести, при воспоминании о любимой женщине:

Летит паровоз, клубится дым.  
Под ним снег, небо над ним.

По сторонам – лишь сосны в ряд,  
Одна за другой в снегу стоят.

В вагоне полутемно и тепло.  
Запах эфира донесло.

Два слабых голоса, два лица.  
Воспоминаниям нет конца!

«Милый, куда ты в такую рань?»  
Поезд останавливается. Любань.

Ты ждал три года, остался час,  
Она на вокзале и встретит нас».

Два слабых голоса, два лица.  
Нет на свете надеждам конца...

Но вдруг на вздрагивающее полотно  
Настежь дверь и настежь окно.

«Нет, не доеду я никуда,  
Нет, я не увижу ее никогда!

О, как мне холодно! Прощай, прощай!  
Надо мной вечный свет, надо мной вечный рай».  
[АДАМОВИЧ 1999: 218].

Начало повести представлено так: «Над городом стоял холодный, вялый, лимонно-желтый осенний закат, когда Мария Леопольдовна вышла из дому. До отхода поезда оставалось сорок пять минут. Она решила еще раз взглянуть...» [АДАМОВИЧ 1999: 427]. На этом текст повести обрывается, и имя-отчество женского персонажа с предикатом повторяется в четвертой, пятой и

седьмой частях на уровне затверженной цитаты, а в остальных частях прозой пересказываются фрагменты процитированного выше стихотворения.<sup>4</sup>

Весьма распространенная коллизия, где герои, потеряв друг друга из виду, тем не менее осознают, что их встреча и была тем истинным и единственным в жизни чувством, «сильным, как смерть». Создаваемый текст так и не воплотился в нарративную систему повествования: «Я. Лариков, собрался писать повесть о Марии Леопольдовне, вышедшей из дома к пятичасовому пригородному поезду, сел за стол, написал три строки и остановился» [АДАМОВИЧ 1999: 434].

Прерывистость повествования и его нескладность мотивированы авторской интенцией воплотить в своем произведении сегодняшнее своё состояние и осознание не так прожитой жизни, но «литературность» довлеет над прошлым и мешает осуществлению жизненных возможностей; незабываемое прошлое мешает этому осуществиться: «Впрочем, Бог с ней, с Марией Леопольдовной. Обойдемся без нее. Правду говоря, я хотел рассказать о том, что со мной в последнее время происходит, а заодно и присочинить что-нибудь. Так, для поэтического украшения и действия на сердца. Но сочинять, выдумывать стыдно, да и скучно. <...> Рассказать я хотел о любви, ни к чему не приведшей, по моей вине оборвавшейся. Думал соединить с мыслями о своих писаниях, или как теперь многие сами о себе выражаются, о своем «творчестве», – очевидно не улавливая в этом выражении никакого комизма» [АДАМОВИЧ 1999: 427].

Почему Лариков остановился, не дописав фразы и кто такая Мария Леопольдовна? Почему неудавшееся повествование сопровождает такое обилие отсылок к «чужим текстам», к фрагментарным «пересказам» мимолетных встреч и впечатляющих путешествий? Мотив путешествий по Италии и Греции – это явная отсылка к известному эпизоду о писателе Кармазинове (Тургеневе), сочинителя «Мерси», из «Бесов» Достоевского, присутствие которого в повести вписывается в контекст карикатурного стареющего литератора, озабоченного своим *renommée* в среде современной молодежи (– ср.: «И потом, по исполнении общественного долга, благоухающего сединами и передающий младшим современникам свой идеологический факел. Только по этому странному благоуханию и приходится кое о чем догадываться. «Простите, не Убе-

<sup>4</sup> Ср.: «Где вы? Где вы теперь? Помните Любань, кажется это было перед смертью вашей дочери, дождь за окном, и в суете мы даже не успели проститься. Утро как будто еще зевало, не совсем проснувшись. Где вы теперь? В сущности вас нет, и это главное мое открытие, отчасти и побудившее меня взяться за повесть с соответствующим сюжетом: открытие, что я один. Иллюзии пора оставить. <...> Поняли ли вы, дорогой друг мой, что Мария Леопольдовна – это вы? Не в том двоящемся, литературском смысле, как «мадам Бовари – это я», а совсем точно, дословно. Это ведь о вас я собрался писать, и с вами я говорю, когда отступаю в сторону. О Любани рано утром. Когда вы вдруг по-детски сказали, что вам страшно, – да, помню, точно, вы сказали именно «страшно», – хочется горячего кофе. <...> Отчего все это так нелепо оборвалось? Отчего за тридцать лет вы мне ни разу не написали? Отчего только теперь я понял, что никого, кроме вас, в жизни и не любил?» [АДАМОВИЧ 1999: 436].

ган-с», как говорит где-то Фердыщенко, Лядащенко или другой такой же персонаж» [АДАМОВИЧ 1999: 433]).<sup>5</sup> Парафрастические этюды у Адамовича, типологически приближенные к разным текстовым источникам, создают словесный «рисунок» Тургенева-персонажа<sup>6</sup> и вольный пересказ его повести в письмах «Фауст», где, по мнению Леа Пильд [Пильд 1995: 167–177] и Александра Жолковского [Жолковский 2008: 155, 165–166], отразились некоторые события из жизни писателя: знакомство и переписка с Марией Николаевной Толстой, и мимолетное, захватившее их романтическое чувство друг к другу. Сестра знаменитого современника Тургенева, которая оставила о последнем свои воспоминания [ТОЛСТАЯ 1983: 220–224], в комментарии к которым говорится, что «увлечение Тургенева М.Н. Толстой, натурой «необычайно простодушной и безыскусственной» оставило живой след в человеческой и творческой биографии писателя. С М.Н. Толстой связано появление одного из самых поэтических его созданий – повести «Фауст». Современники легко угадывали в облике героини повести <...> черты графини М.Н. Толстой» [ТОЛСТАЯ 1983: 474]. Подчеркивается даже малая осведомленность Марии Леопольдовны, как и героини «Фауста», в произведениях художественной литературы; строчка из «Прерывистых строк» Инн. Анненского о прощании на вокзале ей неизвестна, описываемая в стихах ситуация на железной дороге прощания на долгие годы, может быть, навсегда, предчувствуемая Лариковым, любящим даже её «некрасивость», ей не понятна: «А я смотрел на вашу старомодно-смешную, скомканную вуалетку над заплаканными глазами и про себя повторил строчки, будто о нас с вами и написанные: «Господи, я и не знал, до чего она...»<sup>7</sup> Но вы эти строчки едва ли знаете и мысленно их не dokonчите. Пожалуй, это и лучше.

<sup>5</sup> Карикатурность писателя с благородными сединами, путешествующего по странам Европы, даётся Достоевским в профанном восприятии зрителей эстрады провинциального городка: «При этом на небе непременно какой-то фиолетовый оттенок, которого, конечно, никто никогда не примечал из смертных, то есть и все видели, но не умели приметить, а «вот, дескать, я поглядел и описываю вам, дуракам, как самую обыкновенную вещь». Дерево, под которым уселась интересная пара, непременно какого-нибудь оранжевого цвета. Сидят они где-то в Германии. Вдруг они видят Помпея или Кассия накануне сражения, и обоих пронзывает холод восторга. Какая-то русалка запищала в кустах. Глюк заиграл в тростнике на скрипке. [ДОСТОЕВСКИЙ 1974: 336–267]. Лариков у Адамовича в Париже под «небом бледноватым, северно-щемящем и вопреки предшествующим размышлениям, как будто даже с надеждой, <...> почему-то я вспомнил Рим. <...> А потом, много позже, я так же стоял перед собором в Шатре. С его «непогрешимыми» – по слову Пеги – стрелами. Но в Шатре все было совсем по-другому» [АДАМОВИЧ 1999: 431–432].

<sup>6</sup> Здесь важно отметить фиксацию на возрастных периодах у Тургенева в письмах 1850-х гг. и у Ларикова: «Конечно, все это может показаться просто глупым. Какие-то открытия, гамлетизм. «рефлексия», глухая боль в левом боку, пятьдесят лет с хвостиком, самолюбование, излишек доверия к мимолетным своим впечатлениям и прочее, <...> на исходе шестого десятка привязан мучительнее, чем когда бы то ни было прежде» [АДАМОВИЧ 1999: 433].

<sup>7</sup> У Инн. Анненского: «Губы хотели любить горячо, // А на ветру // Лишь улыбались тоскливо... // Что-то в них было застыло, // Даже мертво... // Господи, я и не знал до чего // Она некрасива» [АННЕНСКИЙ 1990: 155].

Впрочем, не имеет большого значения, прочтете ли вы когда-нибудь то, что я пишу» [АДАМОВИЧ 1999: 436].

Примечательно, что отчество героини повести Ларикова раскрывает её «толстовскую» генеалогию: не Львовна (такое отчество могла бы носить дочь Льва), а Леопольдовна, – значит, причастная к имени Льва, к известной фамилии Толстых. Многократно повторяемое сочетание имени с отчеством создает такое реминисцентное поле, где оно тоже функционирует как «забытая» цитата, смутно припоминаемая. Это – осколок того мира воспоминаний, разрушенной и забытой культуры. Но вместе с тем это и усиление значимости цитатного слова, понятного лишь приобщенным. У Адамовича это связано с утверждением языка мирового искусства как благодатной почвы, на которой произрастают новые тексты, вбирая в себя смыслы предшествующих, поэтому цитатный язык мировой культуры приобретает функцию естественного языка «во дни сомнений, тревог и так далее».<sup>8</sup> И начальная фраза о «Марии Леопольдовне, вышедшей из дому» сама становится цитатой: ср.: её «усеченный» и «опрошеный» вариант в финале седьмой главы: «Но очевидно я не случайно начал фразой о том, что Маруся вышла из дому, именно вышла. Жизнь, вечность, небо, люди, помогите ей в пути. Она ведь тоже бредет одна» [АДАМОВИЧ 1999: 438].

Предполагаемый путь героини сакрален, о чем свидетельствует интенция стиха–молитвы Тютчева (1850 г.), приведенная как финальный аккорд:

Пошли, Господь, свою отраду  
Тому, кто жизненной тропой,  
Как бедный нищий мимо саду  
Бредет по знойной мостовой. [АДАМОВИЧ 1999: 438].

Повесть Н.Н.<sup>9</sup> Ларикова и не могла быть завершена: остановившись на первых фразах, для рассказчика становится очевидным невозможность её продолжения, ибо она уже написана другим автором и сюжет её вписан в мировую литературу цитатой – «Чиста и сильна, как смерть». Один из вариантов этого сюжета (но не единственный!) это – тургеневский «Фауст», которого писатель-эмигрант безуспешно пытается пересказать вместе с эпизодами жизни Тургенева и фиксацией их в художественных текстах современников. Пересказ не получается, – мешает тяжкий гнет общественного долга, гражданская функция «словесности нашей» и пересказывается совершенно другой текст, эмблематикой которого является *urbus* (ср.: «Где вы теперь? В Москве? Или...») [АДАМОВИЧ 1999: 436]). Мотив Москвы связан с первой частью одноименного романа Андрея Белого «Московский чудак» (1926), откуда в третью часть «Начала повести» врывается пафосный «гражданский огонь» – цитируется ответ ко дню юбилея поэта с фамилией-гротеском – Задопятов:

<sup>8</sup> Ссылка на известное стихотворение в прозе «Русский язык» (1881 г.).

<sup>9</sup> Двойное «Н» его имени и отчества напоминает криптоним NN, скрывающий содержательный план изданных «в эмиграции нескольких книг».

Читатель, ты мне говоришь,  
Что в день моего юбилея  
Ты с чашей задравной стоишь,  
Гражданским огнем пламенея.

Испей же, читатель, испей  
Из этой страдальческой чаши,  
Свидетельствуй, шествуй и сей  
По nive словесности нашей<sup>10</sup>! [АДАМОВИЧ 1999: 432–433]

Выбранная Лариковым исповедальная манера *Ich-Erzählung* фокусирует внимание не на повествовании о Марии Леопольдовне, а на событийности собственного писательского дела, на потребности в коммуникации и, хотя написаны три фразы, тот, кто рассказывает, демонстрирует дескриптивное развитие замысла без четкого содержания, предполагающего достаточно протяженный формат повествования: «Тут надо бы в будущей повести добавить несколько страниц. Чтобы объяснить, связать начало с отступлением, которое для меня скорей представляет собой продолжение. Но боюсь писать, потому, что боюсь дописаться». [АДАМОВИЧ 1999: 432]. Персонаж Мария Леопольдовна, выйдя из дома, моментально оказывается под властью «беллетристического пера и улыбается настолько предупредительной улыбкой, что догадку и забудешь» [АДАМОВИЧ 1999: 433].

Так, посредством иронии и рефлексии при обилии цитатного фона Лариков рассказал, почему повесть осталась в своем зачаточном состоянии и никогда не будет дописана. В дальнейшем Адамович «сблизит» исповедальный тон с возможной вариативностью художественного текста, где сюжетные линии будут «нарисованы» несколькими рассказчиками, тогда событийность текста будет динамичной в силу развертывания нескольких точек зрения. Подобная стратегия письма, выработанная в «Начале повести. Из забытой тетради» будет развита более впечатляюще в рассказе 1970 г. «Игла на ковре». Ряд приемов, сближающих позднюю прозу Адамовича, свидетельствует о качественно новом подходе к классическим жанрам, текст, образованный по принципу цитата из генетически разных цитат, становится то глубинной, то поверхностной интерпретацией самого себя как сложного реминисцентного поля.

---

<sup>10</sup> В романе Белого профессорша Василиса Сергеевна читала эти стихи с придыханием и с мелодрамой в голосе; в репликах слушателей отмечалось чередование хореев и дактилей, сходство со стихами Н. Добролюбова. Адамович цитирует неточно, как бы «по памяти», переставляя некоторые строчки.

### Библиография

- АДАМОВИЧ 1932: Адамович, Г. Грусть. По поводу книги Б. Зайцева «Жизнь Тургенева» // Последние новости. 7 января. № 3942. 3.
- АДАМОВИЧ 1996: Адамович, Г. Одиночество и свобода. Москва: издательство «Республика».
- АДАМОВИЧ 1999: Адамович, Г.В. Стихи, проза, переводы // Георгий Адамович. Собрание сочинений (ред. О.А. Коростелева). Санкт-Петербург: Алетейя.
- АННЕНСКИЙ 1990: Анненский, Инн. Ф. Стихотворения и трагедии. Серия «Библиотека поэта». Ленинград: Советский писатель.
- ДОСТОЕВСКИЙ 1974: Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений в тридцати томах. «Бесы». Т.10. Ленинград: Наука.
- ЖОЛКОВСКИЙ 2008: Жолковский, А.К. Маленький интертекстуальный шедевр Лескова // Новое литературное обозрение. № 93. 155–176.
- КОРОСТЕЛЕВ 1999: Коростелев, О.А. Примечания // Адамович, Г. Собрание сочинений: Стихи, проза, поэзия. Санкт-Петербург: Алетейя.
- ОДОЕВЦЕВА 1998: Одоевцева, И.В. Избранное. Москва: Согласие.
- ПИЛЬД 1995: Пильд, Л. Рассказ И.С. Тургенева «Фауст»: Семантика эпитафии // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. IV. «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus 167–177.
- РУБЕНС 2017: Рубенс, Мария. РУССКИЙ МОНПАРНАС. Парижская проза 1920–1930-х годов в контексте транснационального модернизма. Москва: НЛЮ.
- СПРОГЕ 1997: Спроге, Л.В. Рассказ Г. Адамовича «Рамон Ортис»: дискурс игры // Культура русской диаспоры: Саморефлексия и самоидентификация: Материалы международного семинара. Тарту: Tartu Ülikooli kirjastus.
- ТИШИНА 2018: Тишина, И.Н. Духовное наследие И.С. Тургенева в культуре русского зарубежья XX – XXI вв. Специальность – 24.00.01 – теория и история культуры. Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. Москва. 71–197.
- ТОЛСТАЯ 1983: Толстая, М.Н. Воспоминания о И.С. Тургеневе (в переписке М.А. Стаховича) // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников. Серия литературных мемуаров. Москва: Художественная литература 220–224, 475–477.

Людмила СПРОГЕ  
Латвийский университет  
Рига, Латвия  
ls@lu.lv