

А. П. ЛЮСЫЙ¹

ПРИВНЕСЕНИЕ ПЕТЕРБУРГА Локальные миграции текстов и структур репрезентации

Эмиграция показана как наложение культур и текстов, прежде всего страны исхода и страны проживания, что, в свою очередь, имело результатом сосуществование в сознании эмигранта двух типов значимых локусов: связанных с бытием предыдущим и собственно эмигрантским. Синтезирующую роль при этом берёт на себя локальный текст культуры. Представлено инобытие русской культуры за рубежом в форме взаимодействия данных текстов культуры, которые становятся важной составляющей современных технологий наследования.

Ключевые слова: мифопоэтический локус, текст, дом, феномен, язык, эмиграция, наследие.

Великий исход из России после 1917 года сопровождался возобновлением и созданием многих тысяч объединений военных и общественных деятелей, учёных, писателей, драматургов, издателей, журналистов, актёров, художников. Размышляя об этом, выражаясь современным научным языком, синергетическом явлении, Владислав Ходасевич пришёл к такому выводу: «Если присмотреться, то окажется, что *история русской литературы есть история объединений*, испокон веков обвинявшихся во всех смертных грехах кружковщины». И далее поясняет: «Группы могут быть “правыми” или “неправыми”, добрыми или злыми, но самое возникновение их всегда жизненно, ибо оно — следствие доброй или злой энергии, скопившейся в глубине исторического или литературного процесса. Идёт ли речь о новых воззрениях или всего лишь о новых литературных формах, и то и другое корнями уходит очень глубоко: в возникновение новых *идей*. Там, где лишь намечается новая литературная группа, почти всегда можно безошибочно угадать существование подземного идейного родника. По мере оформления группы, в смысле её состава и самоопределения, — идейный родник прорывается наружу. Новая группа вступает в борьбу со своими предшественниками. Или на неё нападают, или — чаще — она нападает первой. И эта борьба благая, законная борьба за свою идею, за то, чем группа вызвана к существованию. Только

¹ Александр Павлович Люсый — кандидат культурологии, старший научный сотрудник Центра фундаментальных исследований в сфере культуры Российского НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва (Москва, Российская Федерация); allyus1@gmail.com

наличность идеи ведёт к борьбе, ибо только идеи обладают способностью глубоко соединять и глубоко разъединять. *Каждая* идея приносит меч» [12].

В первой половине 1920-х годов столицей русской эмиграции был Берлин. В развитии литературного процесса русского Берлина значимую роль сыграли писательские объединения и клубы. Своеобразной кульминацией общественно-литературной жизни русского Берлина стало создание в 1921 году берлинского Дома Искусств, где происходил наиболее интенсивный обмен культурной информацией, рецензировались новые произведения, читались лекции по проблемам современного искусства, велась ожесточённая идеологическая и эстетическая полемика — подобно тому, как это происходило в петербургском Доме Искусств. Существовало 86 издательств и книжных магазинов, имевших собственное производство. Особенно успешным было издательство с характерным названием «Петрополис» (эта крупнейшая фирма была закрыта во время войны, её архивы изъяты гестапо и до сих пор не найдены).

В дальнейшем роль эмигрантской столицы была заимствована Парижем. Но в обоих случаях степень такой «столичности» во многом определялась особой образной *петербургской* степенью присутствия образа России в сознании и творчестве. И эта степень сохраняла некую целостность среди людей разных, порой непримиримых, убеждений.

Подводя культурные итоги русской эмиграции за первые три десятилетия (а в определённой мере и итоги собственной жизни), поэт Николай Оцуп (1894–1958) писал: «Конкорд и Елисейские поля, / А в памяти Садовая и Невский, / Над Блоком петербургская земля. / Над всеми странами Толстой и Достоевский».

По мнению О. Р. Демидовой, эмиграция для творческой личности — взаимоналожение двух культур: страны исхода и страны проживания, что, в свою очередь, «имеет результатом сосуществование в сознании эмигранта двух типов значимых локусов: связанных с бытием до- и собственно эмигрантским» [2]. Локальный текст культуры с точки зрения современных технологий наследования имеет тут медиализирующее и синтезирующее значение.

Образ Петербурга, живший в эмигрантском сознании, эксплицировался на разных уровнях. Во-первых, на уровне самоидентификации и самоназвания: подчеркнутая ориентация на дореволюционное культурное наследие — петербургскую традицию русской литературы — обуславливала эмигрантское восприятие прежних явлений общекультурного и литературного быта как архетипических, что постулировалось в программах заявлений эмигрантских объединений и изданий, а порой — и в их названиях. Парижские «Зелёная лампа» и «Арзамас», варшавский «Домик в Коломне», харбинский литературный кружок «Акмэ», константинопольский «Цареградский цех поэтов», берлинский, парижский, таллинский и юрьевский «Цехи поэтов» ассоциировались с пушкинским Петербургом, с русским Серебряным веком и с гумилёвским Цехом.

В рамках данной модели, к примеру, родился русский Монпарнас межвоенных десятилетий — как синтез двух мифопоэтических пространств: Петербурга и Парижа — Монпарнаса с присущим каждому из них смысловым комплексом. Монпарнасские поэты «с жадностью внимали каждому слову “петербургских” поэтов: они застали ещё то время, когда возвращались на землю последние из “отважных аргонатов”, слышали их рассказы. <...> Когда Георгий Иванов в котелке и в английском пальто входил в “Селект”»,

с ним входила, казалось, вся слава блоковского Петербурга: он вынес её за границу, как когда-то Эней вынес из горящей Трои своего отца» [1, 13]. Нередко монпарнасцы выстраивали собственный образ «под петербургских поэтов». К примеру, Алла Головина выстраивала себя «немного под Ахматову», копируя один из наиболее известных и запомнившихся внешних признаков; Николай Оцуп избрал роль наставника молодёжи — продолжателя дела Гумилёва и т. п.

В свою очередь, Монпарнас и сам превращался в мифопоэтический локус в непосредственном восприятии эмигрантской «провинции». В созданных по прошествии длительного времени воспоминаниях парижан. «Монпарнас нам мнился мифологическим священным “пупом земли”, где сходились ад, небо и земля», — писал Варшавский [1, 57]. Монпарнас как феномен стал духовным домом молодых эмигрантских писателей, собиравших пространство «через смыслы», а себя — через насыщенное смыслами пространство. Культура русского Монпарнаса представляла собой результат взаимоналожения двух культур: русской, преимущественно петербургского периода, и французской, а формировалась в процессе свободного творческого взаимодействия, не ограниченного возрастом, национальной и конфессиональной принадлежностью или эстетическими установками. Роль мэтра на Монпарнасе трансформировалась в роль своеобразного «гения места». Если до революции окно в мир нового французского искусства прорубал М. Волошин, то после революции эту роль «стихийно» взял на себя Г. Адамович, бывший «гумилёвский мальчик». В роли старшего собеседника Адамовичу удалось сделать то, что не удалось Ходасевичу, Бему и другим претендентам на роль «мэтров». К последним из указанных литераторов Монпарнас прислушивался, за Адамовичем он шёл. Не случайно «парижская нота», отцом которой считается Адамович, впоследствии определялась современниками как та «лирическая атмосфера», «литературная атмосфера», которую Адамович сумел создать для зарубежной поэзии [5, 300–303].

В Берлине способом присутствия «петербургского текста» в творчестве русских эмигрантов стал жанр «берлинского очерка». В «“берлинском очерке” Берлин поразительно похож на Петербург», — отмечает Е. Пономарёв в статье «“Берлинский очерк” 1920-х годов как вариант петербургского текста». «При том, что Берлин совсем отсутствует в списке привычных проекций петербургского мифа. Петербург называли русским Амстердамом и северной Венецией, сравнивали с Римом, Лондоном, Парижем — и очень редко с Берлином. Тиме из всей традиции XIX века находит прямое сравнение двух столиц только у Ф. Достоевского, в “Зимних заметках о летних впечатлениях”».

«Перенеся в Берлин посредством литературных салонов и эмигрантских литературных изданий фундамент петербургского текста, “берлинский очерк” по-своему пытается позаимствовать и его энергетику. Авторы находят в немецкой столице две противоположности, противопоставляют положительный Берлин Берлину отрицательному. В скором времени (начиная со стихотворения Маяковского “Два Берлина”, 1924) советская традиция осмыслит это противопоставление в строго социальном, классовом плане: Норден — Берлин хороший, в нём зарождается Германия будущего; Вестен — Берлин

плохой. Отсюда, в конечном счёте, прорастёт и советская формула “город контрастов”. Но поначалу контрастность побеждённого Берлина напрямую восходит к двуполности петербургского мифа».

«Берлинский очерк» пытается создать сильные антитезы, используя актуальный материал: сформулированное О. Шпенглером противопоставление культуры и цивилизации, нищета немцев и роскошества иностранцев, достаток прежней и распад нынешней жизни, довоенная уверенность в завтрашнем дне и неопределённость положения послевоенной Германии и т. д.

Все ужасы Петербурга петербургский текст обычно снимает так же, как и нагнетал, — при помощи фантазмагоричности изображаемого. Фантазмагория делает ужасы нереальными, умозрительными, литературно-театральными. Точно так же поступает «берлинский очерк» и с житейскими ужасами послевоенного Берлина: в текст проникают мотивы маски, маскарада, переодевания, что, по наблюдению Е. Пономарёва, шло от Гоголя-петербуржца и реактуализовалось символизмом. На улицах Берлина, как раньше на улицах Петербурга, появляются воплощения «голых идей» [9, 49].

Лишённый лица город порождает причудливые маски-мифы. Андрей Белый, давно убеждённый в том, что Европу захватывает символический «негр», воочию видит на улицах египетские божества — «пёсьеголового человека». Традиционный гоголевский мотив «Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!» реализуется в Берлине при помощи «эрзац-темы»: «В Берлине всё — “эрзац”. Табак из капусты, кофе из фасоли, пирожные из картошки. Вместо рубашек — одни манишки. Когда берёшь в руки простейшую вещь, никогда не знаешь, из чего она сделана. К этому быстро привыкаешь <...> Если бы мне дали здесь хлеб с маслом, я, наверное, принял бы масло за подделку почтенного маргарина» [12, 18]. Эрзацем оказывается и берлинская архитектура с одинаковыми, как чемоданы, домами и памятниками, как сервизами. То есть Берлин подаётся как испорченный Петербург — похожий, но не такой, ухудшенный. Можно сказать, что «берлинский текст» выстраивает отталкивание от Петербурга — точно так же, как петербургский текст был в определённом смысле антимоделью Москвы [11, 272]. Немецкая столица предстаёт в качестве двойника Петербурга, осмысленного в традиции петербургского двойничества Достоевского — Блока. Несмотря на нагнетаемые сходства, Берлин вызывает скорее негативные чувства именно тем, что он, напоминая, всё же не похож на родной и привычный Петербург. Это чужое пространство, не поддающееся переписыванию на русский лад.

Суммировав традиционные мотивы петербургского текста, «берлинский очерк» ищет стержневой образ — нового Медного всадника, застывшего над бездной, и опознаёт его в разных скульптурных изображениях. Берлин — город сотен Медных всадников. Уникальная петербургская скульптура привычным приёмом «берлинского очерка» многократно тиражируется. Медный всадник калейдоскопически распадается на тысячи валькирий и сотни неизвестных всадников, ещё раз доказывая, что Берлин — не Петербург, что неисчерпаемый петербургский миф рассыпался на множество осколков, как зеркало Снежной королевы.

Тиражирование тем и образов — внутренняя разрушительная сила «берлинского очерка». Многократно увеличивая количество Раскольниковых и Сонь, Чартковых и Поприциных, очерк разрастается количественно, стре-

мится поразить читателя грандиозностью предсказанной в Петербургском тексте мировой катастрофы. Но, переходя на символы, вся сила которых — в единственности, «берлинский очерк» разрушает сам себя. Сотни Медных всадников означают распад Петербурга на разные похожие городишки (у Эренбурга за спиной прежней русской столицы выстраивается шеренга мёртвых городов, в которой первыми идут Равенна и Брюгге, а затем появляются Берлин и Париж). Потеряв уникальность, идея Петербурга растворяется в европейском воздухе, а автор «берлинского очерка» судорожно ищет какую-нибудь новую структурирующую идею. И. Реброва на основании изучения эмигрантской прессы делает закономерный вывод: «Петербург может быть рассмотрен как эмигрантский когнитивно-оценочный концепт, включающий в себя ценностные, мировоззренческие, аксиологические ориентиры представителей эмиграции первой волны, которые вне России продолжали поддерживать дореволюционный “очаг великой русской культуры”» [10, 239].

Как следует из статьи Романа Тименчика и Владимира Хазана «На земле была одна столица», предваряющей сборник «Петербург в поэзии русской эмиграции», сам по себе перечислительный ряд петербургской топографии, произнесение памятных названий городских локусов создаёт эффект пристального вглядывания в незабываемый образ, любование им и легко превращается в своего рода приём. Не всякое описание Петербурга означает автоматическое подключение к Петербургскому тексту, в то же время оказалось возможным (трагически возможным) родиться где-то за океаном, ни разу не увидеть Петербурга и в то же время, живя в определённом кругу воспоминаний и идей, быть представителем именно этого текста. То же с Крымом и Крымским текстом, создававшимся как южный полюс Петербургского текста (авторы совпадают). Пушкин в Гурзуфе дописывал «Кавказского пленника» (а «Бахчисарайский фонтан» был написан уже в Молдавии и Одессе). Через несколько десятилетий неподалеку от Гурзуфа, в имении графини Паниной в Гаспре, Лев Толстой написал повесть «Хаджи-Мурат» (хотя ранее очерковые «Севастопольские рассказы» писались им в ходе обороны Севастополя «с природы»).

Крым белогвардейский — место дозревания поэтической музыки Владимира Набокова накануне эмиграции. Погружённый в ощущения традиционной юношеской любви, он воспринимал Крым уже как совершенно чуждый край с «потёмкинской флорой», «привозными кипарисами» и заимствованной у Пушкина «Тамарой». Как вспоминал он в «Других берегах», здесь впервые пришлось ощутить «горечь и вдохновение изгнания». В 1921 году в Лондоне он написал небольшую поэму «Крым», необычайно компактный путеводитель-воспоминание.

И посетил я по дороге
чертог увядший. Лунный луч
белел на каменном пороге.
В сенях воздушных капал ключ
очарованья, ключ печали,
и сказки вечные журчали
в ночной прозрачной тишине,
и звёзды сыпались над садом.
Вдруг Пушкин встал со мною рядом
и ясно улыбнулся мне...

Современные крымские филологи усматривают в этой поэме постоянные пересечения не только пути лирического героя Набокова и некогда реально бывавшего здесь Пушкина, но и то, что оба лирических героя — пушкинский и набоковский — как бы встречаются в пределах «Бахчисарайского дворца». Если у Пушкина прикосновение к каждой вещи сразу же влечёт краткую их историю: «Я видел ветхие решётки...», то Набоков избегает прикосновений, за предметами его мира не стоит история, позволяющая понять, что и почему заметил и запомнил, и что и почему пропустил мимо [6, 177].

По мнению Е. К. Беспаловой, представленному в её кандидатской диссертации «Крымский макромиф в жизни и творчестве В. В. Набокова» (Симферополь, 2006), у Набокова петербургский и крымский мифы как генераторы соответствующих текстов — перевернулись. «Именно крымский миф, а не наоборот... вызвал появление петербургского мифа в дальнейшем творчестве Набокова. В стихах “докрымского” периода (юношеский сборник “Стихи”, 1916), написанных непосредственно в Петербурге и его окрестностях, речь не идёт о мифопоэтическом пространстве Северной Пальмиры, поэтическое внимание Набокова занято совсем иными “материями”: первой любовью, первыми разлуками. Петербург служит лишь немым свидетелем бурного романа лирического героя, нейтральным фоном, на котором ещё ярче выступает образ героини — адресата стихов Набокова (“Столица”, “У дворцов Невы я брожу, не рад...”). Оказавшись в “чужом” пространстве Крыма, Набоков кардинально меняет свой взгляд на “малую родину”. Он погружается в “пушкинские ориенталии” и, начиная создавать первые слои “кримского макромифа”, оглядывается назад с тоской об утраченном. Окончательно утратив родину, Набоков начинает уже сознательно выстраивать свой петербургский миф, недаром первые его признаки выявляются лишь в стихах, написанных за границей (“Петербург” — 1921 г., “Петербург” — 1922 г., “Петербург” — 1923 г., “Санкт-Петербург” — 1924 г.)). Рождённая в Крыму ностальгия Набокова по России симметрична крымской ностальгии Пушкина — сначала из Новороссии, а потом из России как таковой, с сожалениями насчёт «неподготовленности» своего восприятия Крыма наяву.

Другим ресурсом для перехода от конкретной действительности к духовным ценностям Владимира Набокова стал Берлинский текст набоковского метаромана. Берлин как текст у В. В. Набокова динамичен и изменяется от романа к роману, находясь в постоянной оппозиции с образом усадьбы. Вектор неприятия направлен от романа «Машенька» к «Дару». Берлин как текст В. В. Набокова — временная реальность, которую пытается игнорировать герой-эмигрант. Но постепенно оценки Берлина становятся более корректными, так как с течением времени происходит освоение пространства столицы Германии. В берлинский период происходит характерный для дальнейшего творчества Набокова процесс взаимообогащения стиха и прозы. Поэзия анализируется в сопоставлении с прозой как источник более откровенно выраженных мотивов потусторонности и ностальгии.

Разделяя творчество В. Набокова на периоды, Д. А. Морев с «Машенькой» связывает генезис метаромана, характеризуемый наличием тех основных образов, на которых будет выстроен весь метароман — образы героя, усадьбы, Берлина. С «Защитой Лужина» связывается центр метароманного развития, а с романом «Дар» ассоциируется финал метаромана. Интересны сопостав-

ления берлинских произведений Э. М. Ремарка и В. Набокова. Если взгляд В. В. Набокова — это взгляд на улицу из окна, то Э. М. Ремарк смотрит на улицу, находясь непосредственно на ней, что обусловлено немецкими корнями последнего, который видит город глазами истинного берлинца, тогда как В. В. Набоков — только постояльца. Разница в таком взоре замечается сильнее, когда глаз эмигранта ловит мельчайшие детали, тогда как немцу достаточно общих картин. Впрочем, у Ремарка есть истории, где герой оказывается вполне в положении набоковского персонажа, — «Триумфальная арка» и «Тени в раю». Когда герои становятся эмигрантами в Париже или в Нью-Йорке, они оказались на месте Ганина и Годунова-Чердынцева, живших в чужом городе вместе с другими, такими же, как они, изгнанниками [8].

У Набокова же после пересечения океана реанимируются медиализированные крымские воспоминания. Набоковская «Лолита» оказывается в значительной степени переработкой крымского опыта сквозь призму снимавшегося в Крыму тогда же, в 1919 году, фильма Е. Ф. Бауэра «За счастьем».

Первая любовь Гумберта Гумберта, а зовут её — именно «Ли» (Annabel Leigh), что повторится потом в имени Лолиты («Lo-lee-ta»), разворачивается на Ривьере, явном псевдониме Крыма: «Мы валялись всё утро в оцепенелом иступлении любовной муки и пользовались благословенным изъясном в ткани времени и пространства, чтобы притронуться друг к дружке» (одним из таких «изъясном» оказалось «нечто вроде пещеры» в «лиловой тени розовых скал») [7, 26]. Любопытно вспомнить, что цивилизатор Новороссии герцог Ришелье, построивший первый европейский дом на южном берегу Крыма, в котором Пушкину и суждено было прожить «счастливейшие минуты жизни», оценил этот берег «краше французской Ривьеры» [6, 147].

Другой концептуальный с точки зрения формирования колоды воспоминаний на все оставшиеся времена эпизод: «В темноте, сквозь нежные деревца виднелись арабески освещённых окон виллы — которые теперь, слегка подправленные цветными чернилами чувствительной памяти, я сравнил бы с игральными картами» [7, 27]. Кадры — карты памяти, и в географическом, и в игровом смысле.

Сам рассказ о любви-«предшественнице» оказывается изложением предыстории самого романа, возникшего из кинопретекста, с увековечиванием и его создателя, ставшего чем-то вроде киногения места. Перед расставанием герои были запечатлены на фотографии вместе с неким хромым доктором Купером, возникновение которого связывается с тем обстоятельством, что Бауэр, снимая «За счастьем», сломал в Крыму ногу (и вскоре умер от лёгочного заболевания, не успев завершить работу над своей следующей лентой «Король Парижа»). Позднее Гумберт потерял драгоценную фотографию. Исчезновение реликвии «служит интермедальным сигналом, намекающим на недоступность для читателей романа его источника, и при том источника именно изобразительного свойства».

Другие следы крымского кинотекста в «Лолите»: машине, на которой Шарлотта и Лолита отправляются в лагерь «Ку», соответствует та, что увозит Зою и Ли из крымского дома; Гумберт при этом, наблюдающий за автомобилем, тождествен безутешно провожающему женщин в фильме Энрико. В кинорассказе Ли карается слепотой — не только за эдипиальные порывы, но и за то, что не принимает ухаживаний Энрико, призвание которого — служить

реальности, передавая её в её же формах. Лолита тоже оказывается «наказана» близорукостью. В последних кадрах Ли смотрит, ничего уже не различая, прямо в объектив съёмочного аппарата. Она конфронтирует тем самым с видящей её кинокамерой, которая становится эквивалентной художнику. То есть происходит перевоплощение Ли в Гумберта, который сопричастен Ли, как литература сопричастна фильму, из которого она растёт.

И его видение событий ущербно (он не замечает, что Куильти преследует его и Лолиту). Кинопретекст ограничивает свободу романного воображения именно по той причине, что словесность уступает искусству фильма в зрелищности и миметичности. Убийство Куильти, драматурга и голливудского автора, — месть романа театру и кино, которых литературное повествование не в силах превзойти зрелищностью.

В романе «Солнце мёртвых» (1923) Иван Шмелёв развернёт масштабную панораму исторического ада среди природного рая, что сопровождается своей драмой зрелища и логоса. Отразившийся в «Солнце мёртвых» процесс *переживания в себе Крыма аналогичен* моменту «допущения города до себя и себя до города», что В. Топоров определил по отношению к Петербургу. Перефразируя тезис В. Топорова о высокой трагедийной сущности Петербурга, они приходят к выводу, что бесчеловечность апокалипсического Крыма в «Солнце мёртвых» оказывается органически связанной с отражённым в творчестве Шмелёва тем высшим для России и почти религиозным типом человечности, который только и может осознать бесчеловечность, навсегда запомнить её и на этом знании и памяти строить новый духовный идеал. Отталкиваясь от Крыма как географического пространства, И. Шмелёв создал его художественный образ, в котором можно рассмотреть несколько пластов — образ как таковой («как эстетически воздействующий объект»), его мифопоэтическое воплощение (как место Апокалипсиса, с одной стороны, и «сотериологическое» пространство — с другой) и его переход в идеологему при сохранении основных образных качеств. Так в этой эпопее и последующей переписке через образы Крыма показана трагедия всей России. Таким образом, трансформированный Крым становится идеологемой всего творчества писателя, как и у Семёна Боброва, у которого поэма «Таврида», ставшая во втором издании «Херсонидой», задаёт его художественную идеологему, выраженную в названии общего собрания сочинений — «Рассвет Полночи».

И схема художественного ответа на исторический вызов в процессе творения своего Крымского текста Шмелёвым реализована вполне наглядно. Он проходит свой путь от *демифологизации* Крыма в «Солнце мёртвых», где развенчивает традиционные представления о Крыме как пространстве свободы и гармонии, до *самодемифологизации* Крыма в письмах, где писатель преодолевает своё восприятие Крыма как места Апокалипсиса, где образ Крыма вырастает в идеологему, на основе которой Шмелёв выстраивает собственную культурную идеологию в смысле «не-официального и не-специализированного языка сознания и культуры». Так что в эмиграцию Шмелёв уезжает крымским (алуштинским) человеком, и хотя в его сознании крымское и русское предстают как органичный природный синтез, именно крымскость для Шмелёва оказалась мерилем русскости.

Крымские воспоминания играют важную роль в переписке И. С. Шмелёва с И. А. Ильиным, в их размышлениях о природе романа нового типа. Вот ха-

рактерный пример геопоэтики и геокритики Шмелёва: «Занесло меня на этот обезьяний “подбородок” — “ментон”, Ментона! — и всё мне здесь отвратно, и дивлюсь, с чего это Тютчев когда-то жалобно восклицал, как о потерянном рае — “О, это море! эта Ницца!.. Как это всё меня тревожит... Жизнь, как подстреленная птица, Подняться хочет и не может...”. Да, вся эта Ривьера — обезьяна, в сравн[ении] с Крымом. Проездом в ночных огнях видел капища: Ниццу, Монте-Карло... Не ведаю, как сюда попал. И — за-чем?! ?! Приехали с Ивиком — 12-го, и вот третий день льёт дождь, марево, — го-рево. Гнусный предбанник какой-то, липкое тело, дышать нечем, и даже плюнуть некуда. Если бы не последний грош, — пошёл бы в рулетку, рядом, и ссссорвал бы её, чтобы меня потом на руках, бережно, перенесли в трэн-блэ и доставили бы на недельку в Рим, Флоренцию... там бы я взглянул на “вековое” и... — домой» (17.09.1937) [4, т. 2, 204–205]. Эти пространственные сопоставления соотносимы с историко-литературной оценкой различных этапов отношения к Крыму у Волошина (ранее, кстати, мнение, что южный берег Крыма «красше французской Ривьеры» высказал генерал-губернатор Новороссии и знаменитый одесский градоначальник А. Э. де Ришелье).

Однако чаще крымские воспоминания приходят в моменты особенно тяжёлых мытарств эмигрантской жизни. 27.11.1933: «Отозван был охотой за квартирой. Устали собачьи — ни-чего. Не по карману. Куда денемся?! На улице до того расстроился, — хотел зареветь, — таким я себе жалким показался. Поглядел на мою, вечную... до чего же истомлена! Оба больные — бродим, нанося визиты консьержкам. 6000, 7 т., 5 1/2 т., ну а мы (0[льга] А[лександровна]) не можем свыше 4 – 4 1/2. Вернулись, разбитые. Собачий холод, в спальне +6° Ц.! Весь вечер ставил печурку, а угля кот наплакал. И всё мысль — тебе бы в тепле, старик, — да доканчи вот **своё**, а ты вон шляешься... — печник негодный. Ах, стал бы я Пушкина читать, в кре-слах бы... — будь я счастливей. Прости мне, Боже! Ведь я, свинья, — блаженствую! А **там**-то...! Вспомнил, как в 1921 году, зимой, в 20° мор[оза] R[éaumur] ехали с О[льгой] А[лександровной] на *одном* бревне (!!) — 50 цверст, в пальтишках!! (Мытарства наши по Крыму. Только — не квартиру тогда искали...) **Всё** проходит: пройдёт и **это**» [4, т. 1, 419].

Вот уже из послевоенной жизни: «“Щасливые швицары”! А мы, в “центре мира”, — как бы на берегах Лача, у плача, — о сем читай Даниила Заточника. Каково же словцо — “заточник”! Что словцо; важно **что** в... словце-э! Но и за сие надо Бога благодарить. Есть “центры” ку-да адовых... Здесь, в туземьи, нервное ожидание... ин-фля-ции... — “уже угу!” — и... заокеанской “гон-фля-ции”: 1 мая предвидится начало “мирной конференции” и ещё более — ожидается-то! — “всемирного наездия и налёта”. “Несут-несут — несут-ут!...” — хлестаковское это так и поёт в сердцах, если они ещё могут петь, или в “прикидках”. И потому: префект уже отменил “срочное” закрытие всех “гаинственно-тёплых местечек”, где подают “ню” и проч. Ибо **сие**-то и тянет... отдохнуть всемирное сверх-перенапряжение и гипертрофию. Прилетят птички-невелички, снесут золотые яички. Когда-то сносили головы... И что же зачнут разделявать!.. Чёрный рынок “батра сон плэн”. Если сие возможно. Ибо он уже давно — в “сон плэн”. Вряд ли Вы представляете картину нашу. Батально-инфермальную. На рынке блистательное отсутствие

всего удобоядомого. Когда-то была “рютабага” и “каракатицы” — чернильная слизь, а ныне... петрушечья зелень и... и — ? Всё-таки продают цветы: пучок ранункулей — 20 фр.! Пучок петр[ушечьей] зел[ени] — 5. Но... “по знакомству” всё можно. Масло — 700 кл. Ветчина... 800. Сахар 300. Яйцо — 22–25 шт. Ли-мон... — 45. С освобождением в продовол[ьствии] стало ещё пустынной и скудо-умней. Я располагаю “режим[ом] № 1” и получаю полтора литра молока в день. Но зато у меня взяты все жиры, весь хлеб, картофель, — его в природе не сущ[ествует]! — сыр (50 гр. в мес[яц]!), макароны, сух[ие] овощи, вино... — всё взято. Но дают на полтора кл. б[ольше] сахара в мес[яц] (к 1 ф[унту] общему). Слава Богу, вина-то не пью да-вно! Пью молоко с сахаром. Хлеба ихнего — из неудобосказуемой муки — ?! — не могу есть, всё равно... И добываю “бискоты”, за пакет — 70 фр. — в тридцать сухарей. Но не ропщу: в Крыму привык питаться и виноградным листом, и ягодами шиповника, — для настоя» (7.IV.1946) [4, т. 2, 405–406].

В этом контексте интересен крымский рассказ И. Шмелёва «Два Ивана» (1924), своего рода реалистический «В ожидании Годо». Два переехавших в Крым из российской глубинки Ивана — учитель и водовоз — оказываются время от времени вместе в ходе исторических испытаний сквозь призму этой местности (войны, революции, бандитизма и государственного регулирования собственности). Первый оказывается подвержен идейным искушениям свободы и равенства и начинает было активно проводить их в жизнь, второй понимает равенство чисто практически, как возможность личного обогащения. Вскоре их имущественное положение переворачивается с взаимопереходами друг на друга социальной зависти. Но в итоге оба лишаются всего, включая детей. Учитель, впрочем, умирает от болезней и голода первым. К сожалению, эти художественные обобщения оказались пророческими и для постсоветской истории Крыма.

Подведём итоги. Тематический (локальный) текст культуры представляет собой важную составляющую современных технологий наследования культуры. Сам процесс концептуализации локальных текстов культуры в их пересечениях и отталкиваниях способствует прояснению традиционного метаопределения «русская идея» в виде современной «русской теории», важными центрами сборки которой оказались локусы первой волны русской эмиграции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Варшавский В.* Монпарнасские разговоры // Русская мысль (Париж). 1977. 21 апреля. С. 013.
2. *Демидова О. Р.* Петербургский текст в русской эмиграции первой волны // <http://shikardos.ru/text/peterburgskij-tekst-v-russkoj-emigracii-pervoj-volni/>
3. *Жаднова Е. Н.* Современные подходы к изучению проблемы Петербургского текста русской литературы // Известия Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2013. Т. 13. Вып. 4.
4. *Ильин И., Шмелёв И.* Переписка двух Иванов: в 2 т. М., 2000.
5. Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Т. 2. Периодика и литературные центры. М.: РОССПЭН, 2000.
6. *Люсый А. П.* Наследие Крыма: геософия, текстуальность, идентичность. М.: Русский импульс, 2007.

7. *Люсый А. П.* Киноландия и киногеноцид. Крымский кинотекст как гламур и жесть // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 02(7). Эл. ресурс: http://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/02_2012/IJCR_02%287%29_2012_Lyusy.pdf
8. *Морев Д. А.* Берлин как текст в метаромане В. В. Набокова и Э. М. Ремарка. М., 2008.
9. *Пономарёв Е.* «Берлинский очерк» 1920-х годов как вариант петербургского текста // Вопросы литературы. 2013. № 3.
10. *Реброва И.* Петербург в образном слове русской эмиграции первой волны (по страницам периодической печати) // Петербургский дискурс. Юбилейный сборник в честь профессора Дины Михайловны Поцепни. СПб., 2013.
11. *Топоров В.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Труды по знаковым системам XVIII. Учёные записки Тартуского гос. университета. 1984. Вып. 664.
12. *Ходасевич В. Ф.* Подземные родники // Новый корабль (Париж). 1927. № 2.