

Литературоведение

Ирина Захариева (Болгария)

АКЦЕНТЫ БЕЛЛЕТРИЗАЦИИ МЕМУАРНОГО ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА (М.ЗЕНКЕВИЧ, «МУ- ЖИЦКИЙ СФИНКС»)

Михаил Зенкевич (1886-1973) – один из *шестерых* признанных Анной Ахматовой акмеистов, обладавших – в соответствии с ее оценкой – несомненным поэтическим даром. Назовем *шестерку*: Н.Гумилев, А.Ахматова, О.Мандельштам, М.Зенкевич, В.Нарбут, С.Городецкий. Эта группа воспринималась как ядро более широкого литературного объединения – «Цеха поэтов» (1911-1915), члены которого стремились к творческому преодолению символизма.

Поэты, давшие лицо новому течению, выпустили в начале 1910-х годов авторские сборники *акмеистской* поэзии. В границах короткого хронологического периода были опубликованы: «Вечер» и «Четки» А.Ахматовой, «Чужое небо» Н.Гумилева, «Камень» О.Мандельштама, «Дикая порфира» М.Зенкевича, «Аллилуйя» В.Нарбута, «Цветущий посох» С.Городецкого.

Заметим также, что издательское товарищество «Цеха поэтов» начало свою деятельность с публикации в 1912 году поэтических сборников – «Вечер» Анны Ахматовой и «Дикая порфира» Михаила Зенкевича (тиражом в 300 экземпляров каждый).

В 1962 году в дарственном обращении к Ахматовой на своей поэтической книге «Грозы лет» Зенкевич вспоминал, как полстолетия тому назад он вывозил из петербургской типографии их дебютные сборники:

Тот день запечатлелся четко
Виденьем юношеских грез –
Как на извозчичьей пролетке
Ваш «Вечер» в книжный склад я вез
С моею «Дикою порфирой»...
Тот день сквозь северный туман
Встает озвучен, осяян
Серебряною Вашей лирой! [Зенкевич 1994: 335]¹

¹ В дальнейшем цитаты приводятся по данному изданию с указанием страницы в тексте.

Автор «Дикой порфиры» – один из крайне слабо изученных русских литераторов XX века. Родился он в Саратовской губернии в учительской семье. Среднее образование получил в Саратове, затем изучал философию в Берлинском и Иенском университетах. По возвращении в Россию учился на юридическом факультете Петербургского университета. После появления «Дикой порфиры» ощутил вкус успеха. Выход сборника отметили положительными рецензиями влиятельные литераторы того времени Н.Гумилев, В.Гиппиус, Г.Чулков, С.Городецкий, Б.Садовский. Автор упоминал о десятках отзывов на книгу. По утверждению литературоведа Льва Озерова, Зенкевич дебютировал «с полноценной поэтической программой, имевшей важное значение и для поэзии акмеистов, и для всей русской поэзии» [Озеров 1994: 13]. Игнорируя заоблачные мистические высоты символистской поэзии (уже сделавшейся к тому времени объектом эстетической критики), Зенкевич ранней поры объявлял себя певцом земных стихий, проявлял интерес к праисторической эре земли, поэтизировал прозу жизни. Молодой Борис Пастернак ценил его склонность к метафористике с опорой на реальность. Эпиграфом к сборнику Зенкевич взял строки из стихотворения Е.А.Баратынского «Последняя смерть» (1827): «И в **дикую порфиру** древних лет / Державная природа облачилась» (подчеркнуто нами – И.З.). Приведенный эпиграф объясняет реминисцентное звучание заглавия – «Дикая порфира» (с. 43).

В советский период Михаил Зенкевич продолжал писать стихи, возлагая надежды на будущее. Но большая часть его поэзии и прозы в то время не сделались достоянием читателей по объективным причинам. Теперь мы объясняем этот прискорбный факт непоколебимостью нравственной позиции автора, не желавшего изменять памяти своих бывших друзей – акмеистов, часть которых пострадала в годы идеологического противостояния.

Писатель вынужден был переключиться на переводческую деятельность и зарекомендовал себя в отечественном литературном мире чутким к слову и продуктивным переводчиком зарубежной классической и современной поэзии. Вслед за русскоязычными поэтическими переводами с английского, немецкого и французского он переключился и на переводы с других языков.

Зенкевич признан одним из основателей современной школы русского стихотворного перевода, ему принадлежит несколько авторских переводческих антологий. В 1956 году он опубликовал в Москве книгу переводов «Антология болгарской поэзии», а в 1966 году при посещении Болгарии был награжден орденом Кирилла и Мефодия первой степени за за-

слуги в области славянской культуры. Популярна его антология «Стихи зарубежных поэтов в переводе М.Зенкевича» (Москва, 1965).

1921-ый год – год смерти А.Блока и гибели Н.Гумилева – оказался памятным эмоциональным рубежом для Зенкевича. Предпринятая им в тот год поездка в Петроград из Поволжья и состоявшаяся долгожданная встреча с давними друзьями-литераторами А.Ахматовой, Ф.Сологубом, М.Лозинским и др. послужила толчком к написанию мемуаров. Работа была начата во время проживания Зенкевича в Саратове, а затем продолжалась после переезда писателя в Москву (1923). Завершение труда датировано 1928 годом.

Произведение, получившее название «Мужицкий сфинкс», составило часть сводного мемуарного петербургского текста, запечатлевшего *по горячим следам* лично выстраданную автором гибель старого Петербурга. Ахматова, ознакомившись с рукописью мемуаров, отозвалась: «Какая это неправдоподобная правда!» [цит. по: Озеров 1994: 33].

В то время как в Москве Зенкевич создавал мемуарный текст об умирающем Петербурге, в Париже трудился над разработкой сходной темы писатель-эмигрант *Георгий Иванов* (1894-1958). За рубежом проблемы публикации рукописной продукции разрешались естественным образом, и «Петербургские зимы» Иванова – книга «полубеллетристических фельетонов» (авторское жанровое обозначение) – стала доступна читателям в 1928 году, а тематически и жанрово перекликавшийся с произведением Г.Иванова текст Зенкевича увидел свет с колоссальным запозданием.

Книга «Мужицкий сфинкс» дошла до читателя лишь в 1994 году – через шестьдесят шесть лет после написания вещи и двадцать один год спустя после кончины писателя. На одном персонаже, выведенном в обоих произведениях, мы в дальнейшем сопоставим разницу в подходах у московского и парижского мемуаристов.

«Мужицкий сфинкс» задуман Зенкевичем как мемуарный роман, соответственно и «Петербургские зимы» мыслились Ивановым «как единое целое». Прозаик-рецензент Марк Алданов (в журнале «Современные записки» – Париж, 1928, кн. 37) усматривал жанровое своеобразие книги Георгия Иванова в соединении событийной достоверности и обобщенности осмысления пережитого его современниками исторического потрясения [см.: Иванов 1994: 638]. Но, в отличие от беллетризированной мемуарной панорамы Иванова, у Зенкевича представлена четко оформленная романная модель.

Повествование, снабженное жанровым уточнением *беллетристические мемуары*, разделено на 45 глав, обозначенных римскими цифрами. Каждая глава, наряду с цифровым обозначением, снабжена и тематически

ориентирующим заглавием. Заглавия могут быть условно разделены на *предметные* и *отвлеченные*. Объединяются они авторскими рефлектирующими впечатлениями, связанными с переживаемым временем и с реминисценциями из нетленного мира культуры.

Автор устранял границы между фантазностью и реальностью. Заглавие «Мужицкий сфинкс» заимствовано из стихотворения в прозе И.С.Тургенева «Сфинкс». Тургеневский мифологический образ мысленно сопоставляется повествователем с таким мистически загадочным народным типом, как Платон Каратаев у Льва Толстого («Война и мир»). Мужик Семен Палыч, изображенный Зенкевичем, укрыл мемуариста «на пашне» «от преследования петербургских кошмаров» и в результате повлиял на его дух так же благотворно, как Платон Каратаев на Пьера Безухова в «военную страду» (с. 557). Образ *мужицкого сфинкса* мыслится автором как ключевой символический образ с введением разноплановых коннотаций – как жизнеподобных, так и литературно-мифологических (ср. синтезированный образ сфинкса в романе А.Белого «Петербург», 1912).

В повествовании Зенкевича мы обособляем мемуарный *петербургский текст*, скрепленный темой гибели Петербурга. Выделенный нами тематический пласт разрабатывался поэтами и мемуаристами из литературно-художественных кругов, близких автору «Мужицкого сфинкса». В культурном сознании нации сводный *петербургский текст* интенсивно развивался и приобретал диссонансное звучание в XIX веке в произведениях А.С.Пушкина, Н.В.Гоголя, Ф.М.Достоевского.

В период Серебряного века наблюдалось ощутимое нарастание содержательной объемности *петербургского текста* (авторы, определявшие ориентиры, – А.Блок и А.Белый). Новый виток развития сводного литературного текста о Петербурге (притом *текст* с мемуарной жанровой спецификой) приходился на разрушительный период гражданской войны, когда северный мегаполис российской культуры обрастал документально-художественными признаками *некрополя*.

Петербургский текст Серебряного века связан с *петербургским мифом*, в основе которого заложено предсказание гибели городу при самом его основании. Зловещее предсказание исходило от Авдотьи Лопухиной, первой жены Петра Первого, сосланной им в монастырь. Проклятие опальной царицы передавалось из уст в уста: «Петербургу пусты быти» [Долгополов 1977: 4 («Миф о Петербурге и его преобразование в начале века»)]. В XX веке тематическая линия, связанная с возвеличением города на Неве, воспринималась как риторическая, а преобладала в литературе о Петербурге лейтмотивная линия *призрачности* города.

В «Мужицком сфинксе» Михаила Зенкевича распознается композиционно монолитный *мемуарный роман* с использованием литературных приемов, построенных на сочетании *документальное/ фикциональное*. Лирическая природа мемуарного романа обусловлена тем, что автор-повествователь выражает собственные эмоции и впечатления в лично окрашенной речевой манере. Гипертрофированная образность воображения героя-повествователя психологически мотивирована: он рассказывает о том, что заболел тифом, и передает псевдогаллюцинации тифозного больного посредством описаний. Повторность поразившего рассказчика заболевания дает ему основание говорить о более продолжительном паратифозном состоянии, в границах которого погруженность в воспоминания не контролируется сознанием.

В кратком обращении к читателю, предваряющем роман («Вместо предисловия»), ставится риторический вопрос: «Зачем понадобилось автору идти самому и манить за собой читателя по горячечной пустыне сыпнотифозного бреда к оазисам живой действительности?». Ответ служит раскрытию индивидуального творческого метода художника-мемуариста: «Пользуясь приемом бредового смещения событий в искаженной перспективе времени, автор выплескивает из глубинных тайников души до отчаяния близкие образы, давно канувшие в Лету» (с. 412). Автор декларирует свой лирико-психологический настрой, заостряет мысль об автобиографической основе романизированной событийности и афористически определяет стилевой инструментарий произведения: «фантастический лабиринт лирического повествования» (с. 413). К создателю «Мужицкого сфинкса» приложимо творческое самоопределение Михаила Булгакова – создателя «Мастера и Маргариты»: «я мистический писатель» и «я правдивый повествователь».

Событийная завязка мемуарного романа Зенкевича («I. Синее пальто вместо красной свитки») уже в заглавии содержит переключку с Н.В.Гоголем-фантастом, с его «Сорочинской ярмаркой» из сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки». Глава начинается мотивом проклятия близкому когда-то городу, в котором повествователь оказался по воле случая: «Какой дьявол занес меня в этот мертвый страшный Петербург!». Упоминания об исторических фактах подсказывают, что действие происходит в 1921 году. Мотив проклятия прозябающему городу сменяется в той же главе мотивом «неожиданной радости» свидания с ним после «четырёхлетней разлуки». Перспектива снова увидеть «Неву, гранитные набережные, Адмиралтейство, Исаакий, Сенатскую площадь с Медным всадником» сравнивается с предвкушением «свидания с любимой женщиной» (с. 414). Активизируется синтезированный Александром Блоком в

поэме «Возмездие» мотив двуединого чувства *любви/ненависти* к искорененной общественным антагонизмом России. Зенкевич применяет блоковский мотив *любви/ненависти*, описывая личное восприятие бедствующего Петербурга. Тем самым данный мотив типологизируется. Мотив *привязанности* к городу усилен обилием привлекаемых топонимов. Автор-повествователь осведомляет читателей и о последующих переименованиях отдельных петроградских улиц и площадей.

При подключении *бытового* плана к *лирическому* плану герой испытывает объяснимое для тех катастрофических лет потрясение при известии о пропаже незаменимой для него вещи – демисезонного пальто. Событие кражи теплого пальто в холодном городе воспринимается повествователем как знак вступления в область иррационального: «...я тогда не подумал, что это синее английское пальто будет для меня чем-то вроде дьявольской красной свитки, за пропажей которой последует целый ряд приключений и событий» (с. 416). В финале первой главы смыкаются *бытовой* и *литературно-реминисцентный* планы.

Вторая и третья главы выдержаны в плане беллетризированной достоверности. Повествователь посещает своих старых литературных друзей Михаила Лозинского и Анну Ахматову – первый пребывает по службе в холодном помещении нетопленной Публичной библиотеки, а вторая временно работает в библиотеке Агрономического института («Ш. У камина с Анной Ахматовой»). Совместно с Ахматовой авторский персонаж как бы заново переживает горестные факты смерти Александра Блока и гибели Николая Гумилева. Из разговора повествователя с Ахматовой уточняется, что именно она явилась инициатором их развода после возвращения Гумилева из Парижа «во время войны». Жизнеподобная нарративность к концу третьей главы как бы вырывается за пределы реального.

После разговора с Ахматовой о Гумилеве герой замечает на улице, в трамвайной толпе, двойника расстрелянного Гумилева. Двойник материализуется в образ друга-поэта посредством впечатляющей словесной портретистики, – с «немигающим стеклянным взглядом», «...неправильное, холодное, деланно-высокомерное лицо и серые, слегка косые глаза» (с. 422).

С главы четвертой («Ночной визит доктора Кульбина») заболевающий тифом герой вступает в призрачный мир Петербурга Серебряного века. Отныне периодически возникающие фрагменты глав о реальной бытности города в начале двадцатых годов будут связаны с авторскими ощущениями мертвенности жизни, а оживающий в тифозных галлюцинациях героя Петербург прошлого будет источать поэтическую притягательность.

Совершается переход повествования на мистический уровень, ибо автор отныне намеревается общаться с обитателями *призрачного* пространства. «Проклятый» город не отпускает его от себя. В авторском нарративе реализуется совмещение двух стилевых линий – бытописание и фантастика. Эстетическое оправдание подобного двойственного подхода заключается в особой живописности и психологической проникновенности описаний, связанных с погибшим культурным миром. Органичность оппозиции *воображаемое/ реальное* стимулируется обостренным чувством ностальгии по старому Петербургу. Исторические лица в мемуарах Зенкевича преобразуются в мифологические образы.

Первый призрак, посетивший авторского персонажа на дому, – доктор Николай Кульбин (1866-1917). Магическая атмосфера позднего вечера на съемной квартире подготавливается чтением «Пиковой дамы» – петербургской повести Пушкина, где герой так же переживает посещение умершей старухи-графини. Литературный портрет Кульбина – доктора и искусствоведа, художника-оформителя артистического кафе «Бродячая собака» – выполняется в объективированной манере, которая превращает фантазность действий призрака в творчески мотивированную реальность. Действие происходит как бы в *четвертом измерении*, как в *нехорошей квартире* у Булгакова («Мастер и Маргарита»).

Заболевающий герой получает от покойного доктора непонятный рецепт, написанный на старом календарном листке. И этот рецепт с загадочными иероглифами («каббалистическими знаками») беспрепятственно принимается служащим в аптеке прошлого. В отличие от шаржированного, анекдотического изображения Николая Кульбина в «Петербургских зимах» отчужденно пристрастным Георгием Ивановым (вероятно, недовольным привязанностью доктора к чуждым ему футуристам, принявшим революцию), Зенкевич держится в рамках художественно-изобразительной нормы. Ностальгия по прошлому выражается у него в облагороженной эстетизированной форме, не допускающей тенденциозных пристрастий или же антипатий. Композитор Артур Лурье называл Николая Кульбина «одной из самых фантастических фигур той замечательной эпохи», а относительно упомянутой Г.Ивановым «коронации» Кульбина «футуристическим царем» отзывался как о «пошлом пасквиле» [Лурье 1999: 433-434]. В памяти современников доктор остался бескорыстным альтруистом и деятельным творцом изобразительного искусства.

Следуя развитию событийного сюжета, заметим, что Кульбин написал повествователю *пассеистические* пилюли, т.е. лекарственное средство, задерживающее пациента в прошлом. И в аптеке «на Ружейной площади» происходит знаменательное для грезящего прошлым героя явление

прекрасной незнакомки – изящной дамы с «золотым ридикюлем», «будуарным запахом духов» и «загадочной усмешкой» (припомним «Незнакомку» А.Блока: «...дыша духами и туманами...»). В последующем эпизоде их знакомства повествователь вспомнит о даме как о «незнакомке» из «аптеки на Ружейной» (с. 438).

Встрече героя с незнакомкой предшествует другая знаменательная встреча: «У Народного, бывшего Полицейского моста» под фонарем, «напоминающим фонарь похоронной процессии, стоял Гумилев» (с. 430). Призрачный петербуржец в трамвайной очереди с чертами внешности Гумилева подвергается материализации в главе седьмой («На проспекте 25 октября»).

Введение лица, обвиненного в контрреволюционном вооруженном заговоре и недавно расстрелянного, в мемуарный петербургский текст 1920-х годов было актом гражданской доблести со стороны Михаила Зенкевича. Зафиксированные воспоминания о былой близости с тем, кто попадал под ярлык «враг народа», могли в любой момент обернуться обвинительным актом против самого автора. В изображении создателя «Мужицкого сфинкса» фигура Гумилева, проповедующего о необходимости «быть в центре литературных движений» (с.432), подобно магниту, притягивает к себе сотрудников журнала «Аполлон». Оживают обстановка и ритуалы посетителей ночного литературно-художественного кафе «Бродячая собака» – несмотря на то, что в главе о бытности Петербурга 1921 года повествователь убедился, что на месте кафе остался заколоченный досками подвал. Воскрешается атмосфера эстетических выступлений и диспутов (А.Блок, А.Белый, Вяч.Иванов, И.Анненский, С.Игнатъев и др.). Живые к моменту написания мемуаров лица помещены Зенкевичем наравне с почившими в галерею незабвенных культурных деятелей Петербурга.

Гумилев знакомит авторского персонажа с «интересной женщиной» (с. 438). В главе восьмой («Вечер в «Аполлоне») в действие вступает романная героиня Эльга.

В 1978 году (за год до смерти) вдова писателя Александра Николаевна Зенкевич подготовила заметку «Слово свидетеля», где уточнила относительно рукописи «Мужицкого сфинкса»: «Кто Эльга? Конечно, Ахматова; точнее, она стала прообразом этой демонической героини. С ней у Михаила Александровича связана, по-видимому, лирическая история предреволюционных лет, едва не закончившаяся трагедией» (с. 658).

Имя *Эльга* заимствовано из стихотворения Гумилева «Ольга» (1911) с начальной строкой: «Эльга, Эльга!» – звучало над полями...» [Гумилев 1988: 332 (из сб. «Огненный столп», 1921)]. Переживает любовную историю с Эльгой «темное подсознательное “я”» повествователя, пропускаю-

щее как бы «через освещенный экран сознания бессвязные смонтированные памятью фантастические по своей путанице» эпизоды и картины (с. 442). Эпизоды и картины прошлого оживляют «мертвый город» (с. 443), а герой-повествователь тем временем помещен в больницу с подозрением на что-то вроде «тифозного психоза» или «раздвоения личности» (с. 453).

Наиболее развитая романическая линия в «Мужицком сфинксе» связана с образом Эльги. Авторское уточнение жанра *беллетристические мемуары* предполагает достоверную основу описанного. Героиня выступает в двух планах – реальном и фантастическом. Для реального плана она – Анна Ахматова, а для фантастического плана, вытесняющего реальный в пространстве деформированного болезнью сознания авторского персонажа, она – Эльга Густавовна. Вымышленное имя в мемуарном материале сигнализирует о чертах условности в образе, имеющем реальный прототип.

Для аналогии соотнесенности представим себе героиню «Стихов о Прекрасной Даме» А.Блока в сравнении с Любовью Менделеевой. Созданный автором «Мужицкого сфинкса» образ – еще одно литературное зеркало Ахматовой, замечавшей, что она отражена «в ста зеркалах». *Зеркало* Зенкевича намеренно замутнено приемом беллетризации фактических событий. Поэтизируется внешность Эльги – утонченность и одухотворенность ее красоты, образованность и дар власти над мужскими сердцами. В раскованной манере рисуется ее сексуально-эротическая привлекательность. Женские чары Эльги испытаны самим автором. В любовном сюжете картинно реализуется жизнетворческий дух пережитой литературной эпохи, когда поэзия диктовала свои установки жизни. Зенкевич не был исключением из числа петербургских поэтов 1910-х годов, которые унаследовали от символистов стремление «найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства» (формулировка Владислава Ходасевича в очерке «Конец Ренаты» – Париж, 1923).

Собирательность образа Эльги оговаривается в тексте: в ней «соединились в один близкие когда-то мне, обаятельные образы тех девушек и женщин, которых я любил или думал, что люблю» (с. 470). Типологизация женской модели подкреплена и известным для историков литературы эпизодом. Нашумевшая дуэль М.Волошина с Н.Гумилевым за честь Черубины де Габриах (поэтессы Елизаветы Дмитриевой) вариативно дублируется. Дуэль состоялась 22 ноября 1909 года на Черной речке, где произошел поединок Пушкина с Дантесом [Волошин 1990: 229 («История Черубины», 1930)]. В «Мужицком сфинксе» дуэль спровоцирована Гумилевым в знак ревности к повествователю, а объект ревности – Эльга. Дуэль с бла-

гополучным исходом происходит на пушкинской голгофе – на Черной речке.

Женские чары Эльги сюжетно подключают еще одну романическую линию произведения, связанную с мифологизированным историческим лицом, – с Григорием Распутиным, фаворитом царской семьи Романовых. Распутин был убит в декабре 1916 года во дворце графа Феликса Юсупова на Мойке за скандальное поведение, внушенное чувством вседозволенности, за гипертрофированный аморализм, ставший нестерпимым для высших монархических и церковных кругов.

Достоверные биографические данные о Распутине содержатся в мемуарах Мориса Палеолога, состоявшего послом при дворе Николая Второго. В книге «Царская Россия накануне революции» (Москва, 1923) среди достоверных фактов, сообщенных Палеологом, раскрывается смысл фамилии религиозного проповедника. Подросшему сыну бедного сибирского мужика Ефима Нового в среде крестьянских парней дали прозвище *Распутин*: «...это слово из крестьянского языка, произведенное от слова *распутник*, которое значит “развратник”, “гуляка”, “обидчик девушек”» [Палеолог 1991: 106]. В оценке мемуаристики Зинаиды Гиппиус, Распутин «как личность – ничтожен и зауряден», но «как тип – он глубоко интересен...» [Гиппиус 1991: 63 («Маленький Анин домик. Вырубова», 1923)].

В мемуарном романе «Мужицкий сфинкс» Распутин олицетворяет собой развенчанного мессию монархизма. Он присутствует в доме Эльги по случаю пятой годовщины со дня своей смерти («– ...Годовщину по мне справляешь. Кутью сварила. ...Садись за стол, угошай поминальника» с. 498). В главе двадцать шестой («Бутылка с крещенской водой») Распутин принимает Эльгу в собственном доме, пытаясь сломить ее сопротивление («–...Злюсь я на тя. Пошто любви моей чураешься?» с. 507).

Но главная задача самозванного мессии в его призрачном посмертном облике – сохранение благоденствия царской семьи, которая уже была казнена в Екатеринбурге. Свершилось пророчество «старца», обращенное к венценосным особам: «– Ежели меня не будет, и вас не будет, кака моя смерть, така и ваша» (с. 509). После 1916 года наступил 1917-ый, год отречения российского императора от престола, а затем и 1918-ый – год гибели семьи Романовых.

Фигура царя Николая Второго у Зенкевича – воплощение безволия и безличности, что соответствовало его призрачному существованию на страницах беллетристических мемуаров. В главе XXVII («Ливадийские розы») Николай признает свое поражение, говоря офицерам: «Мне больше помочь ничто уже не может, кроме молитв и вот этой крещенской воды от

нашего друга» (имеется в виду Григорий Распутин, продолжающий заботиться о царской династии и после собственной смерти).

Создатель «Мужицкого сфинкса» писал петербургские главы мемуарного романа, не отделяя себя от пережитого прошлого. Он превращал исторические «тени» в «людей из плоти» (с. 412), выдвигая на первый план их творческую одаренность и не вдохновлялся ролью скептического критика, каким позиционировал себя Георгий Иванов. Тенденциозный подбор вымышленных фактов в «Петербургских зимах» сводится к односторонней авторской мысли о *саморазрушении* петербургской культуры. Фельетонность Г.Иванова, на наш взгляд, методологически проигрывает на фоне романизированной лиро-эпики М.Зенкевича. Но Иванов привлекает читателей обилием фактов из литературного прошлого Петербурга, по сравнению с локальной тематикой Зенкевича.

Неистребимость духа деятелей Серебряного века символизирует в «Мужицком сфинксе» вездесущая Эльга. В 1940 году мифическая Эльга приступила к автобиографическому самовыражению. В стихотворном романе Анны Ахматовой «Поэма без героя» (1940-1962) первая часть триптиха, озаглавленная «Девятьсот тринадцатый год», носит подзаголовок *Петербургская повесть*. Обозначается эксплицитная связь с А.С.Пушкиным: *Петербургская повесть* – подзаголовок поэмы А.С.Пушкина «Медный всадник». Третьей главе ахматовской поэмы предпослан эпитафия из О.Мандельштама: «В Петербурге мы сойдемся снова, / Словно солнце мы похоронили в нем...» (это начало стихотворения 1920 года, посвященного городу). Петербургский текст литераторов-акмеистов уплотнялся и мыслился как продолжение классиков XIX века.

«Поэма без героя» Ахматовой авторским подходом и методом наиболее тесно связана с «Мужицким сфинксом» Зенкевича. Оба произведения объединены чувством ностальгии по общему культурному прошлому. Сближаются и методы создания двух мемуарных романов – прозаического и стихотворного: автобиографизм, устойчивость лирического настроения, призрачные персонажи с реальными прототипами, фантазное преобразование лично пережитого. В «Прозе о Поэме», во фрагменте 1961 года, Ахматова указывала на отличительное свойство выстраданного ею произведения: «...этот волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию, как бы увиденную кем-то во сне или в ряде зеркал...» [Ахматова 1990: 258 (из «Прозы о поэме»)]. Зенкевич так же ввел мотив зеркал в эпизоде общения повествователя с Эльгой («XV. Семь зеркал из луна-парка»).

Метафорическое преобразование достоверной основы мемуаров, составляющих исторически обусловленный и хронологически уточненный

петербургский текст, превращало пережитое в эпос, создавало феномен «неправдоподобной правды» мемуаристики (см. Ахматова о «Мужицком сфинксе» Зенкевича). Текст о пережитом в настоящем, обращенный к будущему, не может ограничиваться ни фактологичностью, ни провокативным сочинительством. Из пережитого в Петербурге художники слова сделали русскую *гофманиаду*. Это было время актуализации художественных идей немецкого писателя-фантаста XIX века Амадея Гофмана (оперирование фантастикой на почве достоверности). «Моя гофманиада» – говорила о своей «Поэме без героя» Анна Ахматова. Определение *гофманиада* применимо и к *петербургскому тексту* Зенкевича.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова 1990 – *Ахматова А.* Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1990.
- Волошин 1990 – *Волошин М.* Путник по вселенным. М., 1990.
- Гиппиус 1991 – *Гиппиус З.* Живые лица. Воспоминания. Тбилиси, 1991.
- Гумилев 1988 – *Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы. Л., 1988.
- Долгополов 1977 – *Долгополов Л.* На рубеже веков. Л., 1977.
- Зенкевич 1994 – *Зенкевич М.* Сказочная эра. Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М., 1994.
- Иванов 1994 – *Иванов Г.* Собрание сочинений в трех томах. Т. 3. Мемуары, литературная критика. М., 1994.
- Лурье 1999 – *Лурье А.* Наш марш (1969) // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999.
- Озеров 1994 – *Озеров Л.* Михаил Зенкевич: тайна молчания // Зенкевич М. Сказочная эра. Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М., 1994.
- Палеолог 1991 – *Палеолог М.* Царская Россия накануне революции. М., 1991.