

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Саратовский национальный исследовательский государственный
университет имени Н.Г. Чернышевского»

На правах рукописи

КНЯЗЕВА ЕЛЕНА ПЕТРОВНА

**ПИСАТЕЛЬ И ВРЕМЯ В РОМАНАХ О.Д. ФОРШ 1920 – 1930-х ГОДОВ
(«СОВРЕМЕННОСТИ», «ВОРОН», «СУМАСШЕДШИЙ КОРАБЛЬ»)**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Специальность: 10.01.01 – Русская литература

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент Белова Т.Д.

Саратов 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Эстетические взгляды О.Д. Форш: истоки и становление.....	20
1.1 Биография О. Форш как источник ее текстов.....	20
1.2. Рефлексии О. Форш об искусстве и литературе.....	39
1.3. О. Форш и художники.....	47
1.4. Синтез искусств как стилевая черта прозы О. Форш.....	55
Глава 2. Гоголь в художественном сознании О.Д. Форш: романы «Современники» и «Ворон».....	65
2.1. «Современники»: проблематика и поэтика романа, его литературно- критический резонанс.....	65
2.2. Образ Гоголя в художественной системе романа.....	75
2.3. Роман «Ворон» в зеркале критики.....	99
2.4. Гоголь и новая эпоха в романной прозе О. Форш.....	104
Глава 3. Писатель и время в романе «Сумасшедший корабль».....	118
3.1. История романа.....	118
3.2. Образы писателей в романе.....	125
3.3. Жанрово-стилевое своеобразие.....	144
3.4. Время в романе.....	149
Заключение.....	156
Список литературы.....	160

Введение

Творческий путь Ольги Дмитриевны Форш начинается в 1907 году. За десять лет до октября 1917 года она опубликовала несколько художественных произведений: два сборника рассказов, повесть «Рыцарь из Нюрнберга», незавершенный роман «Богдан Суховской» (первонач. название «Дети земли»), утраченный роман «Оглашенные» (1912–1919 гг.), эссе о художниках, книгу детских рассказов и сказок «Кому что нравится» (1914 г.) и др.

Становление ее как писателя пришлось на период, который в истории русской литературы назван Серебряным веком. Признанным писателем она стала в советскую эпоху. Современник О. Форш утверждал, что «прочное положение в советской литературе» ей обеспечил М. Горький: «Она была для него (Горького – Е.К.) как бы пробным камнем. Писательница в явно выраженной оппозиции к режиму, тесно связанная с кругами, не имеющими одобрения свыше, в дружбе с Ивановым-Разумником, последняя книга которого вышла еще при ее жизни и называлась "По тюрьмам и ссылкам", именно она <...> стала признанной большой советской писательницей»¹.

Известность писателю принесли романы «Одеты камнем», который высоко оценил М. Горький «как одну из книг, кои начинают на Руси подлинный исторический роман»², трилогия «Радищев», «Михайловский замок», «Первенцы свободы». Другие произведения начала 1930-х годов «Ворон» и «Сумасшедший корабль» оставались в тени до конца 1980-х – начала 1990-х годов.

Изучение её творчества, можно сказать, прервалось, и на данный момент содержит немало «белых пятен». Изданные собрания сочинений О. Форш: в 7 т (1928-1930 гг.); в 4 т (1956 г.); в 8 т (1962—1964 гг.) носят неполный характер. До сих пор нет полного собрания сочинений с соответствующими комментариями, в которое вошли бы «Сумасшедший корабль» (1930) и «Ворон» (1933). Первые комментарии к роману «Сумасшедший корабль» были сделаны Б.А. Филипповым

¹ Штейнберг А.З. Литературный архипелаг. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 196.

² Горький – О.Д. Форш // Горький и советские писатели. Неизданная переписка. Литературное наследство. Т. 70. М.: АН СССР, 1963. С. 584. Далее ссылки на это издание даются так: ЛН.

в издании 1964 г., появившемся в Вашингтоне. До сих пор это издание не известно широкому кругу читателей. В 1990 году был издан сборник избранных романов и рассказов О. Форш под общим названием «Летошний снег»³.

Архив писательницы, приобретенный у её дочери, Т. Б. Меншуткиной, в 1973-1974 гг. и хранящийся в Пушкинском доме, до последнего времени не был востребован научной общественностью. Не опубликовано эпистолярное наследие О. Форш, за исключением переписки с М. Горьким, да и то неполной⁴. Не собраны в единый свод ее теоретические высказывания о литературе и искусстве, зафиксированные в разрозненных источниках и принадлежащие к разным жанрам (статьи, эссе, рецензии, мемуарные свидетельства и т.д.). Не существует целостного библиографического свода литературы о Форш. Среди работ последнего времени, внесших определенный вклад в этом направлении, следует назвать кандидатскую диссертацию А.В. Чистобаева⁵. Автор работы стремится выявить религиозно-философские, идейные, эзотерические, эстетические истоки творчества писательницы, осмыслить ее творчество в контексте культуры Серебряного века.

Изданные сочинения О. Форш не содержат сколько-нибудь развернутых реальных и текстологических комментариев. Последние библиографические сведения о творчестве О. Форш содержатся в указателе 1968 года издания⁶. До сих пор не напечатана незавершенная книга ее воспоминаний⁷. Обойден молчанием юбилей писательницы в 2013 г. К сожалению, в новейшем академическом издании истории русской литературы рубежа XIX – начала XX веков для О. Форш не нашлось ни одной страницы⁸. Все это затрудняет изучение ее прозы.

³ Форш О. Летошний снег / сост., вступ. ст. и коммент. Г.П. Турчиной. М.: Правда, 1990.

⁴ ЛН. Т. 70. С. 580 – 613.

⁵ Чистобаев А.В. Творчество О. Форш 1908–1930-х гг. в контексте русской культуры начала XX века: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 2015.

⁶ Русские писатели-прозаики. Биобиблиографический указатель. Т. 5. Тендряков – Фурманов. М.: Книга, 1968. С. 468 – 490.

⁷ Ольга Дмитриевна Форш. Некролог // Звезда. 1961. № 9. С. 184.

⁸ См.: Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.). В 2 кн. М.: ИМЛИ РАН. 2000–2001.

Между тем О. Форш – большой писатель, оригинальный художник, «современница и участница художественных исканий трех литературных поколений»⁹. Мастерство её прозы признавали крупные художники: М. Горький, К. Федин, М. Пришвин, М. Слонимский, Н. Тихонов, И. Соколов-Микитов, П. Чистяков, В. Милашевский и др. По словам К. Федина, талант О. Форш, мастера «большой художественной силы», «чрезвычайно оригинальный», а «заслуги её перед всем лучшим, чем дорожит наш бесчисленный читатель, неоспоримы и незабвенны»¹⁰. Обращение к яркой культуроцентричной прозе О. Форш полезно для русского литературного пространства в целом.

Первая попытка охватить «долголетний литературный путь писательницы»¹¹ была реализована в критическом очерке Р. Мессер. Однако, прослеживая основные вехи биографии О. Форш, автор очерка проводит анализ её творчества в духе вульгарно-социологической критики. Главной заслугой писательницы, по мнению критика, является обращение к героям-революционерам в известных исторических романах. При этом «Горячий цех», «Сумасшедший корабль», «Ворон» упоминались как произведения неудачные. В вину писательнице ставилась «ошибочная мысль о культурной преемственности между революционной культурой и символизмом»¹².

Советское литературоведение 1950-1960-х годов в соответствии с веяниями времени личности писателя и его персонажам приписывало революционные идеи. Е.Ф. Книпович не без оснований утверждала, что главное содержание творений писательницы заключалось в «многообразных попытках ответить на вопрос – как отражается в характере и судьбе человека его эпоха...»¹³. До середины 1970-х

⁹ Тмарченко А. Современница трех литературных поколений // Ольга Форш в воспоминаниях современников. Л.: Советский писатель, 1974. С. 348.

¹⁰ См.: Федин К.А. Ольга Форш // Федин К.А. Собр. соч.: в 12 т. Т. 9. М.: Худож. лит., 1985. С. 162 – 163.

¹¹ Мессер Р. Ольга Форш. Л., 1955. С. 4.

¹² Там же. С. 130.

¹³ Книпович Е.Ф. Ольга Форш // Книпович Е.Ф. Художник и история. Статьи. М.: Советский писатель, 1968. С. 118.

годов в указателях и энциклопедиях¹⁴ доминировало мнение, что О. Форш – признанный автор исторических романов. Всё ещё видели в писательнице «свидетеля истории», отчасти «мемуариста»¹⁵ исследователи следующего десятилетия. В 1970-е годы (в связи со столетним юбилеем О. Форш) выходит целый ряд работ биографического характера¹⁶. Многие современники О. Форш оставили в разные годы свои воспоминания, подчас не приуроченные к круглым датам ее жизни¹⁷, некоторые из них стали доступны относительно недавно¹⁸.

Сборник «Ольга Форш в воспоминаниях современников» (1974 г.), восстанавливающий многие факты из жизни писательницы, литературные знакомства, занимает в мемуарной литературе особое место. Автор послесловия, А. Тамарченко, не случайно назвала их «живыми человеческими документами литературной жизни»¹⁹. Издание до сих пор не устарело, оно остается одним из опорных источников изучения жизни и творчества О. Форш, однако о романах

¹⁴ Русские писатели-прозаики. Биобиблиографический указатель. Т. 5: Тендряков – Фурманов. М.: Книга, 1968. С. 467 – 490; Оскоцкий В.Д. Форш Ольга Дмитриевна // Краткая литературная энциклопедия. Т. 8: Флобер – Яшпал. М.: Советская энциклопедия, 1975. С. 66 – 67.

¹⁵ Оскоцкий В.Д. Роман и история: Традиции и новаторство советского исторического романа. М.: Худож. лит., 1980; Петров С.М. Русский советский исторический роман. М.: Современник, 1980.

¹⁶ Нестеров М.Н. Мастер портрета // Русская речь 1973. № 3. С. 30 – 35; Рождественский Вс. Ольга Дмитриевна Форш // Звезда. 1973. № 1. С. 168 – 177; Тамарченко А. Ольга Форш и Максим Горький. К столетию со дня рождения О.Д. Форш // Нева. 1973. №5. С. 191–197; Форш О.Д. Воспитай в себе творца. К 100-летию со дня рождения Форш / предисловие и публ. А. Тамарченко // Комсомольская правда. 1973. 30 мая; Кузьмина Л. Рисунки О. Форш // Нева. 1973. № 5. С. 210 – 211; Тихонов Н. Талантливейший человек Вы... К 100-летию со дня рождения // Литературная газета. 1973. 23 мая. С. 6; Ольга Форш в воспоминаниях современников. Л.: Советский писатель, 1974; и др.

¹⁷ Асеев Н. В гостях у Горького // Горький: сб. статей и воспоминаний. М.; Л.: Госуд.изд-во, 1928. С. 460 – 461, 471 – 472 (Воспоминания о Форш во время ее пребывания в Сорренто); Шагинян М. Ольга Форш // Шагинян М. Литературный дневник. М.; Пб.: «Круг», 1923. 2-е изд., доп. С. 160 – 166; Милашевский В.А. Вчера, позавчера. Л.: Художник РСФСР, 1972. С.189 – 190; Слонимский М. Здесь живет и работает Ольга Форш... // Мих. Слонимский. Завтра. Проза, воспоминания. Л.: Советский писатель, 1987; Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989; и др.

¹⁸ Гаген-Торн Н.И. Мемогія / сост., предисл., послесл. и примеч. Г.Ю. Гаген-Торн. М.: Возвращение, 1994; Берберова Н.Н. Курсив мой. Автобиография / вступ. ст. Е.В. Витковского; коммент. В. П. Кочеткова, Г. И. Мосешвили. М.: Согласие, 1999; Харитонов М. Стенография конца века. Из дневниковых записей 1975 – 1999 гг. М.: Новое литературное обозрение, 2002; Иванов В.В. Московские тетради // Дружба народов. 2001. № 8. С. 80 – 119; Штейнберг А.З. Острый глаз Ольги Форш / Штейнберг А.З. Литературный архипелаг. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 195 – 207.

¹⁹ Тамарченко А. Современница трех литературных поколений // Ольга Форш в воспоминаниях современников. Л.: Советский писатель, 1974. С. 347.

«Сумасшедший корабль» и «Ворон» в сборнике имеются лишь незначительные упоминания.

Появившаяся в 1970-х годах монография А. В. Тамарченко²⁰ остается единственной биографической книгой.

В нее вошли материалы личного архива О. Форш, дореволюционная периодика, мемуарные и эпистолярные источники, а также рисунки О. Форш, дающие представление о ее работе в области графики. Ценность монографии – в восполнении многих пробелов в биографии писательницы как носителя дворянской культуры, члена Вольной философской ассоциации. Так, выясняется, что вступившая на литературное поприще в конце 1900-х – начале 1910-х годов молодая писательница была тесно связана с искусством неоромантиков-символистов, посещала «башню» Вяч. Иванова. Ей была близка и родственна широта взглядов поэта-символиста, педагога и критика И.Ф. Анненского «на общекультурные задачи школьного образования, на роль эстетического воспитания учащихся»²¹ средствами поэтического слова, – вспоминает ученик О. Форш в Царском селе А. Орлов. Её первые рассказы («За Жар-птицей» и др.), по свидетельству А. Тамарченко, получили признание и высокую оценку И. Анненского и В. Розанова.

Но в 1990-е годы эти факты все еще берутся во внимание очень скупно. Так, автор энциклопедической статьи А.И. Филатова лишь упоминает, что «интенсивная духовная жизнь России на рубеже веков формировала писательскую позицию О. Форш. В 1907-1909 гг. она увлекается теософией и оккультизмом, с большим интересом относится к русскому символизму»²².

Даже в 2000-е годы авторы энциклопедических статей часто спрямляют творческий путь О. Форш, вскользь упоминая о том, что «начальный период творчества отмечен тяготением к символистской поэтике», настаивают, что в

²⁰ См.: Тамарченко А. Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество. Л., 1974. 2-е изд., доп.

²¹ Орлов А. Моя учительница в «Царском селе» // Ольга Форш в воспоминаниях современников. С. 47.

²² Русские писатели XX век. Биобиблиографический словарь: в 2 ч. Ч. 2: М – Я. М.: Просвещение, 1998. С. 509.

дальнейшем творчестве писательницы «намечается отход от символизма», и оно «целиком протекает в русле реалистического направления, продолжившего традиции чеховской прозы, А. Куприна, И. Бунина, Л. Андреева, М. Горького»²³. Раскрытию связей писательницы с мистическими учениями, с символистами посвящена недавно защищенная диссертация А.В. Чистобаева²⁴.

Только после републикации двух забытых романов – в рамках вступительных статей – возникает новый интерес к их создательнице. Авторы этих статей (С. Тимина, Г. Турчина, Д. Быков²⁵) обратили внимание на острую злободневность книги, насыщенность повествования реалиями 1920-30-х годов. По мнению Г. Турчиной, «О. Форш не отреклась от веры, от своих духовных учителей, но ее мистический опыт в 30-40-е годы приходилось скрывать»²⁶.

Современное литературоведение возвращается к 1920–30-м годам (Г.А. Белая²⁷ М.О. Чудакова²⁸, Вяч.Вс. Иванов²⁹, Д.Д. Николаев³⁰, С. И. Тимина³¹, С.Г. Семенова³² и др.), предлагает новые прочтения, новые аспекты изучения наследия писателей этого времени.

Анализируя прозу метрополии и русского зарубежья, в том числе романы О. Форш, Д. Николаев прослеживает общие тенденции развития русской

²³ Русские писатели XX века. Библиографический словарь / глав. ред. и сост. А.П. Николаев. М.: Науч. изд-во «Большая российская энциклопедия», 2000. С. 717.

²⁴ Чистобаев А.В. Творчество О. Форш 1908-1930-х гг. в контексте русской культуры начала XX в.: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 2015.

²⁵ Быков Д. Предисловие. Хроники русской Кастилии. URL: <http://lib.rus.ec>. (Дата обращения: 15.07.2016).

²⁶ Турчина Г. Тайный дар и духовная свобода // Форш О.Д. Летошний снег. С. 13.

²⁷ Белая Г.А. Дон-Кихоты 20-х годов. «Перевал и судьба его идей. М.: Сов. писатель, 1989.

²⁸ Чудакова М.О. Избранные работы. Т. I: Литература советского прошлого. М.: Языки русской культуры, 2001. (Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературном процессе 20–30-х годов; Сквозь звезды к терниям; Судьба «самоотчета-исповеди» в литературе советского времени (1920-е – конец 1930-х годов))

²⁹ Иванов Вяч. Вс. Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом: «Сумасшедший корабль» Ольги Форш и ее «Современники» // Иванов Вяч. Вс. Избр. труды по семиотике и истории культуры: в 3 т. Т. 2. Статьи о русской литературе. М.: Языки славянской культуры, 2000. С. 614 – 624.

³⁰ Николаев Д.Д. Русская проза 1920 – 1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза. М.: Наука, 2006.

³¹ Тимина С.И. Культурный Петербург: ДИСК. 1920-е годы. СПб.: Logos, 2001.

³² Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920 – 1930-х годов. Поэтика, видение мира, философия. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001.

литературы 1920 – 1930-х годов в основном на материале произведений исторического, фантастического и авантюрного жанра³³.

Вяч. Вс. Иванов обращает внимание на соотношение исторической прозы и документального «романа с ключом» в книге «Сумасшедший корабль». При этом О. Форш, по мнению исследователя, «остаётся последовательницей русских символистов. В книге рисуется мистическая картина явления искусства среди всех немислимых невзгод революционных лет»³⁴. Коллективный труд, изданный в 2006 г., позволяет представить литературную жизнь Москвы и Петрограда 1917–1922-х годов³⁵. В нем привлекается большое количество источников, в которых впервые вводятся в оборот архивные данные, воспроизводящие жизнь основных литературных институтов того времени и писателей, в том числе О. Форш, творчество которой вписывается в сложный историко-литературный контекст.

Очевидно, что специалистам – исследователям творчества О. Форш многое еще предстоит осмыслить. Недостаточно изучена философская сторона творчества О. Форш, хотя в Краткой литературной энциклопедии этот аспект обозначен³⁶. Важный методологический посыл содержится в работе С.Г. Семеновой, исследующей вопрос об особой роли литературы в России, начиная с XIX века, «роли синкретической образной философии, осмысления мира и человека, национального самосознания»³⁷. По мнению автора, «большой талант является в мир литературы со своей особой наводкой исследующего, творческого глаза, со своей лепкой слов и образов, своей композиционной мерностью, с множеством индивидуальных художественных примет, предпочтений, *странностей*, в целом создающих неповторимый стиль, за которым всегда – определенное видение мира, своя в широком смысле *философия*

³³ Николаев Д.Д. Русская проза 1920 – 1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза. М.: Наука, 2006.

³⁴ Иванов Вяч. Вс. Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом. С. 614.

³⁵ Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 2. Москва и Петроград. 1921 – 1922 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2006.

³⁶ Оскоцкий В.Д. Форш Ольга Дмитриевна // Краткая литературная энциклопедия М.: Советская энциклопедия, 1975. Т. 8: Флобер – Яшпал. С. 66 – 67.

³⁷ Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920 – 1930-х годов. С. 4.

человека, природы, истории. И, пожалуй, глубже всего проникнуть в это видение и эту философию можно через внимательное всматривание в уникальную *поэтику* творца, черты его художественной органики»³⁸. Это утверждение стимулирует исследование философского подтекста повествований О. Форш.

К сожалению, отсутствуют работы, посвященные глубокому интересу О. Форш к искусству живописи: воплощенная «картинность», визуальная убедительность ее повествования.

Не замечен исследователями и тот факт, что О. Форш стояла у истоков размышлений о гендерной идентичности. В переписке с М. Горьким она затрагивает одну из заветных тем – тему «матриархата»: «давно к ней готовлюсь». В письме к Горькому от 6 декабря 1926 года писательница поделилась своими мыслями: «...о женщине все лучшее ведь сказано мужчиной, и есть пробелы – опыт наш иной. Но женщине заговорить по-настоящему ужасно трудно. <...> Слишком долго она пребывала под проклятием (Византия, философы, быт Китая, он перед метафизическим пренебрежением – ерунда). Философы особенно унизили на века. <...> Женский вопрос в глубине решается не юридически, а очень сложным и трудным самоосвобождением»³⁹.

До сих пор остается не до конца осмысленным отношение О. Форш к классике, в частности, к творчеству Гоголя, к символистам, а также к сквозной для её эстетической концепции проблеме – писатель и время. Отсутствуют внятные размышления о том, как эпоха рубежа веков повлияла на формирование творческой индивидуальности О. Форш, отразилась в поэтике ее произведений.

Литературоведческие работы о творчестве О. Форш совпадают в главных смысловых пунктах: исследователей интересует, прежде всего, историзм произведений писательницы⁴⁰. Эта ценная, но далеко не единственная грань её

³⁸ Там же. С. 7.

³⁹ См.: Горький и советские писатели. Неизданная переписка. С. 609.

⁴⁰ Гончарова Н. Мастер исторического романа // Смена. 1948. 28 мая; Александрова Ф. Исторический роман и его критика. // Новый мир. 1948. № 8. С. 222 – 228; Мессер Р. Ольга Форш Л., 1955; Громов П. Творческий путь Ольги Форш // Громов П. Герой и время. Л., 1961. С. 212 – 260; Луговцов Н. Творчество Ольги Форш. Л., 1964; Окунь С.Б. Историзм О. Д. Форш // Вопросы истории. 1968. № 3. С. 58 – 65; Евплова Т.В. Исторические романы О. Форш 1920-х годов: автореф.

творческого наследия не исчерпывает всего его богатства. Книги О. Форш, несомненно, яркое явление литературы, отличающееся глубиной проникновения в сущностные вопросы нашей духовной культуры. Ее романы не просто описания событий того или иного периода истории, они наполнены вопросами быта и бытия, размышлениями о роли человека в истории, о влиянии исторической эпохи на судьбу отдельного человека. Ее метод исследования – глубинный психологизм.

В первые десятилетия XXI века произведения О. Форш становятся предметом исследования в аспекте отечественной метапрозы⁴¹, изучения пространственных отношений в романах⁴², образной системы⁴³, жанровой специфики⁴⁴ и стиливых особенностей прозы 20-30-х годов⁴⁵. Опубликованы результаты первых архивных разысканий⁴⁶, неизвестные биографические свидетельства.

Но, даже взятые вместе, эти немногочисленные публикации не заполнили лакун, существующих в изучении форшевской прозы. Не вполне осмыслена

дисс... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1963; Скалдина Р. А. О.Д. Форш. Очерк творчества 20-х–30-х годов: автореф. дис.... канд. филол. наук: 10.01.01. Рига, 1974 и др.

⁴¹ Осовский О.О. Художественное своеобразие отечественной метапрозы 1920-х – начала 1930-х годов: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Саранск, 2012.

⁴² Горбачева Н.Н. Французская «волна» в романе О.Д. Форш «Сумасшедший корабль» // Франция-Россия: Проблемы культурных диффузий. Вып. 2. Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2008. С. 125 – 129; Гордович К.Д. Петербург 20-х гг. в изображении Ольги Форш // Петербургские чтения. СПб.: Изд-во СЗИП, 2003. С. 227 – 230.

⁴³ Шумилова Т.Е. Образ Гоголя в интерпретации Ольги Форш (р. «Современники», 1926) // Филологический журнал. Южно-Сахалинск. 2010. Вып. 17. С. 44 – 46; Воронцова Г.Н. Герой и автор в русской советской исторической прозе 1930-х годов / Ин-т мировой лит им. А.М. Горького. М., 1992. С.90 – 94. Рукопись депонир. в ИНИОН РАН. №46700 от 29.06.92.

⁴⁴ Ладохина О.Ф. Филологический роман как явление историко-литературного процесса XX века: автореферат дисс. ... филол. наук: 10.01.01. Архангельск, 2009; Ладохина О.Ф. Филологический роман: фантом или реальность русской литературы XX века? М.: Водолей, 2010; Кочкина Н.Ю. Циклизация романной формы как один из способов сохранения жанровой модели в условиях изменения традиционной структуры и содержания: (На примере романов А. Веселого, П. Романова, А. Ветлугина и О. Форш) // Актуальные проблемы журналистики в условиях глобализации информационного пространства. Челябинск: Изд-во Южно-Уральского государственного университета, 2011. С. 111 – 115.

⁴⁵ Сорокина С. Социальный интертекст в романе О. Форш «Сумасшедший корабль» // Русская литература XX века. Типологические аспекты изучения: X Шешуковские чтения. Ч. 1. М.: Изд-во МПГУ, 2005. С. 18 – 221.

⁴⁶ Кузьмичева А.Б. Ольга Форш, Степан Яремич и их книга «Павел Петрович Чистяков». По материалам Архива и Библиотеки Государственного Эрмитажа // Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2002. С. 49–56.

многогранность поднятых проблем, жанровое своеобразие её эпических полотен, отраженные в них стилевые искания автора, их включенность в эстетические споры времени. Даже краткий перечень недостаточно изученных сторон наследия О. Форш в целом позволяет говорить об актуальности и необходимости его комплексного историко- и теоретико-литературного исследования с учетом введенных в научный оборот материалов.

За пределами внимания писавших о творчестве О. Форш осталась концептуальная проблема «писатель и его назначение», «писатель и его эпоха». Писатель в данной ситуации понимается ею не как теург, лицо мистическое, надвременное, отрицающее действительность, а как творческая личность, воплощение определенной эстетической концепции, выразитель духовной культуры, и вместе с тем как человек трагической судьбы, неразрывно связанный со своей эпохой, нередко жертва непреодолимых обстоятельств. Понятие "писатель" раскрывает, с одной стороны, главную тему форшевских романов – судьба творца. В «Современниках» это Н.В. Гоголь николаевской эпохи, в «Сумасшедшем корабле» – герои «сдачи последнего периода русской литературы в архив истории». В романе «Ворон», помимо извлеченных из забвения писателей-символистов, в сознании героев романа все время присутствует образ Н.В. Гоголя.

С другой стороны, это понятие (писатель) вмещает и творческую судьбу самой О. Форш, ее отношения со временем, в котором она жила. Время это, по ее собственному выражению, «густое времечко», было очень сложным, дискуссионным, для кого-то оно оказалось роковым. Это время мирового кризиса и невиданных потрясений. Следствием всех этих событий оказалось разрушение вековых традиций, но вместе с тем это был «период обновления самых разных видов и жанров художественного творчества, период рождения новых форм, выработки "нового художественного зрения"...»⁴⁷. Каждый творил свою собственную художественную реальность: «кто создавал новые формы

⁴⁷ Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л.: Сов. писатель, 1985. С. 5.

общественности, кто – книги, кто – целую школу, кто – из ломберного сукна сапоги»⁴⁸, – так оценивает произошедшее автор на страницах «Сумасшедшего корабля».

Актуальность исследования. Как известно, эпоха, в которую живет писатель, влияет не только на его судьбу, но и отражается в его поэтике. Современник О. Форш Л. Леонов справедливо отмечал, что «художник развивается параллельно с эпохой. О чем бы ни писал автор, он все равно пишет о своем времени»⁴⁹. В истории литературы известны примеры самых неожиданных и прихотливых связей художника и его времени. Это может быть глубокое и полное погружение во время, его высокая оценка и признание, это может быть отторжение времени, когда художник сопротивляется его требованиям и вступает с ним в очевидный конфликт, известны случаи преодоления времени. Особенно сложной диалектика взаимоотношений художника и его времени оказывается именно в советскую эпоху. И О. Форш в этом смысле является одной из фигур, на примере которой следует изучать заявленную тему. М. Слонимский вспоминает разговор с Н. Радловым, который однажды «нарисовал карикатуру, изобразив писательский дом в двухтысячном году. Весь фасад он избороздил мемориальными досками – “здесь жил и работал”, “здесь жил и работал”... А в центре поставил крупными буквами “Здесь живет и работает Ольга Форш”»⁵⁰. К сожалению, эти слова не оказались пророческими. Свое время О. Форш не преодолела, оставшись ярким, но все же эпизодом в истории отечественной словесности. Между тем попытка обратиться к творчеству писательницы через призму времени представляется наиболее продуктивной.

Научная новизна исследования заключается в изучении трех романов О. Форш с точки зрения динамики взаимоотношений писателя и его эпохи. Впервые предпринята попытка осмыслить жанрово-стилевую природу романов О. Форш, особенности их поэтики, повествовательных стратегий, способов

⁴⁸ Форш О.Д. Сумасшедший корабль // Форш О.Д. Летошний снег. С. 95.

⁴⁹ Леонов Л. По координатам жизни. Беседу вел Ю. Оклянский // Вопросы литературы. 1966. № 6. С. 97.

⁵⁰ Слонимский М. Здесь живет и работает Ольга Форш... С. 416.

функционирования литературных героев через призму любимой идеи автора о трагической судьбе художника в период революционного перелома.

Заявленной темой определен выбор произведений О. Форш для исследования – романы «Современники» (1926), «Сумасшедший корабль» (1930-1931) и «Ворон» (1933). Если «Современники» не попали в число запрещенных, то опубликованные впервые в начале 30-х годов в нескольких номерах журнала «Звезда» романы «Сумасшедший корабль» и «Ворон», не переиздавались в течение полувека. Только в конце минувшего столетия они получили «второе рождение», начали обретать «новую судьбу»⁵¹.

Объектом исследования в диссертации становятся романы «Современники», «Ворон», «Сумасшедший корабль» в контексте литературно-общественной ситуации 1920-30-х годов.

Предметом исследования явилось биографическое и художественное взаимодействие О. Форш с эпохой, отразившей перипетии первой трети XX века.

Методологическая основа исследования предполагает комплексное изучение художественных, литературно-критических, биографических текстов с использованием сравнительного и типологического анализа. В основе работы – подходы к художественному тексту, выработанные А.П. Скафтымовым⁵² и его учениками.

Учтен опыт и достижения ученых, обращавшихся к творчеству О. Форш (Е.Ф. Книппович, Н.П. Луговцова, Р.Д. Мессер, В. Оскоцкого, С.М. Петрова, М.И. Серебрянского, А.В. Тамарченко, Г.П. Турчиной); проблемам русского романа начала XX века (В.В. Агеносова, О.А. Богдановой, В.А. Келдыша, О.Ф. Ладохиной, Д.М. Магомедовой, С. Сорокиной); исследователей литературы и литературной критики первой трети XX века (Г.А. Белой, Е.Г. Елиной, Вяч. Вс. Иванова, В.А. Келдыша, Д. Д. Николаева, С.И. Шешукова, М.О. Чудаковой, С.Г. Семеновой); по проблемам синтеза искусств (Д.Д. Благого,

⁵¹ Тимина С. Ольга Форш и современность // Форш О. Сумасшедший корабль. Л.: Художественная литература, 1988. С. 3.

⁵² Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972; Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов: Саратовское книжное изд-во, 1958.

А.В. Геворкяна, Н.А. Дмитриевой, А.Ф. Еремеева, А.Я. Зися, А.И. Мазаева, В.А. Скрипкиной, В. В. Харитоновой). В процессе исследования были учтены труды русских философов (Н.А. Бердяева, Н.Н. Федорова и др.). В диссертационном исследовании использованы материалы из архива О. Форш, хранящиеся в Институте русской литературы (Пушкинский дом)⁵³, рукописных фондов Публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, Российской государственной библиотеки, Государственного музея К.А. Федина.

Теоретическая значимость работы связана с осмыслением уникальной поэтики художника, суть которой осознается через восприятие писателя в контексте его эпохи; вносятся уточнения в представления о жанрово-стилевой квалификации художественного текста, о специфике нарратива.

Практическая значимость работы состоит в том, что материалы диссертации могут быть использованы в вузовских курсах по истории русской литературы, в практике школьного литературного образования, в элективных дисциплинах по осмыслению проблемы синтеза искусств.

Целью работы является изучение особенностей осмысления и художественного воплощения концептуальной в творчестве О. Форш 1920–1930-х годов проблемы «писатель и его эпоха».

Для достижения обозначенной цели в работе решаются следующие **задачи**:

- изучить истоки эстетических взглядов О. Форш в контексте традиций классической русской литературы и опыта модернистских течений начала XX века;
- выявить особенности влияния художников-живописцев на формирование творческой индивидуальности О. Форш;
- выявить особенности художественного воплощения гоголевской темы в творчестве О. Форш в контексте историко-литературных решений первой трети XX века; охарактеризовать особенности гоголевского «присутствия» в сюжете и образной системе романов «Современники» и «Ворон»;

⁵³ Архив О.Д. Форш. Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский дом) АН России. Ф. 732.

- рассмотреть специфику создания образов писателей и образа эпохи в романе «Сумасшедший корабль»;
- проследить, как менялся художественный стиль О. Форш: от документального изображения действительности к масштабным смысловым обобщениям.

Положения, выносимые на защиту:

1. О. Форш создает собственную концепцию, утверждающую значимость классического наследия в современном обществе. В эпоху революционного перекрашивания классики, отказа от отдельных произведений прошлого, иронично-снисходительного отношения к «ошибкам» Толстого, Достоевского, Чехова, О. Форш отстаивает приоритет классики перед массовой литературой. Эстетические рефлексии О. Форш были близки позиции А. Воронского, последовательно боровшегося за нового читателя и считавшего русскую классику лучшим учителем победившего пролетариата. В отношении к Гоголю О. Форш занимает особую для 1920-х годов позицию, создавая в своих книгах образ христианского писателя.

2. Своеобразие романа «Современники» связано со стремлением О. Форш продвинуть главную художественную идею о трагических противоречиях между художником и его временем. Роман написан по законам эстетического трактата, облеченного в художественную форму. Гоголь в романе функционирует не столько как литературный персонаж, сколько как объект полемической риторики.

3. Одна из центральных проблем в творчестве О. Форш – проблема трагической судьбы художника. Писательница усматривает в жизни каждого из своих героев – литераторов и художников – не только внешние обстоятельства (преследование властей, цензоров, непонимание читателей или публики), но и внутренние, связанные с муками творчества, с недостижимостью высокого идеала, стремлением к постоянному совершенству.

4. В романе «Ворон» О. Форш выбирает Гоголя в качестве серьезного аргумента в споре о новом человеке. По мысли писательницы, именно Гоголь с

его чувством живой души может улучшить нравы нового времени. Восприятие писателя и его наследия людьми послереволюционной эпохи дано в сатирическом ореоле.

5. Главным героем романа «Сумасшедший корабль» становится литературная эпоха 1920-х годов. Вместе с тем содержание романа не исчерпывается соотносительностью с реалиями советской повседневности. Главная задача автора состояла не столько в том, чтобы увековечить облик литераторов, сколько в том, чтобы предъявить их как уникальное литературное поколение, для которого жизнестроительство проходило под знаком литературы. Наиболее точным кажется понимание произведения как романа о художнике. Рефлексия писателя по поводу творческой личности, ее духовных потребностей, ее разлада с грубой реальностью – все эти приметы жанра есть в романе «Сумасшедший корабль».

6. Повествователь в романе «Сумасшедший корабль» не бесстрастный регистратор событий, портретист, галерист, фиксатор диалогов. Повествователь являет собой страстного и заинтересованного автора, дающего острые оценки людям и положениям. Рассказчица может быть язвительной, раздраженной или – напротив – восхищенной и даже влюбленной – но никогда не равнодушной.

7. Жанрово-стилевые открытия Форш отмечены чертами яркой индивидуальности: формулирование эстетической программы средствами романной формы; выразительность роли и организующая функция повествователя; изображение литераторов и литературной среды через отдельные черты личности и в собирательных образах; художественные описания посредством живописных образов, цветописи, пластичности; соединение патетики и иронии в небольших текстовых отрезках; внедрение в художественные тексты стилизованных элементов, свойственных романтическому, символистскому и реалистическому письму. Профессиональный живописец, О. Форш активно использует в своих сочинениях различные приемы живописной визуализации. Словесная живопись становится стилеобразующим пластом повествования О.

Форш, проявляясь и в произведениях, посвященных художникам, рассказах, очерках, исторической прозе, и в романе «Сумасшедший корабль».

Структура диссертации представляет собой Введение, три главы, разделенные на параграфы, Заключение, Список литературы. Общий объем диссертации 183 страницы.

Апробация работы. Основные положения и результаты диссертационного исследования состоялись на внутривузовских, межвузовских и международных научных конференциях: Итоговые научные конференции Педагогического института Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов, 2007–2010); Международные научно-практические конференции «Междисциплинарные связи при изучении литературы» (Саратов, 2009, 2010, 2015); Всероссийская научная конференция «Серпионовы братья: Философско-эстетические и культурно-исторические аспекты (к 90-летию образования литературной группы)» (Музей К. Федина, Саратов, 2011); Международные научные конференции «Литература одного дома» (Музей-квартира М. Зощенко, 2012, 2013; Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом) в Санкт-Петербурге, 2014).

Основные результаты диссертационного исследования нашли отражение в следующих **публикациях**:

1. Князева, Е. П. Гоголевское в романе О.Д. Форш «Ворон» (опыт нового осмысления) / Е. П. Князева // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. – 2013. – Т. 13, вып. 4. – С. 55–60. **(Издание включено в перечень ВАК)**

2. Князева, Е. П. «Спасательные пояса искусства» (к вопросу об эстетической концепции О.Д. Форш) / Е. П. Князева // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. – 2014. – Т. 14, вып. 4. – С. 97–102. **(Издание включено в перечень ВАК)**

3. Князева, Е. П. «...Из всех искусств мне живопись ближе всего...» (Ольга Форш о художниках и о себе) / Е. П. Князева // Вестник Московского

государственного областного университета. Серия. Русская филология. – 2016. – № 1. – С. 126 – 134. (**Издание включено в перечень ВАК**)

4. Князева, Е. П. Мотив двойничества в романе О.Д. Форш «Современники» (Гоголь и его двойник) / Е. П. Князева // Культура. Язык. Словесность : сб. науч. работ молодых ученых. – Вып. 2. – Саратов : Изд. центр «Наука», 2008. – С. 64–70.

5. Князева, Е. П. Проблемы творчества и образ Гоголя в романе О.Д. Форш «Современники» / Е. П. Князева // Проблемы филологического образования : сб. науч. тр. – Вып. 2. – Саратов : Изд-во «ИП Баженов», 2009. – С. 167–173.

6. Князева, Е. П. Экфрасис в романе О.Д. Форш «Современники» / Е. П. Князева // Междисциплинарные связи при изучении литературы : сб. науч. тр. – Вып. 3. – Саратов : Изд. центр «Наука», 2009. – С. 125–131.

7. Князева, Е. П. «Гоголевская» тема в структуре романа О.Д. Форш «Ворон» / Е. П. Князева // Междисциплинарные связи при изучении литературы : сб. науч. тр. – Вып. 4. – Саратов : Изд. центр «Наука», 2010. – С. 280–286.

8. Князева, Е. П. О.Д. Форш и «Серрапионовы братья» / Е. П. Князева // Альманах XXI век : сб. статей. – Вып. 4. – СПб. : Островитянин, 2012. – С. 63–69.

9. Князева, Е. П. Образы писателей в романе «Сумасшедший корабль» : типы и прототипы / Е. П. Князева // Альманах XXI век : сб. статей. – Вып. 5. – СПб. : Островитянин, 2013. – С. 88–105.

10. Князева, Е. П. «Корабль современности» ее не сбросил (об изучении творчества О. Д. Форш) / Е. П. Князева // Альманах XXI век : сб. статей. – Вып. 6. – СПб. : Островитянин, 2014. – С. 52–64.

11. Князева, Е. П. Уроки жизни: О. Д. Форш о П. П. Чистякове / Е. П. Князева // Альманах XXI век : сб. статей. – Вып. 7. – СПб. : Островитянин, 2015. – С. 176–186.

Глава 1. Эстетические взгляды О.Д. Форш: истоки и становление

1.1 Биография О. Форш как источник ее текстов

Осмысление творческой манеры О. Форш невозможно без обращения к ее жизни и судьбе. Биография писателя, безусловно, является одним из важнейших источников наших представлений не только о происшедших с художником событиях, но и об особенностях его письма, масштабности художественных замыслов и даже поведения литературных персонажей. Не случайно биографический метод стал столь популярен в отечественном литературоведении.

На целесообразность этого метода указывали Д.Н. Овсяннико-Куликовский, А.П. Скафтымов, П.М. Бицилли, М.Г. Ярошевский, В.М. Жирмунский и др. Важно, с одной стороны, «социально типизировать» писательский облик и в то же время «не поступиться "частным", индивидуальным», характеризующим писателя «как личность особой нравственно-психологической складки, "отмеченную" судьбой, дарованиями, привычками»⁵⁴. Современные исследователи полагают, что факторы, воздействующие на процесс творчества, так или иначе подчинены индивидуальности автора. По словам В.Е. Хализева, «знание корней и истоков произведения не только проливает свет на его эстетические, собственно художественные свойства, но и помогает понять, как воплотились в нем черты личности автора, а также побуждает воспринять произведение в качестве определенного культурно-исторического свидетельства»⁵⁵.

В случае О. Форш биографический метод особенно актуален, поскольку биографизмом пронизаны сами ее произведения, а «Сумасшедший корабль» читатель нередко вообще воспринимает как роман-автобиографию. Вот почему не вызывает сомнения необходимость рассмотрения основных «корней и истоков» творчества О. Форш, «современницы трех литературных поколений»⁵⁶. Приступая к целостному осмыслению её произведений, важно помнить о факторах,

⁵⁴ Покусаев Е.И. Особый литературоведческий жанр // Вопросы литературы. 1973. № 10. С. 255.

⁵⁵ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 352.

⁵⁶ Тмарченко А. Современница трех литературных поколений // Ольга Форш в воспоминаниях современников. Л.: Советский писатель, 1974. С. 343 – 389.

повлиявших на формирование личности автора, его эстетических воззрений, определивших художественное своеобразие этих творений, вызывавших острые споры, а в отдельных случаях закрытых от читателя на долгие годы.

Ольга Дмитриевна Форш (1873–1961), урожденная Комарова, прожила долгую жизнь, будучи свидетелем и участником исторических событий конца XIX и первой половины XX века. Рожденная в дворянской семье, объединившая в себе русские и армянские корни, с раннего детства знакомая с бытом армейского гарнизона в Дагестанской крепости Гуниб, в младенчестве потерявшая мать, рано осиротевшая после смерти отца, боевого генерала Д.В. Комарова, она извела прелести воспитания в закрытом сиротском пансионе в Москве. Увиденное и пережитое способствовало возникновению первых зачатков писательского таланта. От чувства одиночества О. Форш еще в младших классах стала писать письма «единственно близкому человеку», «самому Кавказу: горам, Куре, большому грецкому ореху». Затем, «из-за неверия в справедливость старших», появилась «неудержимая потребность излить свои чувства в форме дневника» не обычного, а «рисованного, шифрованного». Так возникло «средство выражения мыслей и чувств, соединяющее воедино два искусства, которые имели такое большое значение в моей жизни», формировалась «насуточная потребность взрывать плохую жизнь, доказывать себе, что есть где-то другая, справедливая»⁵⁷, – признается О. Форш в автобиографическом очерке «Дни моей жизни».

В двадцать два года, получив диплом учительницы первоначального образования, оставив позади насыщенную творческую жизнь, о которой остались весьма скудные сведения, в послеоктябрьский период она должна была молчать или очень осторожно говорить о своем происхождении, дооктябрьских литературных и культурных связях. Этим объясняется множество лакун в биографии писательницы. Известно, например, о поездке О. Форш в Европу, Францию и Италию к Горькому в 1927 году, но о ранней концептуально важной поездке юной Ольги в Европу вместе с мачехой известные нам исследователи

⁵⁷ Форш О.Д. Дни моей жизни // Форш О.Д. Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1962. С. 25 – 26. В дальнейшем ссылки на сочинения О. Форш даются в тексте работы с указанием номера тома и страницы.

(Г. Турчина и др.) лишь упоминают, другие сообщают (А. Тamarченко), что поездка в Европу до Октября не состоялась. Можно предположить, что глава «Катя в Риме» из утраченного в 1919 году романа «Оглашенные»⁵⁸ имеет автобиографическую основу, позволяет говорить о раннем приобщении будущей писательницы к европейскому, в частности, итальянскому искусству и культуре.

Попытки написания биографии О. Форш были предприняты некоторыми исследователями (Р. Мессер, А. Тamarченко). Одним из главных биографических источников является уже упомянутый сборник воспоминаний современников⁵⁹. Зная её на протяжении ряда десятилетий авторы воссоздали «живой облик писательницы на разных этапах ее жизни, во всем обаянии ее удивительно многосторонней личности»⁶⁰.

Это издание интересно прояснением отдельных фактов биографии и личностных качеств О. Форш, о чем свидетельствует перечень разделов: «На память о подворотнях», «Деятельной старости пора», «Желаю видеть мир», «Встречи, которые не забываются», «Странички воспоминаний», «Бабушка» и т.д. Кроме того, воспоминания вводят читателя в культурное пространство 1920-1950-х годов, демонстрируют эпоху и культурные слои, обозначают лидеров времени, содержат факты творческой истории произведений О.Д. Форш. Все это в известной степени объясняет частые ссылки на «Воспоминания...» в исследованиях нового времени.

Появившиеся в последние десятилетия новые свидетельства современников О. Форш (Н. Гаген-Торн, А. Штейнберг, В. Иванов) подтверждают: биографические сведения о писательнице нуждаются в корректировках и дополнениях.

По словам М. Слонимского, О. Форш была подобна крепости Гуниб, которую «никакой осадой не возьмешь, а огня и вылазки жди»; «железа в ее

⁵⁸ См.: Чистобаев А.В. Утраченный роман О. Форш «Оглашенные». В поисках истины // Вестник Новгородского гос. ун-та. 2014. № 83, ч.1. С. 38 – 41.

⁵⁹ Ольга Форш в воспоминаниях современников.

⁶⁰ Там же. С. 2.

характере было достаточно, она умела держать в узде свои чувства»⁶¹. На личности писательницы, даже в её облике, «...в ее осанке, в ее неизменной выдержке при всех жизненных испытаниях» отразились и ее генеральское происхождение⁶² и, возможно, ее замужество⁶³. В характере О. Форш, продолжает современник, воплотилось «то ценное, что отличало русских военных людей» – это стойкость характера, преданность русским корням, уходящим «глубоко в русскую почву, в русскую историю и культуру»⁶⁴.

Жизнь среди уникальной кавказской природы, не слабеющая с годами любовь к Кавказу, сильная, «как у зверя к его полям и лесам, до невозможности жить без них» (8, 23), развила в будущей писательнице умение видеть красоту и величие окружающей природы, смотреть на мир с высоты Кавказских гор. Любовь к родным местам способствовала развитию натурфилософских и неоромантических представлений О. Форш, отразившихся в литературном творчестве. Не случайно один из первых псевдонимов, которым она подписывала свои дореволюционные рассказы, – А. Терек. В этом факте современники видели незаурядный характер О. Форш, передающуюся веселую стихийность, живую энергию, исходящую от неё, воспринимаемую окружающими как «символ веселости и язвительности в творчестве и жизненном поведении»⁶⁵: «Чувствовалось, что этот “Терек” где-то там, в глубине своей, очень веселый, ему так и хочется заиграть, вырвавшись из теснин на просторы...»⁶⁶. В письме к М.

⁶¹ Слонимский М. Указ. соч. С. 409.

⁶² Важно отметить, что и по материнской линии – в русификации фамилия Шадиновы – все были военные. Но на этот счет интересны воспоминания самой Форш в письме к Федину 3 мая 1938 г. Толмачево – Москва: «В сердитый час, мои русские родные попрекали: “Ты от персидских разбойников... армянские шептали: ты от армянских царей!” Не ради анкетной 100%-ти, а по правде скажу, разбойники предки мне нравились больше...» (Государственный музей Федина. НВФ 35660).

⁶³ В 1895 г. О.Д. Форш становится женой военного офицера Б.Э. Форша; его отец генерал-лейтенант руководил Корпусом военных топографов (См.: Дубшан Ф. Ольга Форш и ее современники // Вечерний Петербург. 2013. 31 мая (№ 97)).

⁶⁴ Слонимский М. Указ. соч. С. 409.

⁶⁵ Слонимский М. Указ. соч. С. 414.

⁶⁶ Там же. С. 414.

Горькому на вопрос, почему она взяла псевдоним Терек, О. Форш ответила: «По озорству»⁶⁷.

О. Форш, как отмечал М. Слонимский, так и не смогла изжить, подавить в себе эту веселую энергию юности, которая пробивалась даже в ее «серьезных» исторических романах: «Так вот и жили в тесном, органическом слиянии подымающая и разрабатывающая огромные пласты истории романистка Ольга Форш и задорный, игривый, вызывающий улыбку и смех “Терек”, забегающий, впрочем, иногда и в исторические романы доброй мамыши Ольги Форш»⁶⁸.

Вероятно, живописные места крепости Гуниб, «раннее знакомство с кавказской природой», которое «навсегда поселило в сердце жадную любовь к солнцу, ко всему разнообразию красок», а также ранняя потребность «изливать свои чувства в форме дневника», но «не писаного», а «рисованного» (8, 25) повлияли на желание О. Форш стать художником. Обучалась живописи она в Киеве, в рисовальной школе Н.И. Мурашко. Киевский период (1897-1903) с разнообразными проявлениями украинской ментальности, музыкой речи отразился позднее в особенностях гоголевских фраз в романе «Современники».

Но самыми значительными в этом плане О. Форш считает месяцы учебы, проведенные в мастерской у выдающегося педагога, создателя реалистической школы живописи, профессора П.П. Чистякова. У него О. Форш получила первые уроки образного мышления. Будущая писательница не просто посещала занятия в мастерской Чистякова, но и вела с ним долгие беседы, записывала их и всю жизнь вспоминала. Она думала о нем, что бы ни писала: статьи, мемуары, автобиографию, роман «Современники», он стал для нее абсолютным авторитетом: «Сознательное, зрелое отношение к искусству, – признавалась О. Форш, – внушил мне... замечательный художник и педагог философского склада Павел Петрович Чистяков. <...> Художник имел редкий дар – заражать своим высоким умением видеть вещи, события, весь мир глубоко, изнутри...» (8, С. 26-27).

⁶⁷ Форш – Горькому. Между июнем 1914 г. и октябрем 1915 г. Царское Село // ЛН. Т. 70. С. 580.

⁶⁸ Слонимский М. Указ. соч. С. 414.

Став писателем, О. Форш впитала многие этические и эстетические принципы художника, твердо усвоила кредо своего учителя: «...искусство – святыня – и служить ему следует свято и честно, а не пачкать кое-как свои измышления»⁶⁹. Думается, не случайно в восьмитомном собрании сочинений О.Д. Форш сразу после очерка о П. Чистякове идет статья «Как я пишу», где она признается, что из всех искусств ей «живопись ближе всего»: «Героев своих я не слышу, не осязаю, но прежде всего “вижу”. <...> В зрительный фокус стягивается весь жизненный запас мысли, эрудиции, чувства и воображения. <...> Словом, прежде чем приступить к собственно написанию романа или повести, мне необходимо их предварительно “просмотреть” до конца» (8, 510). Визуальность воображения и изображения у О. Форш укрепило и общение с такими мастерами живописи, как В. Серов, М. Врубель, И. Репин, К. Петров-Водкин.

Нельзя обойти молчанием период работы О. Форш учительницей рисования (1910 – 1911 гг.) в Царскосельской гимназии⁷⁰, куда привела её переписка на протяжении 1907-1909 гг. с директором гимназии И.Ф. Анненским, рассмотревшим в ней педагогическое и просветительское начало, ставшее в характере О. Форш одним из основополагающих. Вопросы воспитания и образования молодого поколения она неоднократно поднимала на страницах своих произведений, чётко обозначая свою позицию: настоящий человек не может остаться глух к искусству, к культуре.

При всем равнодушии к тому, какими вырастут потомки, что они унаследуют, О. Форш никогда не принимала менторского тона в общении с молодыми людьми, «не искала тишины и даже наслаждалась шумом» на собраниях серапионов, где была «всегдашним желанным, почетным гостем» и «постоянной посетительницей»: «Она не кичилась, не фыркала на молодых, не брала с нами тон этакого премудрого метра, патриарха, несущего себя перед

⁶⁹ Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919 / Материалы подготовлены к печати, примечания к ним составлены Э. Белютиным и Н. Молевой. М.: Искусство, 1953. С. 251.

⁷⁰ Орлов А. Моя учительница в «Царском селе» // Ольга Форш в воспоминаниях современников. С. 45 – 55.

брюхом на золотом блюде, а горячо и заинтересованно слушала, читала, оценивала, радовалась, сердилась, упрекала, когда не соглашалась с кем-либо из нас...»⁷¹, – вспоминает М. Слонимский.

В столкновениях с «ниспровергателями всего на свете, и прежде всего – всякой культуры» также проявлялась генеральская родословная О. Форш. Она «возмущалась, негодовала, вступала в бой напористо и гневно, уговаривала, убеждала», «обходилась иной раз даже без слов». «Просто менялся весь ее облик, на замок замыкалось лицо, <...> становившееся суровым, властным, негодующим, словно одним махом она возносилась из какого-нибудь чуждого ей сборища, <...> к себе в Гуниб, на недоступную вершину крутой, обрывистой горы»⁷², – продолжает современник.

Важную роль на пути становления художника слова сыграл петербургский период 1910-х годов, во время которого О. Форш активно общалась с писателями (Вяч. Ивановым, А. Блоком, Д. Мережковским) и вышеупомянутыми художниками. По свидетельству А.Н. Старкова, «О.Д. Форш в конце 10-х гг. увлекалась философско-религиозными идеями немецкого философа-мистика Р. Штейнера и учением философа-идеалиста, поэта В. Соловьева о "теургической" и пророческой миссии художника, эти же идеи были созвучны поэту, теоретику символизма В.И. Иванову»⁷³.

«Писательница выросла и развивалась на идеях символистов, которые призывали воспринимать их теорию не только как литературную школу, а как принцип поведения»⁷⁴, – утверждает Г.П. Турчина. Романтической натуре начинающей писательницы импонировали воспеваемый символистами культ красоты, серьезное внимание к иррациональному, мистическому, оккультному, интерес к античности, средневековью.

Существенное влияние на эстетические представления и мировосприятие О. Форш наложило посещение «Башни» Вячеслава Иванова. Атмосфера этих

⁷¹ Слонимский М. Указ. соч. С. 411.

⁷² Там же. С. 412.

⁷³ См.: Федин К.А. Собр. соч.: в 12 т. Т. 12. 1986. С. 26.

⁷⁴ См.: Турчина Г.П. Тайный дар и духовная свобода. С. 7.

встреч, впечатления от лекций отразились в ее творчестве. Сцены, воссоздающие обстановку ивановских «сред», войдут в роман «Ворон» (1933), составив важную часть его смыслового содержания. Вероятно, в те годы О. Форш впервые столкнулась с ситуацией острых споров о Н.В. Гоголе, столетний юбилей которого еще долго волновал российскую литературную общественность: «К Гоголю и Пушкину – этим первоистокам – <...> должны мы вернуться, чтобы спасти словесность от семян тления и смерти, заложенных в неё инквизиторской рукой Достоевского»⁷⁵, – писал А. Белый в 1906 г. в "Арабесках".

Влиянием эстетики символистов обусловлено написание и публикация в 1914 году повести О. Форш «Рыцарь из Нюрнберга». Сюжет основан на синтезе реального и ирреального, вмещает аллюзии на гётевских Фауста и Мефистофеля, библейские притчи о древе познания, Каине и Авеле. Как и в романе В. Брюсова «Огненный ангел», герой – художник Ребих – переносится в средневековую Германию, где в облике незнакомца появляется любимый символистами тип второго «я» – недремлющая совесть художника. Незримая связь с символистами продолжалась и в последующих произведениях писательницы. Много позднее О. Форш, как отметил А. Чистобаев, передавая И. Груздеву с дарственной надписью «Рыцаря из Нюрнберга», сказала о том, что все её последующие романы «в неразвернутом виде <...> в "Рыцаре...". Значит, мне положено было так писать, как писала»⁷⁶. Характерно, что во время поездки О. Форш во Францию в 1927 г. она была приглашена в гости к Мережковским как человек их круга.

Безусловно, следует признать, что тема «О. Форш и символисты» нуждается в более детальном изучении. Интересный материал по этому поводу дают находящиеся в Пушкинском доме (Архив О. Форш) планы восьми редакций утраченного романа «Оглашенные», в которых автор воплощает жизнестроительную идею единения людей разных конфессий. Эта идея вскоре получит свое развернутое воплощение в романе «Современники». Сознвая факт

⁷⁵ См.: Белый А. Между двух революций. М.: Худож. лит., 1990. С. 185 (Литературные мемуары).

⁷⁶ Цит. по: Чистобаев А.В. Утраченный роман О. Форш «Оглашенные». В поисках истины // Вестник Новгородского гос. ун-та. 2014. № 83. Ч. 1. С. 41.

недостаточной освещенности этой грани творческого наследия писательницы, следует признать перспективным обращение современного исследователя к этой, до сих пор закрытой от научных и читательских кругов, проблеме.

Революцию 1917 года О. Форш встретила в Петрограде. На ее глазах резко менялся общественный уклад, совершался слом системы ценностей, нарождалась новая советская реальность. Духовная жизнь О. Форш в это время была напряженной, связанной с материальными лишениями, необходимостью переездов в Москву, в Киев по организационно-издательским, культурно-просветительским поручениям, с возвращением в голодный Петроград. С октября 1918 по 1923 год в Петрограде работает Вольная философская ассоциация, основателем которой был А. Белый⁷⁷. Деятельность Вольфила представляет особый интерес как культурная среда, в которой оказалась О. Форш. Один раз в неделю в клубе собирались и обязательно выступали писатели: Е.А. Данько, Ф.Ф. Зелинский, Е.И. Замятин, Н.Н. Никитин, Вл. Пяст, Ал. Ремизов, О.Д. Форш и многие другие. А. Белый там вел семинар по символизму и культуре духа. Младшая современница О. Форш Н. Гаген-Торн вспоминает, что Белый на глазах у слушающих превращался в вырвавшийся гейзер: «Может быть, гейзер разнесет все кругом? <...> Блеск и сила вздымают. Веришь: сама уж лечу? Догоню сейчас, ухвачу сейчас гейзер. <...> Нельзя оторваться от гейзера! Символизм стал не литературным течением, не системой художественных образов, а особым восприятием мира»⁷⁸.

Е.И. Замятин читал свой роман «Мы», А.З. Штейнберг вел семинар по Канту. К.С. Петров-Водкин, делая доклад о восприятии художником пространства, «взрывал представление о статичном пространстве». В дальнейшем представления Петрова-Водкина о сферическом пространстве отразились в статье О. Форш «О себе, Петрове-Водкине и Читателе»⁷⁹.

⁷⁷ См.: Карлсон М. «Нет религии выше истины» (часть 4) (История теософского движения в России 1875–1922). URL: <http://www.delphis.ru/journal/article/net-religii-vyshe-istiny-chast-4>. (Дата обращения: 15.03.2014).

⁷⁸ Гаген-Торн Н. И. Мемория / сост., предисл., послесл. и примеч. Г.Ю. Гаген-Торн. М.: Возвращение, 1994. С. 29.

⁷⁹ Форш О.Д. О себе, Петрове-Водкине и Читателе // Вопросы литературы. 1978. № 6. С. 250–257.

Основным вопросом, который обсуждался со всей страстью на собраниях Вольфины, был «вопрос-сопоставление: место Человека и Революция <...> что именно совершается; как участвует в совершающемся строении Нового мира воля всего общества и воля отдельного человека? Это можно назвать потребностью человеческого сознания, занятого не тем, как ему научиться писать, а тем, как научиться видеть жизнь и творить ее»⁸⁰, что нашло отражение в романах О. Форш 1920 – начала 1930-х годов.

Одним из участников этих собраний был А. З. Штейнберг. Воспоминания философа помогают понять отношение О. Форш к тому, что происходило вокруг. По его мнению, она «была в оппозиции», «не скрывала своего критического отношения к современности», «держалась как бы в стороне, на отлете». Штейнберг утверждает, что писательница «всегда искала смысл жизни в религии»⁸¹. Важно отметить, что в эпоху тотального «воинствующего атеизма» О. Форш оставалась верной своим религиозным убеждениям⁸². Вместе с тем, отношение писательницы к вере, к религии было сложнее. Так, М. Горький, говоря в письме к И. Груздеву о встрече с О. Форш в Сорренто, признался в том, что «с ней немножко поспорил по вопросу о Боге, который... стесняет её»⁸³. На это И. Груздев ответил: «Вы очень верно сказали по поводу её отношения к богу. Её бог мне представляется добрым барином, который давно дал ей вольную, а она все еще платит ему оброк! – из хороших чувств»⁸⁴.

Об этой стороне внутренней жизни писательницы свидетельствует еще один факт: «Приходила О.Д. Форш. Повторила свои рассказы о внучке, которая

⁸⁰ Гаген-Торн Н. И. Мемория. С. 39.

⁸¹ Штейнберг А. Острый глаз Ольги Форш. С. 199.

⁸² Интересен эпизод из воспоминаний Е. Полонской. Отпраздновав 80-летний юбилей, Форш тяжело заболевает «не поддающейся лечению водянкой». Как выразилась сама Форш: «Тут я поняла, что мне, кажется, крышка!». <...> «Вечером у меня был еще разговор. Один на один, понятно? Я сказала ему: «Ты не можешь сделать так, чтобы я умерла сейчас, раньше, чем, я получу деньги. Понятно? Мне нужно обеспечить детей, заплатить долги, понятно? Всю ночь из меня шла вода, – я думала, ей не будет конца. А утром я выпила черного кофе – три чашки подряд». После этого Форш прожила еще несколько лет (См.: Полонская Е. На память о подворотнях // Ольга Форш в воспоминаниях современников. С. 99–100).

⁸³ Горький М. Полн. собр. соч. Серия вторая. Письма: в 24 т. Т. 17. М.: Наука, 2014. С. 114.

⁸⁴ Архив А.М. Горького : в 12 т. Т. 11 : Переписка А.М. Горького с И.А. Груздевым. М., 1966. С. 154.

спрашивала – трех лет – о боге... и Ольга Дмитриевна очень рада этому обстоятельству (а, небось сама и научила, не замечая того)...»⁸⁵, – вспоминает Вс. Иванов в своем дневнике 1 марта 1943 г.

По свидетельству А. Штейнберга, в разговорах она каждый раз давала понять, «что при стремлении к правде в этом царстве гнета, даже в своей собственной близкой среде, остается столько неискренности и столько лжи!»: «Я ни с кем не вражду, я ищу истину», – констатировала О. Форш. Писательница считала, «что и в наше время, наши современники также разделяются на две категории людей, одержимых и просветленных. Мысль ее была направлена против людей, одержимых "партийными" идеями»⁸⁶.

Мемуаристы отмечают человеческие качества О. Форш, выделявшие ее из круга современников. Среди этих качеств – чувство собственного достоинства, принципиальность, твердость. Подтверждает эту мысль воспоминание о Форш Е. Замятина, переданное А. Штейнбергом: «Ольга Дмитриевна держится достойно, не идет на компромиссы до известного предела. "Представьте себе, мы уже распрощались <...>. Расцеловались.<...> вспомнив что-то, позвала: "Евгений Иванович, Евгений Иванович, ни за что не забудьте ко всем моим приветам Аарону Захаровичу прибавить, что если он, паче чаяния, в какой-нибудь советской газете встретит мое имя среди подписавшихся под смертным приговором кому бы то ни было, пусть он знает и помнит, что это подлог, что я лучше погибну, но не подпишу такого заявления". Это были ее последние слова ко мне»⁸⁷.

Непростым было у О. Форш отношение к эмигрантам: «Мережковских она никогда не любила, никогда не была очарована. Многие ее раздражало, возмущало бессердечие эмигрантов, даже таких, как Ремизов и его жена. Нечто очень странное и загадочное рассказала мне Ольга Дмитриевна о Живой Церкви, которая пыталась найти компромисс между большевистской диктатурой и традиционной православной церковью. Приверженцев этой церкви в

⁸⁵ Иванов В. Московские тетради (Дневники 1942-1943) // Дружба народов. 2001. № 8. С. 111.

⁸⁶ Штейнберг А. Острый глаз Ольги Форш. С. 200.

⁸⁷ Там же. С. 200.

простонародье называли "живцами". Ольга Дмитриевна интересовалась этой церковью, ходила на их собрания в Петербурге, стараясь найти в них что-то новое духовное, но очень скоро разочаровалась, отвергла их, не веря в искренность Живой Церкви и считая их приспособленцами»⁸⁸.

Особенно интересный, заслуживающий внимания период жизни О. Форш в послевоенном Петрограде связан с её обоснованием в Доме Искусств и сближением с молодыми писателями из группы «Серапионовы братья». Почти каждый из них – К. Федин, М. Слонимский, Вс. Рождественский, В. Шкловский, Н. Тихонов, Е. Полонская, Т. Иванова (жена Всева Иванова) – оставил свои воспоминания об этой незаурядной, талантливой, пронцательной и доброжелательной современнице. Необыкновенную сложность ее, и человеческую, и писательскую, отметил в одном из своих писем к М.А. Сергееву К. Федин (20 июля 1954 г.) «Умнейшая женщина из встреченных мною в жизни, – писал он, – самая сильная из писательниц, не только здравствующих, да вообще не идущая с ними в сравнение! – конечно, с очень философическим складом мышления и остра, как шило. <...> мудрая старушка эта – орешек крепкий»⁸⁹.

Среди обитателей ДИСКА О. Форш, по мнению Н. Тихонова, никогда не выделялась, «не требовала к себе особых знаков уважения», «не имела того мелкого, но ядовитого честолюбия, каким были насыщены иные обитатели этого дома; но она ничего не уступала ни молодым, ни старым в споре о тех приемах творчества, в которые она твердо и решительно верила», чем и привлекла к себе «сердца»⁹⁰.

Е. Полонская отмечала, что О. Форш была «одарена острой наблюдательностью, ее черные глаза сверкали лукавой усмешкой, ее меткое слово не знало пощады», она «была земным человеком, полным жизни, веселья, интереса ко всему существующему»⁹¹. Благодаря этому качеству О. Форш спустя

⁸⁸ Там же. С. 206.

⁸⁹ Федин К.А. Письма 1909–1977 // Федин К.А. Собр. соч.: в 12 т. Т. 11. 1986. С. 354.

⁹⁰ Тихонов Н. Большая душа // Ольга Форш в воспоминаниях современников. С. 11.

⁹¹ Полонская Е. На память о подворотнях // Ольга Форш в воспоминаниях современников. С. 96.

десятилетие мастерски изобразила «фантастический быт лет, когда бывший дом Елисеева казался <...> куда-то несущимся призрачным кораблем»⁹².

К. Федин с полным основанием сказал впоследствии: «Ольга Дмитриевна – это молодость серапионов». В очерке «Ольга Форш» (1963) он писал: «Мои товарищи и я встретились с Ольгой Дмитриевной в самом начале двадцатых годов. В то время преобладающим жанром был рассказ, и это сблизило с нею молодых писателей, тогда искавших себя именно в этом направлении. Острейшая наблюдательность Ольги Форш, её тонкое умение лепки образа, выхваченного из бытового окружения, стали нашей повседневной живой студией, и с тех пор Ольга Дмитриевна оставалась среди нас неизменным старшим мастером словесной живописи. Остаётся и по сей час»⁹³. «Серапионовы братья» признавали в ней весьма уважаемого и авторитетного учителя: «Константин Федин, Всеволод Иванов, Михаил Зощенко, Михаил Слонимский, Николай Тихонов, Николай Никитин очень ценили ее меткое слово, когда она напускалась на нас за неточно выраженную мысль, фальшивую деталь или неоправданный композиционный ход»⁹⁴, – вспоминала Е. Полонская.

Из воспоминаний Е. Полонской становится очевидным, что О. Форш обладала еще одним ценным качеством – умением дружить. Совместное проживание в ДИСКе на всю жизнь сдружило ее не только с каждым из серапионов, но и с их возникшими намного позже семьями. Т. Иванова пишет, что О. Форш всегда дарила им свои книги и интересовалась всем, что выходило из-под пера «ВеВе», как шуточно она называла по первым инициалам Всеволода Вячеславовича⁹⁵. С четой Груздевых писательница много лет жила в одной квартире, с присущим ей юмором говорила, что они по ее просьбе приняли ее в «дочки». Это обстоятельство помогло О. Форш посвятить себя работе в архивах и библиотеках для написания трилогии о Радищеве.

⁹² Там же.

⁹³ Федин К.А. Собр. соч.: в 12 т. Т. 9. 1985. С. 163.

⁹⁴ Полонская Е. На память о подворотнях. С. 95.

⁹⁵ Иванова Т. Неистребимо молодая // Ольга Форш в воспоминаниях современников. С. 167.

В первые послереволюционные годы возникает множество литературных объединений, групп, школ, направлений. С легкой руки напостовцев О. Форш наряду с В. Вересаевым, Б. Пильняком, М. Пришвиным, М. Шагинян, В. Шишковым была отнесена к правым «попутчикам». Роль писателя-попутчика с одной стороны давала О. Форш возможность продолжать собственную литературную линию, быть в достаточной мере самостоятельной, не искать прибежища в рапповских изданиях, а с другой – клеймо попутчика означало постоянные нападки со стороны не самых квалифицированных литературных критиков. Уже в 1921 году при создании журнала «Красная новь» первый его редактор А. Воронский пригласил к сотрудничеству М. Пришвина, С. Сергеева-Ценского, В. Вересаева, В. Брюсова, В. Маяковского, Ф. Гладкова, С. Есенина, Л. Леонова, Вс. Иванова, Н. Тихонова, М. Зощенко, К. Федина. Среди них была и О. Форш. Эти авторы были отобраны А. Воронским в полном соответствии с эстетической установкой журнала: печатать только хороших писателей и только качественные произведения. Любопытно, что именно эти авторы оказались впоследствии объектами повышенного интереса со стороны рапповской критики. И до тех пор, пока Воронский оставался сильной фигурой в литературной жизни 1920-х годов, до тех пор, пока политической властью обладал Л. Троцкий, который и ввел в оборот понятие «попутчик» (причем с вполне сочувственной коннотацией), О. Форш продолжала работать, писать, вела активную литературную деятельность. Роль попутчицы вполне устраивала писательницу: это позволяло не входить ни в одну из литературных групп, вести собственные эстетические поиски и оставаться в добрых отношениях со всеми, кто был ей по-человечески симпатичен.

Кроме романов, она писала статьи, эссе, в которых высказывала свое мнение о текущей литературной и культурной жизни. Ее особенно волновал насущный вопрос взаимодействия современного читателя и писателя. В Ленинграде (1927 г.) было начато издание еженедельника литературы и искусства «Читатель и

писатель»⁹⁶. Постоянными рубриками этого еженедельника были: «Страница Читателя», «Читатели предлагают», «Читатель за книгой», «Помогите научиться читать», «Помогите научиться писать», «О классиках», «О нашем отношении к классику», «Право на критику принадлежит читателю»⁹⁷ и т.д. В духе времени О. Форш делилась своими замыслами с читателем, но все это было в меру: «Более откровенно о своих замыслах говорить не могу, потому что и курица, чтобы снести яйцо, выбирает укромное место»⁹⁸.

В статье «О стенгазете» О. Форш предупреждала рабкоров об опасности «подыгрывания под отсталые группы читателей» (8, 520). Собственное творчество О. Форш никогда не было рассчитано на примитивный читательский уровень. Так, в романе «Сумасшедший корабль» она четко обозначила свою авторскую позицию: «Мы пишем для читателя без его разбора на «подготовленного» и «неподготовленного»⁹⁹. В ней уживались реальное видение жизненных ситуаций и вера в возможность формирования у читателя духовности и культуры средствами литературы: «Пропasti между писателем и читателем нет. Они сделаны из одного теста. И не расстояние между вершиной и подножием их разделяет, а лишь отдаленность по той же линии» (8, 536) – писала она в статье «В порядке мечты». При этом О. Форш предъявляла определенные требования к читателю: «Писатель, затративший немало сил на свою работу, имеет право желать, чтоб читатель его не «"почитывал", а прочел» (8, 536).

Говоря об истоках и корнях творческой индивидуальности О. Форш, нельзя не вспомнить имя М. Горького, который долгие годы оставался одним из главных и значительных собеседников писательницы. Она радовалась, что принадлежала к поколению авторов, которые имели «завидную возможность видеть, слышать

⁹⁶ Его необходимость объяснялась редакцией журнала следующим образом: «...нужен массовый орган, который сблизил бы писателя с читателем, взял бы на себя далеко нелегкую задачу помогать массам разбираться в "жизненных явлениях", отображаемых литературой, ставить всякое политическое и общественное уродство в литературе (богемщину, халтуру) под обстрел жесточайшей критики, и, наконец, давать доступные, краткие, но толковые обзоры новинок литературы» (Книга и читатель // Читатель и писатель. 1927. 24 декабря, № 12. С. 5).

⁹⁷ Там же. С. 5.

⁹⁸ Огнев Н. Чего я жду от читателей. Ольга Форш // Читатель и писатель. 1928. 18 февраля (№ 6). С. 4.

⁹⁹ Форш О.Д. Сумасшедший корабль // Форш О.Д. Летошний снег. С. 177.

Горького, непосредственно наблюдать его в жизни и в труде» (8, 577). Для нее он оставался «высоким примером бескорыстной, самозабвенной любви к родной литературе» (8, 581), часто она вспоминала его слова: «Литературу люблю я <...> и писателя люблю. Какая есть еще радость, кроме любования талантом человека» (8, 560–561).

Свидетельством их многолетней дружбы является переписка, которая «позволяет установить, что знакомство с М. Горьким <...> состоялось в 1914–1915 гг. в редакции журнала "Современник"»¹⁰⁰. Начавшаяся в 1915-м и продолжившаяся в 1920-е годы она содержит много фактов, свидетельствующих об общности взглядов, и смелые споры¹⁰¹. О. Форш, по словам А. Штейнберга, не боялась спорить с маститым писателем. Предметом обсуждения во время ее пребывания у М. Горького на Капри стали вопросы господства патриархата в мире. По мнению Штейнберга, в разговорах с Горьким О. Форш высказывала свое твердое убеждение в необходимости «создать такое общество, где всеильной царицей будет – Мать. <...> Только мать содержит в себе настоящее, вполне бескорыстное, любовное отношение к своему ребенку. У мужчин этого нет, поэтому они должны искать априори суррогаты, включающие в себя успех в обществе, тщеславие, самолюбование, все те пороки, от которых женщина может быть свободна, но не может быть свободен ни один мужчина»¹⁰². Характерно, что и М. Горький был убежден в том, что власть мужчины изжила себя: «... человечество обязательно возвратится к матриархату, мужчина доигрывает свою роль»¹⁰³.

Примечательно, что в Переписке... возникает имя Н.Ф. Федорова. Горький в письме от 5 сентября 1926 г. спрашивает О. Форш, знакома ли она с «Философией

¹⁰⁰ См.: Горький и советские писатели. Неизданная переписка // ЛН. Т. 70. С. 580.

¹⁰¹ Интересны, на наш взгляд, обращения М. Горького к О. Форш, свидетельствующие об доверительных, дружеских отношениях писателей, где есть место шутке, доброй насмешке, иронии: «высокопочтенная и неугомонная критиканка», «многоуважаемая мелкобуржуазная и бывшая генеральская дочь», «многоуважаемая графиня Ольга Дмитриевна», определения, характеризующие свойства ее личности и творчества: «юность кучерявой души вашей», «озорство пера вашего» (Горький и советские писатели. Неизданная переписка. // ЛН. Т. 70. С. 580 – 613).

¹⁰² Штейнберг А. Острый глаз Ольги Форш. С. 200.

¹⁰³ ЛН. Т. 70. С. 590.

общего дела» Н.Ф. Федорова. На что получает ответ: «Об этом в двух словах не скажешь, как и о Федорове, о котором удивительно, что вы помянули. Как раз читаю его том II (других не знаю). Есть вещи неприемлемые, но зато есть нечто поражающее, как жизнь, – чего никогда не встретишь у Вл. Соловьева. Тот рядом с Федоровым – просвещеннейший гид по «святым местам», никак не участник и разоблачитель творческих сил, еще не опознаваемых нашим дневным сознанием. Поэтому нелепое у Фед<орова> волнует больше самого разумного соловьевского. Если вам интересно – напишу подробнее об этих вещах»¹⁰⁴. И написала в следующем письме, кстати, не вошедшем в их опубликованную в 1963 году переписку.

Из письма становится понятно, что «общий дух» философии Федорова произвел на О. Форш не совсем приятное впечатление, особенно «конкретность в "воскрешении" чуть ли не до печени и селезенки», не совсем понятна «кровность предков». «У Федорова, – по ее мнению, – духота, принудительность, евнушество и будто одни "отцы" без матерей породили род людской»¹⁰⁵. Наряду с неприятием «общего духа» философии Н.Ф. Федорова, его превозношения роли отца в семье и обществе, О. Форш высоко оценивает отдельные мысли, называя их «замечательными», «порой гениальными», заслуживающими, «чтобы ими занялись люди разнообразнейших профессий»¹⁰⁶.

Идею и веру Н. Федорова в возможность воскрешения человека, которое, по его мнению, «будет делом не чуда, а знания и общего труда», она принимает целиком: «Я чувствую радость и хочу думать, что это он о правильном и гармоничном высветлении человека. Таковыми очень редкие, но умные, добрые и богатые дарами люди становятся перед смертью (знала таким худ<ожника> П.П. Чистякова). Вот и думается: предваряющие "опыты воскрешения" – подлинное преображение людей начать всем не у гробовой доски, а много бы

¹⁰⁴ Форш – Горькому. <Ленинград>. 6 декабря 26 г // ЛН. Т. 70. С. 591.

¹⁰⁵ О.Д. Форш – А.М. Горькому. 3 ноября 1926. Москва // Н.Ф. Федоров: Pro et Contra: в 2 кн. Кн. 2. СПб.: РХГА, 2008. С. 516 – 517.

¹⁰⁶ Там же. С. 517.

пораньше, с сохранением всей волевой мощи. Воля эта, раскованная от вожделий своекорыстия, и сможет творить то, что считалось "чудом"...»¹⁰⁷.

О. Форш, как видим, коснулась одного из главных и пока неразрешимых вопросов философии: о преодолении жизненного зла – смерти. Показательно, что ее волнует не столько вероятная надежда на бесконечность земного пути человека, сколько возможность «гармонического высветления человека», его «волевой мощи», «очищения от всякого самолюбия», «своекорыстия». Близкая этому идея волновала её и в процессе написания повести «Рыцарь из Нюрнберга». В памяти всплывают гоголевские строки: «будьте не мертвые, а живые души». И это «гармоническое высветление человека» для О. Форш было возможно средствами искусства в союзе с культурой, благоговейное отношение к которым она пронесла через всю жизнь.

О. Форш была не только свидетельницей происходящих событий, она участвовала в создании новой литературы. Встречи с писателями, философами, знакомство с их произведениями внутренне обогащало ее и в дальнейшем послужило материалом творческих замыслов.

Таким образом, этическая составляющая творчества О. Форш формировалась на основе классического дореволюционного воспитания и образования. Родившись в семье генерала, имея абсолютно не пролетарское происхождение, оставаясь человеком «старой» системы ценностей, хранительницей культурных традиций, она сумела занять свое место в литературе новой эпохи. Все понимая о своем времени, «сразу углядев, как повсеместно уничтожается то, что считается во веки веков святым»¹⁰⁸, она «то и дело озиралась на вершины, словно прощаясь с ними»¹⁰⁹.

При этом у О. Форш до последних дней жизни оставалась вера в будущее: «Белой ночью фантазия оживляет картины прошлого, история глядит в мое окно сверкающим шпилем крепости. Но во сто крат дороже всех сокровищ истории оказываются люди, молодые, полные жажды найти свое место в жизни,

¹⁰⁷ Там же. С. 516.

¹⁰⁸ Турчина Г. Тайный дар и духовная свобода. С. 9.

¹⁰⁹ Лавров В. Наука расставанья // Нева. 1993. №5 – 6. С. 331.

применить свои силы. Думаю о моих внуках и их друзьях. Думаю о братьях Ермолаевых, детях Ленинграда. В них наше будущее» (8, 459).

О. Форш прожила насыщенную, богатую событиями и общением с интересными людьми жизнь. Находясь в окружении русской интеллигенции, в контакте с выдающимися людьми своего времени, она впитала, а затем углубила в своем творчестве многие их эстетические взгляды.

1.2. Рефлексии О. Форш об искусстве и литературе

Целостное представление об эстетической концепции О. Форш 1920-1930-х годов можно получить из её размышлений о природе искусства, его предназначении, о роли литературы в общественной и научной жизни. Теоретические рефлексии писательницы, принадлежащие к разным жанрам (статьи, эссе, рецензии, мемуарные свидетельства, эпистолярный и т.д.)¹¹⁰, до сих пор не собраны в единый свод, зафиксированы в разрозненных источниках. Разрозненность и фрагментарность этих работ не дают общего представления о форшевской эстетике. Частично этот изъян компенсируется немногочисленными исследованиями о теоретических статьях О. Форш¹¹¹. Между тем, изучение теоретических суждений писательницы в сопоставлении с её художественной практикой позволяет осознать разные этапы ее творческого пути как единство, выявить объединительные элементы научного и художественного мышления писателя.

Говоря о романе «Сумасшедший корабль», Н. И. Гаген-Торн справедливо отметила, что О. Форш «всматривалась с фантастической свободой от быта в начало 20-х годов <...>. Она надела спасательные пояса искусства и плыла в них в неведомый мир...»¹¹². Формула «спасательные пояса искусства» очень точно передает форшевское отношение к своему времени, к культурному наследию эпохи. Погруженность в мир искусства спасала от отчаяния, неверия в способность человека преодолевать удары судьбы, давала возможность почувствовать радость жизни: «Как удивительно приятно приходить в ваш дом, где царствует искусство, литература, наука, где все исполняют свой долг перед

¹¹⁰ Игнацио Зулоага (Испанский художник) // Современник. 1914. Кн. 7, апрель. С. 117 – 122. Подпись: Шах-Эддин; Демон у Лермонтова [К 100-летию со дня рождения поэта] // Современник. 1914. Кн. 17–20. Октябрь. С. 139 – 143. Подпись: Шах-Эддин; В.А. Серов (По поводу посмертной выставки его картин) // Заветы. 1914. № 1. С. 14 – 17. Подпись: Ш. Эддин; Художники духа // Знамя. 1919. № 2. С. 20 – 21. Подпись: Шах-Эддин; Форш О.Д. Писательницы Грузии // Звезда. 1934. № 2. С. 147 – 155; и др.

¹¹¹ См.: Кузьмина Л. Вступительная статья // Форш О. О себе, Петрове-Водкине и Читателе. С. 250 – 257; Тамарченко А. Годы учения и странствий // Тамарченко А. Ольга Форш (Жизнь, личность, творчество). С. 12 – 51.

¹¹² Ольга Форш в воспоминаниях современников. С. 121.

каким-то высшим назначением, и над всеми, признаваемый и любимый, стоит ваш авторитет блестящего, мудрого человека большой души... вы несете в себе замечательную миссию – распространять свет высокого служения литературе и дух взаимопонимания всех возрастов»¹¹³, – признавался Н. Тихонов. В этом признании обозначены практическая, на уровне быта, причастность О. Форш к возвышенному характеру русской литературы, ценностные ориентиры писательницы, ее корневая связь с прошлым, настоящим и будущим отечественной словесности. В восприятии Н. Тихонова, О.Д. Форш – «полномочный посол от дореволюционной классической литературы», «умудренный уже высокой культурой и тяжелой жизнью писателя, который должен был найти переход от прошлого к сегодняшнему дню, не пожертвовав ни внутренней свободой, ни связью с классиками»¹¹⁴.

«Миссия – распространять свет высокого служения литературе» – объединяет все стороны жизни и творчества О. Форш, будь то личное общение её с писателями разных поколений, её аналитические замечания о событиях литературы и искусства или выраженное в образной системе произведений восприятие мира. Её высказывания о русских писателях в беседах с современниками играют немаловажную роль в понимании эстетической концепции писательницы. Так, О. Иваненко вспоминает: «Мы могли часами говорить о Достоевском, Гоголе, Лермонтове»¹¹⁵. Многие из этого не просто оставались на уровне разговоров, а было глубоко творчески освоено. По свидетельству Р. Мессер, для О. Форш было очень органично постоянное обращение к личности и творчеству любимого писателя – Ф.М. Достоевского: «вот кто, по ее мнению, умел показать личную человеческую беду как беду мировую, как общественную трагедию, философски»¹¹⁶. В романе «Одеты камнем» Ф.М. Достоевский изображен как старший брат, «давно принявший свой крест», а теперь светивший «по пути узкому» «своему брату младшему» –

¹¹³ Там же. С. 31.

¹¹⁴ Там же. С. 9.

¹¹⁵ Там же. С. 235.

¹¹⁶ Там же. С. 155.

революционеру Михаилу Бейдеману, для которого против зла и насилия жизни есть только один выбор – «добровольная смерть за свободу» (1, 137–138).

«Другой такой любимой темой, – продолжает Р. Мессер, – к которой О. Форш могла обратиться "с места", с любой точки разговора, был Гоголь. Выше его сатиры по философской глубине она, по ее словам, не знала»¹¹⁷. Здесь важно замечание «о философской глубине» гоголевской сатиры: она давно задумывалась об истоках сложного смеха писателя, в то время, когда многие её современники видели в этом смехе лишь обличение крепостного права. Эту тему О. Форш разовьет в романе «Современники», сделав Гоголя одним из главных героев. Писательница одной из первых увидела в личности Гоголя то, что станет возможным лишь спустя десятилетия: «подлинный трагизм ситуации», который «заклучался в том, что монашеский склад был только одной и, вероятно, не главной стороной гоголевской натуры. Художническое начало преобладало в нем; кризис Гоголя – следствие внутреннего конфликта между духовными устремлениями и писательским даром»¹¹⁸, – отмечает в Гоголе современный исследователь В.А. Воропаев.

Еще одно, дорогое для О. Форш, имя – А.И. Герцен. По утверждению Р. Мессер, писательница считала его самым чтимым в русской литературной классике, видела в нем «самое блистательное слияние национального революционного духа и мировых культурных богатств»¹¹⁹. Эта её мысль получит свое развитие в исследовательской литературе следующих десятилетий.

Иногда, открывая «секреты» своей творческой лаборатории, О. Форш вспоминала авторов, повлиявших на её «перо». По словам О. Иваненко, она признавалась, что «когда начинает новое произведение, всегда перечитывает лермонтовскую «Тамань»: для неё это – абсолютное совершенство в отношении стиля и композиции, эта вещь ее как-то внутренне собирает и настраивает»¹²⁰.

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Воропаев В.А. Николай Гоголь. Опыт духовной биографии. URL: <http://www.portal-slovo.ru> (Дата обращения: 05.06.2014).

¹¹⁹ Ольга Форш в воспоминаниях современников. С. 155.

¹²⁰ Там же. С. 235–236.

В одной из статей О. Форш писала в назидание «русскому писателю нашего времени»: «Много ли страниц занимает рассказ Лермонтова "Тамань", а ведь он может служить камертоном художественности»¹²¹. Со временем исследователи, вероятно, подробнее изучат факты и формы звучания этого «камертона» в повествовании О. Форш.

Хорошо зная и любя русскую классическую литературу, О. Форш следила и за творчеством своих современников. Так, в письме к А.И. Ходасевич она благодарит её за присланные стихи Владислава Ходасевича, с которым они «много говорили об искусстве». О. Форш дает тонкую оценку его стихам: «Душа его, глубокая, и как ни странно и противоречиво с всем зримой недоброй внешностью характера – была нежная и детски жаждавшая чуда. И больно, что при таком совершенстве стиха до конца осталась эта особая разящая жестокость. Отчего выбирал он только больное, бескрылое и недоброе – он же сам, сам был иной? <...> А поэт – он первоклассный и надо об этом писать...»¹²².

По свидетельству современников О. Форш, она была лично знакома с А. Ахматовой и «очень любила стихи "Муза"»¹²³. В этом выборе ахматовского стихотворения из потока современной поэзии угадывается ее собственное, глубоко внутреннее, полное драматизма ощущение природы творчества. Еще одно стихотворение, по воспоминаниям М. Довлатовой, держала в своем сердце Ольга Дмитриевна, это – «Быть знаменитым некрасиво» Б. Пастернака, «она запомнила и приняла это стихотворение как свое собственное – так оно было созвучно ее душе»¹²⁴.

В эстетике О. Форш гармонично сочетались ахматовское отношение к писательскому таланту как некоему божественному дару, чему-то из области иррационального, и необыкновенная человечность, излитая в стихах Б. Пастернака. Ей было свойственно благоговейное отношение к писательскому

¹²¹ Форш О. Могучий поток творчества // Правда. 1958. 7 декабря.

¹²² Письмо О.Д. Форш к А.И. Ходасевич. 15 марта 1958 // Архив Н.М. Тарабукина. НИОР РГБ. Ф. 627. Ед. хр. 53.

¹²³ Ольга Форш в воспоминаниях современников. С. 237.

¹²⁴ Там же. С. 316.

ремеслу как к дару, не поддающемуся только рациональному осмыслению. Но при этом одно рациональное объяснение представлялось ей непреложным: творчество возможно только тогда, когда оно опирается на фундамент культуры: «Знаете ли это, что, за исключением подлинных самородков, творчество уровня среднего не в силах оформиться без вполне отстоявшейся новой культуры? И удивительно, почему столько людей хотят быть художниками слова, не имея на то данных, между тем, как никому и в голову не придет учиться музыке без особых на то способностей. Художником слова между тем обречен быть только тот, кто, хоть в ступе его толки, не быть им не может»¹²⁵, – писала О. Форш в письме к М. Горькому, также не терпящему невежества в начинающих «собратьях по перу».

Эта мысль получает свое ироническое воплощение в романе «Сумасшедший корабль» в эпизоде занятий Сохатого с «начинающими» в мастерской слова: «Признавшие себя потенциально писателями притекали охотно и в немалом количестве. Почти все полагали, что у литераторов был какой-то особый, скрываемый ими секрет, благодаря которому они умели писать... Многие в невинной прозорливости утверждали, что, прочтя примерно книг десять чужих, они, зная секрет, одиннадцатую книгу уже напишут свою»¹²⁶. «Иронизировать на эту тему, – как отмечает современный исследователь, – как в 1920-е, так и в 1930 - е годы, в период процветания рапповских лозунгов, таких, как "Ударника в литературу!", было отнюдь не безопасно»¹²⁷.

Классическое образование, полученное в Николаевском сиротском институте, занятия в киевской и петербургской художественной школе–студии П. Чистякова, преподавание в Царскосельском лицее, любовь к науке, искусству и литературе позволили О. Форш стать «тонким знатоком и ценителем балета»¹²⁸, полюбить театр, музыку. Она «знала, чувствовала живопись, скульптуру,

¹²⁵ Форш – Горькому. <Ленинград>. Ноябрь 30, 1930 // ЛН. Т. 70. С. 609.

¹²⁶ Форш О.Д. Сумасшедший корабль. С. 108.

¹²⁷ Тимина С. Ольга Форш и современность. С. 12.

¹²⁸ Ольга Форш в воспоминаниях современников. С. 154.

архитектуру»¹²⁹, «прекрасно владела французским языком», «это была мудрость древней культуры»¹³⁰. Всё это свидетельствует о многомерности таланта О. Форш, о её способности мыслить широкими культурологическими категориями. От исследователя форшевских текстов часто требуется выход за пределы собственно литературоведческого поля, обращение к фактам искусства и сведениям из области искусствознания, музыковедения.

Много размышлений о литературе и искусстве, как было показано ранее, содержится и в переписке М. Горького и О. Форш. «Существо вопроса» в ней, по мнению А. Тамарченко, – «об общественной ценности личности, о том, сохраняется ли в общем балансе развития культуры духовная энергия преходящей, но неповторимой индивидуальности? Или она гибнет бесплодно вместе с физической смертью – становится "навозом истории", обогащающим лишь почву для будущих взлетов творческого духа?»¹³¹. На эти вопросы О. Форш искала ответы всю свою жизнь.

Интересно замечание Н. Гаген-Торн, которая подметила, что для О. Форш «одно из любимейших наблюдений: посмотреть, как действует прием искусства»¹³² на отдельную личность или на целую аудиторию. Ее всегда интересовала, прежде всего, человеческая природа, она «всматривалась в человека, как Коненков в кусок дерева, чтобы найти в нем свою скульптуру»¹³³, – продолжает Н. И. Гаген-Торн. Над этими вопросами О. Форш начала задумываться еще в первые послереволюционные годы – годы ломки многих традиционных духовных ценностей. В своей статье «Художники духа» она ставит «один из насущных, трепетных вопросов: будет ли забрано в этот творческий горн, где куется новый человек, из прошлого все, что там есть, драгоценного?». По ее мнению, в «особой опасности находится сейчас <...> та часть духовной

¹²⁹ Там же. С. 247.

¹³⁰ Там же. С. 127.

¹³¹ Там же. С. 368.

¹³² Там же. С. 127.

¹³³ Там же.

культуры, которая в библиотечных каталогах скрывается под рубрикой: книги религиозно-нравственного содержания»¹³⁴.

Уже в те далекие годы она мужественно пыталась защитить «спасательными поясами искусства» многие культурные ценности: «Великие художники духа учат ничему иному, как расцвету полнозвучной личности. <...> *Подлинный социализм* сделает человека свободным членом общества, *подлинная религиозность* сделает его этой свободы достойным; *она* поставит его в необходимость узнать, что каждый – храм, *где воля – жрец*, не может, в конце концов, не сделать выбора в пользу этических ценностей и всего того, что внутренний мир обогащает, а не расточает. Ведь как бы ни был свободен человек внешне, если он внутренне еще не создан <...> его еще как бы нету вовсе. Он весь во власти стихии и рока и на элементарно-материальном задержит непрозорливость сознания всю его жизненную силу» (курсив – О.Ф)¹³⁵. Здесь еще одно подтверждение того, что почти любая мысль О. Форш о судьбе человека связана с ее верой в спасительное животворящее предназначение духовной культуры. Квинтэссенцией форшевской концепции человека является убеждение в том, что человек – материал, который можно обработать, лишь воздействуя на него средствами культуры, литературы в том числе.

«Вся жизнь ее была неразрывным звеном в смене поколений, в ходе истории создававших великую культуру нашей Родины», – замечает Н. Мещерский, называя О. Форш неустанной труженицей «в искусстве слова», а всё её творчество «самоотверженным» и «самозабвенным»¹³⁶.

Многие современники О. Форш также отмечали её чувство слова, называя ее «неизменным старшим мастером словесной живописи»¹³⁷, «большим хозяином слова», «большим мастером», чье «слово искрится, оно звучит то мягко, то

¹³⁴ Художники духа // Знамя. 1919. №2. С. 20 – 21. Подпись: Шах-Эддин.

¹³⁵ Там же. С. 21.

¹³⁶ Ольга Форш в воспоминаниях современников. С. 44.

¹³⁷ Там же. С. 6.

саркастически, то строго, но всегда точно и найдено с первостепенным вкусом», – вспоминает Н. Тихонов¹³⁸.

О. Форш интересовал масштаб: масштаб личности, события, проблемы. К характерным особенностям её творческой индивидуальности следует отнести философское осмысление жизненных ситуаций, особое отношение к писательскому предназначению, роли писателя в жизни общества. В своем творчестве она преломила достижения не только русских классиков, но и писателей, философов, художников ее времени, осмыслила исторические события первой трети XX века.

Обращаясь к писателям-классикам, О. Форш выстроила внятную концепцию роли классического наследия в современном ей обществе. В эпоху революционного перекрашивания классики, отказа от отдельных произведений прошлого, иронично-снисходительного отношения к «ошибкам» Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова, О. Форш отстаивала приоритет высокого искусства перед искусством-однодневкой. В этом отношении эстетические рефлексии О. Форш были близки позиции А. Воронского, последовательно боровшегося за нового читателя и считавшего русскую классику лучшим учителем победившего пролетариата.

Сомнения О. Форш в перспективах пролетарской литературы, в ее скорейшем мировом господстве становились поводом для резких оценок ее литературной деятельности со стороны массовой критики 1920-х годов.

¹³⁸ Там же. С. 17.

1.3. О. Форш и художники

Книга воспоминаний о Форш, ее статьи об искусстве, эпистолярный и художественные произведения позволяют увидеть и понять важную грань творчества писательницы – соприкосновение с другими видами творческой деятельности, в частности, с живописью.

Аргументом для такого вектора в изучении творчества О. Форш служит ее признание, что писательницей она себя почувствовала «довольно поздно, хотя изредка и писала, и печатала свои рассказы, но считала, что основное ее призвание – рисование»¹³⁹. Н. Гаген-Торн заметила, что для О. Форш литература долгое время являлась «дополнением к зрительному изображению»¹⁴⁰. Видение художника-живописца, визуальное восприятие мира было для нее характерным: «По-моему, я работаю так: читаю исторические книги – мемуарную, справочную литературу, учебники и архивные фолианты. Переселяюсь в нужную мне эпоху; лично, близко, на короткую ногу знакомлюсь с облюбованными героями, которые мне нужны... Потом сажусь за пустой стол. И постепенно перед моими глазами как бы возникает экран, и на нем мне начинают показывать мой собственный роман... я еле успеваю записывать...»¹⁴¹, – вспоминает признание писательницы М. Довлатова. Видимо, сначала она должна была просмотреть свой "роман" как художник, пишущий с натуры, впитать зрительные впечатления в память, а потом переводить увиденное в словесное воплощение.

Все произведения О. Форш сближает общая черта стиля: мысль автора, о чем бы она ни писала, облачена в форму зримого образа, навеянного произведениями искусства. Эта особенность ее таланта не случайна. О.Д. Форш принадлежит к числу тех немногих, кто владел искусством создания как литературных, так и пластических образов (живопись была её первой профессией). Природа ее таланта была родственной дарованию художника: «...из всех искусств мне живопись ближе всего», – призналась писательница спустя

¹³⁹ Там же. С. 235.

¹⁴⁰ Там же. С. 123.

¹⁴¹ Там же. С. 289.

годы в статье «Как я пишу» (8, 510). Её творчество является примером синтеза двух, на первый взгляд, очень разнящихся видов искусства. Действительно, искусство живописи питало и вдохновляло О. Форш, подсказывало героев и сюжеты литературных произведений. Свои первые литературные опыты, подписанные псевдонимом Шах-Эддин, О. Форш посвятила именно художникам – В. Серову¹⁴² и чрезвычайно популярному в конце XIX – начале XX вв. испанскому художнику Игнацио Зулоага¹⁴³. В героиню повести «Рыцарь из Нюрнберга» избран необычайно впечатлительный художник, ошеломивший юную девушку тем, что исказил «гармоничное», изломал линию горизонта «на сотни гнилых черепков»¹⁴⁴. Ранний рассказ «Пассифлора» (1909 г.) тоже о художнике. Одним из персонажей романа «Одеты камнем» (1924-25 гг.) является М. Врубель. Судьба гениального художника А. Иванова, не понятого соотечественниками, положена в основу романа «Современники» (1926 г.). П. Чистякову посвящен очерк «Художник-мудрец» (1928 г.). Художники есть среди персонажей «Сумасшедшего корабля» (1931 г.). В журнале «Вопросы литературы» посмертно была напечатана статья О. Форш о К. Петрове-Водкине (1978 г.). Повествование О. Форш, в каком бы жанре оно ни велось, включает разного рода напоминания о художниках: Леонардо да Винчи, Рембрандте, Рубенсе, Рерихе, Гогене, Репине и др.

На события сегодняшнего дня О. Форш умела смотреть через призму истории мировой культуры. Как правило, статьи, развернутый анализ картин художников, связаны у неё с небольшим кругом имен: В. Серов, М. Врубель, К. Петров-Водкин. Они были не только современниками О. Форш, но и представителями знаменитой художественной школы Павла Петровича Чистякова, которого считали своим учителем. Признание «учитель» тем более значимо, что произнесено мастерами, чья слава далеко превзошла известность

¹⁴² Серов В.А. (По поводу посмертной выставки его картин) // Заветы. 1914. № 1. С. 14 – 17. Подпись: Ш. Эддин.

¹⁴³ Игнацио Зулоага (Испанский художник) // Современник. 1914. Кн. 7, апрель. С. 117 – 122. Подпись: Шах-Эддин.

¹⁴⁴ Форш О. Рыцарь из Нюрнберга // Форш О. Летошний снег. С. 20.

самого Чистякова. Так, например, В. Серов в письме к нему признавался: «От души радуюсь Вашему желанию учить. Помню Вас как учителя и считаю Вас единственным (в России) истинным учителем вечных незыблемых законов формы, чему только и можно учить...»¹⁴⁵.

Учителем называла П. Чистякова и Ольга Дмитриевна Форш. Он помог ей понять её самоё, угадал её предназначение – быть литератором. Вся жизнь П. Чистякова являла собой подлинное высокое служение искусству и полное самоотречение, на которое способны немногие: «Учу всех и вся. <...> устаю, но не задаюсь...»¹⁴⁶. Это самоотречение в основном оказалось во имя других, писать собственные картины часто не было ни времени, ни возможностей, в чем художник неоднократно признавался в письмах к П.М. Третьякову: «Смотришь и винишь себя, что мало работал и неизвестен...»¹⁴⁷. Или: «Уроки я всегда даю честно <...> Все мною довольны. Но я уверен, что Вы никогда не думали, что это и есть все то, до чего достигал я и достиг. Нет, <...> я только молчу терпеливо, а у меня всегда перед глазами впереди мелькала звездочка, к ней я всегда стремился, но болезнь и средства, сами знаете, каковы у меня <...> Я ведь не часами провожу идею, а годами»¹⁴⁸. По словам О. Форш, Чистяков признавался, что всегда «шел по дороге вдохновенных», что примером таких вдохновенных был для него А. Иванов.

Размышляя о подвижническом пути художников, О. Форш не раз касалась темы их трагической судьбы. В неизбежности для них жертв и страданий она усматривает причины не только внешние (социальные катаклизмы, отчужденность публики, нужда), но и внутренние, коренящиеся в творческих установках – в недостижимости идеала, в стремлении к совершенству, все время удаляющейся «звездочке» (по слову Чистякова), в бесконечных поисках новых форм в искусстве, во внутренних противоречиях таланта.

¹⁴⁵ В.А. Серов – П.П. Чистякову // Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919 / Материалы подготовлены к печати, примечания к ним составлены Э. Белютиным и Н. Молевой. М.: Искусство, 1953. С. 275.

¹⁴⁶ Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919. С. 256.

¹⁴⁷ Там же. С. 80.

¹⁴⁸ Там же. С. 82.

Эти внутренние метания отразились в беседах персонажей романа О. Форш «Современники» А. Иванова и Н. Гоголя. Предметом их обсуждения становится вопрос: имеет ли право художник на свободу исканий, на «покорство своему гению», даже если это ведет к поклонению всем богам, эти искания запретны, если они лишают человека веры.

Трагическая печать лежит и на судьбе П. Чистякова, которому ради учеников пришлось пожертвовать работой над собственными картинами. «А ведь большие у меня знания! – вспоминает О. Форш его слова. – Только работу свою не угадал. На миллион лет жизни рассчитывал. И хорошо бы вышло, если б миллион. Все бы поспел...» (8, 473). Трагедия художника, по мысли О. Форш, в том, что он «свое живописное откровение и себя самого как человека <...> роздал всем, кто хотел и умел у него взять» (8,474).

Еще один вариант трагической судьбы художника – судьба М. Врубеля, проведшего последние годы жизни в пансионе для душевнобольных. Этот факт биографии наложил отпечаток на восприятие его творчества, которое многие годы считалось плодом больного воображения художника. Примечательно, что врач-психиатр Ф. А. Усольцев, в клинике которого лечился Врубель, никогда с этим не соглашался. В своих воспоминаниях он пишет: «Я долго и внимательно изучал Врубеля, и я считаю, что его творчество не только вполне нормально, но так могуче и прочно, что даже ужасная болезнь не могла его разрушить... До тех пор, пока Врубель мог держать карандаш и мог видеть, он работал, выполняя не рисунки сумасшедшего, но произведения, относящиеся к шедеврам рисовального искусства...»¹⁴⁹.

В романе «Одеты камнем» одна из глав, «Черный Врубель», посвящена этому художнику. Это своеобразная попытка писательницы заставить читателя поверить в то, что творчество известного художника «могуче и прочно». В уста главного героя Сергея Русанина, который на закате жизни оказывается в сумасшедшем доме и встречается с «горячо любимым художником Врубелем»,

¹⁴⁹ Цит. по: Дмитриева Н. Михаил Александрович Врубель. URL: <http://www/vrubel-world.ru/dmitr32.php>. (Дата обращения: 05.06.2014).

принявшим образ «верзилы с черной бородой» (1, 203), О. Форш вкладывает мысль о том, что «сумасшедшие – самые свободные из людей. Они сбросили маску. Ведь все дело – в преодолении пространства. Люди в масках движутся вперед по прямой, а мы, как крабы...» (1, 203), – рассуждает Русанин. По мнению А. Тамарченко, «ему-то О. Форш и передает некоторые из своих "заветных" мыслей о "законах души" и о "непознанных психических силах" человека»¹⁵⁰.

Одной из таких «заветных мыслей» О. Форш, которую она излагает устами своего героя, является мысль о человеке и смысле его существования. Размышлениям об этом Русанин предаётся, вспоминая роспись Кирилловской церкви в Киеве, "Сошествие Святого духа" М. Врубеля:

«... его картина – откровение всем. Он учил меня, как ее надо смотреть, чтобы вышло <...> Черный Врубель ... раскрывал мне ее тайный смысл... Он делал руками поочередно, как каждый из двенадцати.

– Люди думают, им нет числа. Им число есть. Двенадцать. И все как солдаты по роду оружия по этим векам: Петровы выхватят меч; Иоановы, безмолвствуя, знают; от Фомы не устают влагать перст. Все, что рассеяно мелочами во всех, отстоялось в двенадцати. Найди своего, встань, как он. Руки легонько сложи, чтобы их не знать, глаза закрой, и вся сила в точку: стой солнце!..» (1, 222).

Русанин воспринимает изображенное на картине как сгусток энергии без проводов, которая «может заструиться на каждого... ибо можно увидеть, можно услышать, можно узнать, чего обычно не знают! Но вывод делает каждый сам: расточить себя, как двенадцать, или собрать себя, как один» (1, 224). Таким образом, О. Форш стремится разрушить стереотипы в восприятии врубелевского наследия, она выводит читателя к мысли о художнике как провидце, которому приоткрываются тайны мироздания. Художник – это человек, знающий больше обычных людей о жизни, о законах бытия: «расточить себя как двенадцать» или «собрать как один».

К судьбе Врубеля О. Форш возвращается в романе «Сумасшедший корабль» (1931), где вводит эпизод посещения Сохатым и Жуканцом сестры художника,

¹⁵⁰ Тамарченко А. Творчество Ольги Форш. С. 247.

которая рассказала «о том, как он, слепой, там, в сумасшедшем доме, ужасно страдал». Страдания вызваны были осознанием своей вины в том, «что он выпустил в мир на свободу какое-то плененное зло, <...> тот соблазн, который <...> через картину его вошел в мир. Сам же "Демон" ему чудился весь исполосован глубокими трещинами, уходящими куда-то в недра земли»¹⁵¹. Слезы сломленного жизнью гения – результат многолетней изнуряющей душу и тело работы и не менее мучительной внутренней борьбы творца, посягнувшего на вековые церковные догмы.

К мысли об ответственности художника за свои творения писательница не раз обращается в романах «Современники» и «Ворон». В окончательный вариант текста «Ворон» не вошла фантастическая сцена, где ожившие персонажи «Ревизора» и «Мертвых душ» участвуют в эксгумации праха Гоголя, вершат суд над своим создателем: «Великий художник дал бессмертие мертвым, и мертвые мстили творцу за то, что лишены были своих могил»¹⁵².

Размышляя о «муках творчества», О. Форш никогда не забывала о власти творчества над одаренными, не позволяющими им оставить этот путь без чувства внутреннего опустошения. По ее убеждению, искусство настоящее никогда не оставляет человека равнодушным, оно воздействует на его душу, преображая и возвышая ее. В очерке об испанском художнике Игнацио Зулоага (1914 г.) начинающая писательница воплотила свои мысли о силе воздействия произведений подлинного искусства в следующей сентенции: «В Эрмитаже есть вещи такой заражающей жизни, что едва к ним подходишь, и с чем бы "своим" ни подошел, они ударят, вберут в себя, они не у зрителя потребуют времени для своего постижения, а его самого выхватят из времени, отменяя всякие подготовительные работы и хитрый Эвклидов ум. Это картины-маяки. В них, кроме совершенств живописных, есть еще какие-то указания для сложных тайн и глубин человека, кроме эстетического камертона и «чуда во времени» в них есть и

¹⁵¹ Форш О.Д. Летошний снег. С. 172.

¹⁵² Там же. С. 357.

нечто для всех и навсегда; отсюда неослабевающая магия этих картин»¹⁵³. Эти мысли она разовьет тогда же в повести «Рыцарь из Нюрнберга».

В картинах испанского художника О. Форш увидела некую двойственность человеческой природы, дуализм Зулоаги, «художника и тореадора, первой ступени эволюции и ея короны»¹⁵⁴, «воплощение бессмертной карамазовщины». Это не близко эстетическим взглядам О. Форш на искусство, в ее понимании «художник – это тот, кто видит дальше других, кто слышит тоньше, и чья нога первая вступит на землю обетованную; художник – первый из первых, он всегда во главе, он вожак от зверя к Человеку»¹⁵⁵. Это свое убеждение в роли художника как некоего маяка в пучине жизни она пронесет через все свое творчество.

В мастерстве В. Серова О. Форш взволновало умение подметить в человеке характерное: «Почти все его портреты, за немногими исключениями, оставляют жизнь закрепленного в них человека его собственной, единственной и сложной жизнью, без досадной подчеркнутости "шика" и всяческих ярлыков»¹⁵⁶. Это стремление Серова писать портреты индивидуальностей давалось ему и его натурщикам очень нелегко. Порой художник проводил в доме человека долгие часы, а порой и дни, детально изучая все, что его окружает, скрупулезно выбирая позу, одежду, интерьер, так как, по мнению одного из его учеников, он стремился к правде в живописи, «был всегда прям и не любил лжи»¹⁵⁷.

При создании словесных портретов исторических деятелей прошлого, представителей искусства, своих современников О. Форш стремилась к изображению «трепета душевной жизни». Ее перу принадлежит целая галерея портретов – это А. Суворов, Е. Пугачев, А. Радищев, императрица Екатерина, граф Потемкин, М. Бейдеман, Павел I, П. Чистяков, А. Иванов, архитектор

¹⁵³ Игнацио Зулоага (Испанский художник) // Современник. 1914. Кн. 7, апрель. С. 117. Подпись: Шах-Эддин.

¹⁵⁴ Там же. С. 120.

¹⁵⁵ Там же.

¹⁵⁶ Серов В.А. (По поводу посмертной выставки его картин) // Заветы. 1914. № 1. С. 16. Подпись: Ш. Эддин.

¹⁵⁷ Цит. по: Заветы. 1914. № 1. С. 16.

В. Баженов, балерина Г. Уланова, Н. Гоголь, В. Маяковский, Т. Шевченко и многие другие.

1.4. Синтез искусств как стилевая черта прозы О. Форш

Литературное творчество О. Форш развивалось параллельно с живописным. В ее повествовании легко обнаруживаются стилевые параллели с искусством мастеров кисти, отчетливо ощущаются колористические и композиционные принципы живописи. Портреты и описания природы в произведениях О. Форш очень зримы, они разворачиваются в воображении читателя в живописные картины. Так, в рассказе «Пломбир» О. Форш создает образ лета, в котором присутствуют годами сохраняемые запахи, звуки, краски: девочка «жила в городе Северного Кавказа, где цвело много каштанов и белых акаций, которые сладко пахли на высоком бульваре». В детском сознании навсегда закрепились «гора из арбузов» на базаре, «куски ярко-желтого масла, слабо пахнувшего чесноком», их продавали немцы-колонисты. «Масло из этого молока, намазанное на черный хлеб, превращало его сразу в бутерброд с колбасой» (8, 358). Перед нами земля в момент расцвета, в этот мир вовлекаются люди, трава, коровы, поля... Они интересны и сами по себе, и как проявление силы жизни, постоянно и таинственно возобновляющейся. Детская радость от увиденного передана языком цвета: теплые живые краски передают жаркую свежесть дня, каждый цвет излучает энергию, придает предметам материальную осязаемость, рождает восхищенное отношение к сущему.

Синтез двух способностей О. Форш – писать красками и рисовать словом – угадывается и в портретах людей, созданных на страницах работ О. Форш. Несмотря на принадлежность к разным жанрам (очерк, рецензия, воспоминания), они обладают стилистическим сходством – они живописны в своей основе. Таков, например, литературный портрет итальянского актера Эрнесто Росси в одноименном очерке О. Форш. Сначала автор приковывает внимание читателя к фону, на котором разворачивается действие: «Бояре вышли на пустую сцену как стадо баранов; теснясь друг за друга, искали пугливыми взорами Иоанна. <...> Бояре всей рукой забирали длинную, плохо навешанную бороду и оглаживали ее далеко книзу, как это делают доярки на скотном дворе с сосцами коров перед

дойкой» (8, 542). Ироничное изображение труппы, «набранной из случайных мелких актеров, довольно невежественных», достигается использованием сравнений и глаголов движения: «вышли как стадо баранов», «теснясь, искали друг друга», «забирали бороду, оглаживали, как доярки на скотном дворе, сосцы коров перед дойкой». Актеры смешны в своем невежестве, эпоха, образы русских бояр им непонятны, как непонятен и жест с оглаживанием бород, который на Руси обозначал принадлежность к высокому сословию. Но это именно фон форшевской «картины». Затем возникает фигура, создающая ее смысловой центр, – «зрительный фокус», в который стягивается «весь запас <...> чувства и воображения» (8, 510).

Появляется исполнитель главной роли – Росси: «театр онемел. <...> вышел стремглав, как бы с разбегу, показавшийся высоким, безмерно утомленный старик, с длинными, плохо расчесанными волосами желтоватой седины. Хищный нос, ястребиный взгляд. Он перещупал глазами утонувших в поклоне бояр и перед тронем остановил свой разбег, как бы споткнулся. <...> И вдруг опять по-стариковски, охваченный горем и слабостью, рухнул на трон, обронил зажатую в руке скуфейку, упал на руки головой. Страдал...

На минуту опять это был старик, насмерть раненный борьбой с безумием, сраженный горем по убитому своей рукой сыну. <...>

Первые заговорили руки, пальцы обеих рук. Они были как у ястреба, они, казалось, кончались когтями. Пальцы дергались произвольно, как в судороге у смертельно раненного хищника–орла.

Пальцы скребли бархат, сжимались в кулаки, словно пытались кого-то раздавить. В пальцах был приговор. Уничтожение» (8, 546).

Перед нами эмоционально ярко окрашенный портрет, созданный средствами литературы, но по законам живописи: смысловой композиционный центр, которого требовал от своих учеников Чистяков, – это Эрнесто Росси в образе Ивана Грозного, совершившего убийство своего сына.

Передать суть этого состояния помогают отглагольные прилагательные и причастия, на которых – печать смерти: «утомленный старик», «с длинными

плохо расчесанными волосами», «охваченный горем и слабостью», «на смерть раненный борьбой с безумием», «сраженный горем по убитому своей рукой сыну». Здесь соединены два противоположных ритмических начала: динамика и статика. Движения хаотичны, не имеют направления, внезапно застывают в неподвижности. Ключевая роль в изображении мятущейся души, в которой происходит борьба, принадлежит глаголам движения и остановки: «вышел стремглав, как бы с разбегу», «перещупал глазами», «остановил свой разбег, как бы споткнулся», «рухнул на трон», «обронил скуфейку», «упал», «страдал...». Портрет при многочисленном употреблении глаголов движения сам по себе статичен, движение заменено жестом. Все передает внутреннее состояние обезумевшего от ненависти и страдания человека. Все детали, прорисованные в портрете: глаза, руки, пальцы, – подчеркивают звериное начало («пальцы, как у ястреба, кончались когтями», «дергались, как у смертельно раненного хищника-орла», «скребли, сжимались в кулаки, словно пытались кого-то раздавить»). Мысль О. Форш о царе–тиране выражена средствами изобразительного искусства. Как видно из примера, здесь проявляется еще один, усвоенный О. Форш, урок её учителя, о котором упоминает художник Л. Британишский: «В живописи надо искать мелочи, а потом общее»¹⁵⁸.

Творческой манере О. Форш свойственна большая точность – тональная, цветовая. Она помогает читателю увидеть мир через цвет, через колорит, воссоздает психологическую атмосферу происходящего.

Характерна в этом плане зарисовка сцены в парижском кабаре («Куклы Парижа»): «В сизой мгле сигаретного дыма многосводные потолки свесились ниже. Под ними, как сигналы в тумане, то тут, то там огоньки папирос. Лица людей синевато-бледны. Только губы у женщин, то и дело обновляемые краской, извиваются в смехе, как красные пиявки» (7, 177). Здесь нет авторских комментариев, да они и не нужны; здесь все решает цвет: «сизая мгла сигаретного дыма», вьевшаяся во все, и губы-пиявки, пробивающие эту мглу, достоверно

¹⁵⁸ Британишский Л. Дневник 1913–1915 г. / публ., вступ. заметка и примеч. В. Британишского // Звезда. 1996. № 6. С. 166.

передают атмосферу порока и грязи. В этих образцах словесной живописи О. Форш использовала игру цвета и световую динамику, цветовые контрасты.

Иное восприятие вызывает сцена казни Емельяна Пугачева в «Казанской помещице» – описание, за которым стоит опыт картины В.И. Сурикова «Утро Стрелецкой казни». Вид готовящегося убийства не вызывает у зрителя физиологического отталкивания. Здесь сострадание и тишина, восприятие читателей организовано цветом. О Пугачеве сказано, что «по своему обычаю глазами он стрекотал на народ и ему кланялся низко», – только он в этой оцепенелой от ужаса толпе живой и не лишен привычки к «своему обычаю». «А в руках у Надёжи <Пугачева – Е.К.> были две восковые свечи воску желтого. Колебалось легонько пламя, освещая снизу его лицо, оплывал желтый воск ему на руки, – он не слышал. <...> Кроме заготовленных висельников, вслед за Надежей натащили еще немало народу из его близких единовольников. Их, как и его, приставили близехонько к ихним плахам, последнему земному достоянию. И за спиной у каждого, как ангел-хранитель, – палач» (3, 316-317). Центром всей этой композиции являются «две восковые свечи воску желтого», многое раскрывающие в эмоциональном состоянии Пугачева: «оплывал желтый воск ему на руки, – он не слышал». Визуальный образ горящих свечек позволяет создать психологический портрет персонажа, передать его состояние

Колорит последнего летнего месяца передан в очерке «Художник–мудрец», посвященном П. Чистякову: «Взойдешь в сад через калитку, и уже от березы, которая, как свеча-великанша, белеет среди тусклых осин, видно, сидит П. П. на террасе, и кто-то читает ему. Из многолетних лиловых флоксов, разросшихся в кусты, выскочил нелепый пес Чурка, до того пятнистый, что походит на испещренную кляксами белую промокашку, а не на собаку» (8, 502). Не только цветопись использована здесь писательницей, но и одушевленность пейзажного письма: фигура учителя, того, кто читает, и того, кто наблюдает эту картину. Живописности картине придает и ее композиционная законченность.

О. Форш любила изображать людей на фоне беспокойной природы. В Италии ее, например, поразил маленький городок Позитано («В автомобиле»):

«Он – на высоких лилово-желтых скалах и так как сам вылеплен из камней этих скал, то кажется их причудливым продолжением» (7, 241). Позитано предстал перед путешественниками неподвижной кучей домов, где нет ни электричества, ни воды. Но кто-то вспомнил, что «Позитано когда-то был очень важным портом <...>. У него кругом горы, и под их защитой он как в ладони. Если подымется ветер, он прыгает этому городу буквально через голову, как пловец с высоты». А женщина, которая несла по здешнему обычаю корзину с мандаринами на голове, прибавила:

– В Позитано ... приезжать надо весной, когда цветет желтый дрок. Он покрывает сплошь, как золотым покрывалом, все горы. И город выходит – в корзине цветов <...>. Еще сказал старик: «Какой бы знаменитый мог быть тут курорт...» (7, 242, 243). Динамика картины – ветер, который прыгает по городу, пловец, женщина, несущая корзину с мандаринами... Перед глазами читателя возникает картина превращения полумертвого города в цветущий город-сад, и по мере этого превращения время ощутимо перетекает то в прошлое, то в будущее. Визуализация невидимого – прием, к которому О. Форш часто прибегала для создания объемного изображения.

Привлекали О. Форш и композиционные принципы живописи, характерные для творческой манеры К. Петрова-Водкина, с которым она познакомилась на заседаниях Вольфилы. Н.И. Гаген-Торн вспоминала, что после выступления Петрова-Водкина О. Форш «басовито гудела»: «Я не могу согласиться с вашим определением зрения художника! Хотя все, как всегда у вас, необычайно интересно!»¹⁵⁹. В литературном и изобразительном творчестве художника-авангардиста О. Форш привлекали мысли о пространстве или, говоря языком художников, «сферической перспективе». Сам Петров-Водкин, как отмечает Т.П. Христоролюбова, не любил называть перспективу «сферической», предпочитая другое определение – «живая видимость»¹⁶⁰. Он «видел во взаимоотношениях

¹⁵⁹ Гаген-Торн Н.И. Memoria. С.35.

¹⁶⁰ Христоролюбова Т.П. Особенности теоретико-художественных идей К.С. Петрова-Водкина. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-teoretiko-hudozhestvennyh-idey-k-s-petrova-vodkina>. (Дата обращения: 09.03.2014).

людей и природы серьезный разлад», «разлад человека с жизнью планетарной», неспособность человека воспринимать планету без технических приспособлений: «Человек знает круглоту земли, ее движение на оси и по окружности центра – солнца, но он никак не ощущает этого: его глаз не видит, ухо не слышит своей планеты»¹⁶¹.

Впервые вопрос о влиянии «сферической перспективы» на эстетику О. Форш подняла А. Тамарченко¹⁶², которая уловила связь между картиной Петрова-Водкина «Полдень» и некоторыми пространственными решениями в прозе О. Форш. Эту связь отмечала и сама писательница: «Секрет обаяния живописных работ К. Петрова-Водкина в том, что их познаешь как новую пространственную действительность, без всякой картинной плоскости, без ограничения рамой»¹⁶³. По ее мнению, художник стремится объять необъятное, передать «ритм пространства», «разрушить пограничные столбы времени», показать «космическую непрерывность жизни»: «В "Полдне" закреплено незакрепляемое. Здесь вызван и схвачен тот, не слышимый уху, не видимый глазу, утраченный в мелочи, в суете ритм пространства, навеявший поэту «алмазные строки»: «Без руля и без ветрил, // Тихо плавают в тумане // Хоры стройные светил»¹⁶⁴.

Стремление и способность К. Петрова-Водкина вместить в пространство картины огромное мировое пространство были очень близки О. Форш. В романе «Сумасшедший корабль» она предлагает читателю свою словесную картину, по технике исполнения похожую на «Полдень»: «Это *плоскогорье* у самой вершины снежных хребтов. <...> Из *ледников* Гаварни могучей струей вниз падает *пышный водопад*. Он, дважды ударяясь о скалы, наконец, прыгает в бездну уже не водной струей, а как если бы великан из гигантского пульверизатора его выдул нежным вуалем из искр, не колеблемым ветром и преломляющим радуго. Из *вечных льдов* Пиренеев течет *бурный Гав*. Как на картине Айвазовского, у него вымышленный

¹⁶¹ Цит. по: Христоробова Т.П. Особенности теоретико-художественных идей К.С. Петрова-Водкина.

¹⁶² Тамарченко А.В. Ольга Форш. Жизнь. Личность. Творчество.

¹⁶³ Форш О. О себе, Петрове-Водкине и Читателе. С. 256.

¹⁶⁴ Там же. С 257.

колорит зелено-бирюзовой голубизны и прозрачность *стекла. И камни*. Вокруг каждого ткёт бурливый поток белую пряжу. Вода, подмывая деревья, то растекается *сеткою мелких ручьев*, то собирается в *полноводный студеный канал цвета темного изумруда*» <курсив мой – Е.К.>.

На фоне вечной природы «восходят из долины к террасам англичане, аббаты, экскурсии и ослы. Все существует, не скрытое горизонтами, и кажется построенным, как «Полдень», в бесперспективном китайском письме»¹⁶⁵. Ничего не ускользает от взгляда художника, рядом сосуществуют вечное и преходящее, как в другом месте писала об этой картине О. Форш: «все равноценно, все под солнцем, все сгармонизовано. Жизнь каждого с жизнью "мирской"»¹⁶⁶.

В «Сумасшедшем корабле» воплощена одна из главных философских идей К. Петрова-Водкина – «сопричастность огромному миру Вселенной»¹⁶⁷. В этом романе, так же, как в петрово-водкинских картинах, сложно найти и обозначить центр. Действительность романа – это не одна страна, не один город, а весь мир, преображенный авторскими представлениями о нем. О. Форш помещает в него весь свой накопленный к 1930-м годам жизненный багаж, который формировала у автора русская литература, в частности, М. Ю. Лермонтов, автор строки: «спит земля в сиянье голубом», а также – русская иконопись (например, икона «Страшный суд»). Возможно, все это подготовило О. Форш к восприятию сферического пространства К. Петрова-Водкина.

Л. Мочалов утверждает, что чувство «планетарности» в произведениях художника возникает и в тех картинах, где нет «искривления прямолинейных форм». Мироощущению К. Петрова-Водкина, по мнению исследователя, «статическое восприятие мира <...> не отвечает...». «Его, – продолжает Л. Мочалов, – интересует нарушение покоя, то состояние, которое испытываешь, например, на корабле, когда от волнения моря, кажется, что, падая и поднимаясь, наклоняется горизонт, уходит из-под ног земля. Сравнивавший землю с кораблем

¹⁶⁵ Форш О. Д. Летошний снег. С. 114.

¹⁶⁶ Форш О. О себе, Петрове-Водкине и Читателе. С. 256.

¹⁶⁷ Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. М.: Советский художник, 1983. С. 324.

К. Петров-Водкин и в движении корабля видит прообраз планетарного движения»¹⁶⁸.

Возможно, через заглавие произведения «Сумасшедший корабль» О. Форш стремилась передать общее ощущение от происходящего – «нарушения покоя», когда «накрывается горизонт, уходит из-под ног земля». Именно так искала писательница новые формы искусства, что, по сути, объединяло этих двух художников.

Многое из уроков живописи О. Форш усваивала сознательно, считая, что «все искусства, разнясь в проявлениях, связаны внутренне, и, опираясь на форму живописную, можно говорить проще и нагляднее»¹⁶⁹. Но художественные находки возникали у нее и стихийно, подсказывались интуицией. Так, она писала о весне: «В течение всей моей жизни из года в год я жду наступления весны. И каждый раз она кажется мне чудодейственной и небывалой. И первые ландыши, и шумные хороводы воробьев, и летающие облака, отраженные в талой воде, а главное – люди, молодеющие, хорошеющие весной, – я жду этого всеобъемлющего обновления каждый год». Именно весна, по ее воспоминаниям, стала первым толчком к творчеству, «началом художественного освоения мира», когда она стала писать и рисовать (8, 595).

Родственной для О. Форш оказалась чистяковская вера в возможность чуда. Она запомнила его рассказ о том, как было найдено долго не дававшееся ему решение о расстановке фигур в картине «Мессалина...»: пробившийся в мастерскую солнечный луч, упав на картину, высветил ее центральную фигуру, отправив в глубину остальные. Это было воспринято художником как неожиданный, нечаянный подарок судьбы: «Ишь солнце-то! Световую задачу и разрешило. Убийцы вон в какой глубине. Я во всю жизнь не добился, а солнцу – момент» (8, 473).

Сама О. Форш тоже однажды получила чудесный подарок и восприняла его как чудо. Как-то знойным летом читала она Н. Тихонову главы из своего нового

¹⁶⁸ Там же.

¹⁶⁹ Форш О. О себе, Петрове-Водкине и Читателе. С. 256.

романа «Символисты», посвященные размышлениям главного героя Лагоды о Гоголе. В момент наивысшего напряжения чтеца и слушателя в окне появился ворон, которого они восприняли как посланца от Гоголя, почти самого Гоголя в образе вещей птицы. Это произошло вопреки всем логическим объяснениям – как невозможное свершившееся чудо. Этот мистический эпизод вошел в роман и, может быть, даже определил его окончательное название – «Ворон». Доверять интуиции, творческому наитию, схватывать в жизненных явлениях не только рациональное начало, но и то, что лежит за пределами обычной логики, учил О. Форш именно Чистяков. Так или иначе, визуальные изображения появлялись в повествовании О. Форш в результате синтеза, соединении жизненных впечатлений, профессиональных знаний и работы воображения.

О. Форш разделяла взгляды некоторых художников о воспитательном значении искусства. Так, К.С. Петров-Водкин писал: «Если твоя работа не совершенствует тебя – другого она бессильна усовершенствовать, а иной социальной задачи как улучшение человеческого вида и нет»¹⁷⁰.

Примечательно, что, влекомая талантом художника, О. Форш на закате своей жизни начала осуществлять давний замысел – написание «Живописной автобиографии», в которой она задумывала «сделать попытку, в труднейшей из литературных форм – короткой новелле, воскресить перед читателем почтенный кусок времени от турецкой войны 1878 года до дней наших: «Быть может, писатель окажется ближе к цели, если точно угаданной живописью и неоспоримо найденным словом он научится сказать многое в малом»¹⁷¹. «Воскресить», как можно истолковать это слово в контексте форшевских размышлений об искусстве, – значит сделать предмет повествования физически ощутимым, «картинным», жизненно достоверным. Замысел так и не был до конца осуществлен.

Итак, О. Форш связала свою жизнь не только с литературой, но и искусством живописи, которое питало и вдохновляло ее, влияло на проблематику ее

¹⁷⁰ Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 300.

¹⁷¹ Предисловие к циклу новелл «Живописная автобиография» // 30 дней. 1939. № 2. С. 16.

произведений, помогало в поисках новых сюжетов, героев, новых форм изобразительности. Проведенный анализ разножанровых произведений показал, что внимание писательницы привлекала творческая манера А. Иванова и П. Чистякова, тонкий психологизм в передаче внутренней сути человека В. Серова, мистическое мировосприятие М. Врубеля, пространственное видение К. Петрова-Водкина. Их искания в сфере живописи давали импульс для ее литературных опытов, углубляли творчество О. Форш. Все это отразилось в стилистической манере писательницы. Словесная живопись становится стилеобразующим пластом повествования О. Форш, проявляясь и в произведениях, посвященных художникам, и в исторической прозе, и в романе «Сумасшедший корабль».

Глава 2. Гоголь в художественном сознании О.Д. Форш: романы «Современники» и «Ворон»

2.1. «Современники»: проблематика и поэтика романа, его литературно-критический резонанс

Роман О. Форш «Современники» (1926) в русской исторической прозе представлял собой новое явление. В герои исторического романа автором избраны гении русской литературы и живописи первой половины XIX столетия – Н.В. Гоголь и А.А. Иванов. Основу сюжета «Современников» составляет отображение духовной жизни творческой личности. Это, безусловно, не исчерпывает, но в немалой степени определяет новизну форшевского художественного историзма.

В структуре романа, как отмечали исследователи, используется громадный исторический материал: переписка Гоголя, письма Иванова, фрагменты из «Выбранных мест из переписки с друзьями», материалы из истории русского и итальянского быта художников и писателей¹⁷². Наряду с повествованием об обстоятельствах последнего периода жизни главных героев и их окружении (русские художники, А. Герцен, З. Волконская) свое место в сюжете романа занимают вымышленные персонажи (Багрецов, Пашка-химик, служители католического культа, молодые борцы за свободу Италии и др.). Реальное и ирреальное, плод авторской фантазии, органично переплелись в тексте.

Естественна в этой ситуации разногласия литературной критики, противоречивость откликов. Одни (Н. Юргин) утверждали, что «объективное воспроизведение двух гениев, и вообще всей этой эпохи, осуществлено с большим искусством, с хорошим вкусом, уверенным мастерством и любовным

¹⁷² А. Тамарченко в комментариях к «Современникам» указывает несколько источников, на которые опиралась Форш при написании романа: Аксаков С.Т. «История моего знакомства с Гоголем»; Анненков П.В. «Литературные воспоминания»; Кулиш П.А. «Записки о жизни Гоголя»; Шенрок В.И. «Материалы для биографии Гоголя»; Письма Гоголя; Письма Иванова; Боткин М. «Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка»; Рамазанов Н.А. «Материалы для истории художеств в России».

отношением к своему предмету»¹⁷³. Другие (А. Кашинцев) подчеркивали верность и убедительность О. Форш в изображении исторических событий и героев, «строгую добросовестность в пользовании историческим материалом»¹⁷⁴. «Блестяще удавшиеся отдельные сцены» в романе отмечал В. Гольцев¹⁷⁵. По мнению И.Г., «"Несовременный", даже несколько старомодный роман О. Форш не затеряется среди множества выходящих сейчас книг. У него есть свое лицо, свой тон», его хорошо отличает «ряд прекрасных эпизодов»¹⁷⁶ при минимуме бытового материала. А. Цинговатов оценил проявленное в романе «хорошее знание эпохи»¹⁷⁷.

Но среди первых откликов на роман были и те, что содержали сомнение в убедительности представленной в произведении О. Форш картины времени. Так, Б. Эйхенбаум называл роман «декорацией эпохи», так как она «дана не через детали жизни и быта, а через стилизованные диалоги и стилизованный же комментарий автора. Гоголь и Иванов говорят цитатами из писем, высокориторических, философских трактатов. В таком высоком, отвлеченно-символическом плане они взяты и автором»¹⁷⁸. Критик увидел в реализации замысла О. Форш определенную систему, определенный принцип, противопоставляемый исторической хронике, но эта попытка, по его мнению, «не вполне убедительна»: «...две линии романа остаются совершенно самостоятельными и даже теснят друг друга <...> Фигура Багрецова вышла чересчур схематичной, образы Гоголя и Иванова – слишком отвлеченными, Рим – слишком декоративным»¹⁷⁹.

¹⁷³ Юргин Н. Ольга Форш. Современники. М.; Л.: ГИЗ, 1926 // Красная Новь. 1926. № 11. С. 243.

¹⁷⁴ Кашинцев А. Исторический роман в современной литературе // На литературном посту. 1930. № 3. С. 44–45.

¹⁷⁵ Гольцев В. Ольга Форш. Современники. М.; Л.: ГИЗ, 1926 // Печать и революция. 1926. № 7. С. 204–205.

¹⁷⁶ И.Г. Ольга Форш. Современники. М.; Л.: ГИЗ, 1926 // Звезда. 1927. № 2. С. 158.

¹⁷⁷ Цинговатов А. Ольга Форш. Современники. Роман. М.; Л.: ГИЗ, 1926 // Книгоноша. 1926. № 35. С. 26.

¹⁷⁸ Эйхенбаум Б. Декорация эпохи // Эйхенбаум Б. Мой современник. СПб.: ИНАПРЕСС, 2001. С. 131. (Впервые: Красная газета. 1926. 31 октября).

¹⁷⁹ Там же.

Разошлись мнения и в оценке проблематики романа. А. Кашинцев признал, что «персонажи поданы как конкретные носители проблемы жизни и творчества»¹⁸⁰. По мнению же Н. Юргина, О. Форш «только вникает в проблему», «воспроизводит творческую трагедию двух гениев, не внося ничего особенно нового в трактовку их личности»¹⁸¹.

В системе образов особенной удачей признавался «прекрасно изображенный "вздохмаченный гений" Ал. Иванов»¹⁸². «Демоническая» фигура Багрецова, по мнению критиков, не удалась автору: «она слишком ходульна и безжизненна. Это шаблонный мелодраматический злодей, "инфернальный романтик"»¹⁸³.

Строго оценил роман «Современники» А. Белый в письме к Р. Иванову-Разумнику от 25-30 ноября 1926 г.: «Талантливо; местами интересно; но <...> в высшей степени неприятен "тон" целого; и даже не могу точно определить, чем: в высшей степени неприятен тон; а местами фальшив». По мнению Белого, автором осмеивается «для ради правительства» «святая святых» – православие¹⁸⁴.

Другого, прямо противоположного мнения придерживался М. Горький, назвавший О. Форш «зачинателем нового исторического романа». В письме к писательнице он назвал «Современники» «значительнейшей вещью», «богатой мыслями, каждая из коих – тема большой книги»¹⁸⁵. Из письма к О. Форш от 5 сентября 1926 г. следует, что Горького заинтересовала сложная морально-этическая и психологическая тема – «невозможность влюбиться в женщину <...> облеченная в состояние сознания», что повлекло следующее уточнение: «Конечно, тут не только *эта* невозможность, а и всякая другая»¹⁸⁶. По-видимому, имелась в виду невозможность, связанная и с религиозным сознанием, и с творческими, и бытовыми мучительными проблемами.

¹⁸⁰ Кашинцев А. Исторический роман в современной литературе. С. 44 – 45.

¹⁸¹ Юргин Н. Ольга Форш. Современники. С. 243 – 244.

¹⁸² Там же. С. 244.

¹⁸³ Цинговатов А. Ольга Форш. Современники. С. 26.

¹⁸⁴ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб.: Atheneum; Феникс, 1998. С. 429.

¹⁸⁵ См.: Горький и советские писатели. ЛН. Т. 70. С. 584.

¹⁸⁶ Там же.

Примечательно, что в предисловии к предполагавшемуся в 1926 году американскому изданию романов О. Форш Горький так определил тему романа «Современники»: «Неизбежное противоречие между идеалом христианина и гением художника, его опытом. Противоречие это погубило Гоголя, который решил принести злой и острый талант свой в жертву религиозному идеалу, и это же противоречие изломало жизнь Иванова годами мучительных колебаний»¹⁸⁷. В письме Горького содержались и критические замечания: «В книге есть зияния, которые, видимо, надо объяснить условиями цензурными, но конец 12-й главы (Колизей – *Е.К.*) смят, должно быть, по вашей вине»¹⁸⁸, – обращается он к О. Форш.

Очевидно, не только в ответ на разбор романа Горьким, но и под влиянием первых критических откликов О. Форш признала, что не все «затеи» удалось осуществить: «Главное – ужасная спешка из-за условий жизненных и самоодергиванье, дабы не перегрузиться «фантастикой». Надеюсь в следующих вещах скомканности избежать. <...> Если же мне удалось дать Ал. Ив<анова> и хоть сколько-нибудь Гоголя, и то, чем они нам живы, – я рада и этому»¹⁸⁹. В этом признании О. Форш содержится главный импульс ее обращения к историческому прошлому – желание «взорвать все пограничные столбы, проставленные временем, так, чтобы в *сегодня* проступило *вчера*» (курсив – О.Ф.), показать, что «века – в нас»¹⁹⁰. Положительные отклики о романе дали Б. Пастернак и М. Пришвин.

Советские литературоведы 1950-1980-х годов (С.М. Петров, В.Д. Оскоцкий, Н.П. Луговцов, А.В. Тамарченко) также в первую очередь обратили внимание на образ художника А. Иванова, который, по их мнению, выписан наиболее удачно, в отличие от образа Гоголя, более одностороннего. Эту односторонность Н.П. Луговцов видел в том, что в романе интересна лишь одна сцена, где Гоголь сам варил «жженку», а дальше, по его словам, «писательница рисует Гоголя

¹⁸⁷ Там же. С. 587.

¹⁸⁸ Там же. С. 584.

¹⁸⁹ Там же. С. 587.

¹⁹⁰ Там же. С. 588.

надломленным, разочарованным человеком»¹⁹¹. Справедливо отмечает А. В. Тамарченко, что «критика (М. Серебрянский, Ю.А. Андреев) не смогла или не захотела понять движения авторской мысли в этом романе; в нем долго еще продолжали видеть нечто вроде "современности, опрокинутой в прошлое", и подозревали О. Форш в ехидных аналогиях, касающихся положения людей искусства в советском обществе»¹⁹².

Уже в 1990-е годы Вяч. Вс. Иванов увидел в интерпретации гоголевского образа влияние не только символистов, но и Фрейда. Фрейдистское влияние исследователь усмотрел в том, что она предлагает и возможную «психиатрическую, если не психоаналитическую, трактовку страданий Гоголя»¹⁹³.

Итак, на разных этапах изучения «Современников» роман был прокомментирован неоднозначно. Существует разорванность в суждениях критиков и исследователей. Сказывается отсутствие целостного анализа произведения, который включал бы в себя исследование всей образной системы, а не комментирование отдельных эпизодов. Такая попытка была предпринята уже в XXI веке исследователем Т.Е. Шумиловой, которая проанализировала способы создания образа Гоголя у О. Форш и пришла к заключению, что «Ольга Форш как бы свидетельствует умирание гения», Гоголь последних его дней для нее «лишь оболочка, его гениальный внутренний мир погиб в борьбе с самим собой»¹⁹⁴. Чтобы прояснить творческую концепцию романа, обратимся к рассмотрению логики авторской мысли и некоторых особенностей поэтики романа.

Замысел романа традиционно объяснялся возросшим интересом писателей 1920-х годов к историческому роману. К этому времени были написаны отмеченные М. Горьким пьеса С.Н. Сергеева-Ценского о Лермонтове «Поэт и

¹⁹¹ Луговцов Н.П. Ольга Форш. Л.: Лениздат, 1961. С. 18.

¹⁹² Тамарченко А. Ольга Форш. Жизнь, творчество, судьба. С. 184.

¹⁹³ Иванов Вяч. Вс. Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом: «Сумасшедший корабль» Ольги Форш и ее «Современники» // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры (Статьи о русской литературе). Т. 2. С. 621.

¹⁹⁴ Шумилова Т.Е. Образ Гоголя в интерпретации Ольги Форш (роман «Современники», 1926) // Филологический журнал. Южно-Сахалинск, 2010. Вып. 17. С. 45.

чернь»¹⁹⁵ (1925), роман Ю.Н. Тынянова «Кюхля» (1925), «Одеты камнем» (1925) О.Д. Форш, «Разин Степан» (1926-1927) А.П. Чапыгина. Не исключено, что исторический роман был для многих писателей «одним из средств ухода от современной тематики»¹⁹⁶.

Сама О. Форш объясняла замысел романа несколько иначе. Для нее этот роман явился важным аргументом в ее представлениях о роли художника в его взаимоотношениях с эпохой. Современники для нее – это не только люди, живущие в одной эпохе: одни – творящие «историю своего века», другие – «пребывающие в ней просто, по гоголевскому выражению, "существователем"». Это, прежде всего, люди из прошлых эпох, чей духовный и жизненный опыт перекликается «в веках с нашим сегодняшним днем истории по признакам более важным, чем безразборное сосуществование в одних и тех же годах» (8, 512-513). Писательница ощущала духовную близость с творческими людьми прошлой эпохи, ее волновали общечеловеческие проблемы жизни и искусства.

Вероятно, выбор предмета художественного исследования был обусловлен биографическими фактами и особенностями таланта О. Форш. Прежде, чем стать писателем она, как говорилось ранее, пятнадцать лет посвятила изучению живописи: наблюдала жизнь художников "изнутри", овладевала техническими приемами изобразительного искусства, научилась смотреть на мир их глазами, впитала и унаследовала благоговейное отношение к искусству.

Через всю жизнь она пронесла и любовь к творчеству Н. Гоголя. По свидетельству В. Шкловского, О. Форш «читала и перечитывала Гоголя целиком, любовалась его прозой, статьями и среди мертвой шелухи «Выбранных мест из переписки с друзьями» видела блески пробившего все вдохновения, пожара, согревающего душу»¹⁹⁷. По её словам, встречи с Гоголем всегда обогащали, вызывая ассоциацию с образом шестикрылого серафима из пушкинского

¹⁹⁵ С.Н. Сергеев-Ценский пишет в 20-е годы три пьесы о Лермонтове: «Поэт и чернь» (1925), «Поэт и поэтесса» (1928), «Поэт и поэт» (1929). В 1933 выходит роман С.Н. Сергеева-Ценского «Мишель Лермонтов», в котором он объединил эти три пьесы.

¹⁹⁶ Иванов Вяч. Вс. Литература "попутчиков" и неофициальная литература // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры (Статьи о русской литературе). Т. 2. С. 470.

¹⁹⁷ Шкловский В. Наш современник // Ольга Форш в воспоминаниях современников. С. 92.

«Пророка», который «касается поочередно уст, глаз, ушей – и мир видимого, слышимого и ощущаемого расширяется безмерно» (8, 593). О. Форш была воспитана на русской культуре, ощущала духовную связь с ее яркими представителями; проблемы, решению которых была отдана жизнь двух гениальных людей XIX века, она считала «родственными» и не устаревшими для нового времени, эпохи самой О. Форш. Роман «Современники» – это своего рода высказанная авторская позиция по отношению к наследию русской культуры, которое для О. Форш уже в 1920-е годы стало «спасательным поясом». Эту мысль она разовьет позже в двух других своих романах.

Можно предположить, что замысел романа родился также в результате разраставшегося интереса к личности и судьбе Гоголя в первые десятилетия XX века, начиная с эпохи символизма, положившей начало знаменитой гоголиане¹⁹⁸. Форшевская попытка разобраться в «цветущей сложности» (термин К. Леонтьева) Гоголя, сказать свое слово о заграничном периоде его жизни, о причинах его загадочной смерти определяет замысел нового романа. Интерес представляет поднятая писательницей и не утратившая до наших дней проблема взаимодействия и взаимоотношения двух ветвей христианства: католицизма и православия, остро обсуждавшаяся в начале XX века, а также – вопрос о легитимности язычества с его поклонением природным явлениям, отношения к

¹⁹⁸ Мережковский Д.С. Гоголь: Творчество, жизнь и религия. СПб.: Пантеон, 1909; Белый А. Гоголь // Киевская мысль. 1909. 19 марта; Брюсов В. Испепеленный // Весы. 1909. №4. С. 106 – 108; Эллис. Человек, который смеется // Там же. С. 86 – 92; Белый А. Луг зеленый // Там же. С. 104–113; Горький М. История русской литературы. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1939; Розанов В.В. Пушкин и Гоголь // Розанов В.В. Мысли о литературе М.: Современник, 1989; Розанов В.В. Опавшие листья // Там же; и др..

Творчество Гоголя позднего периода вызвало волну интереса у русских эмигрантов: Зайцев Б. Жизнь с Гоголем // Трудный путь. Зарубежная Россия и Гоголь. М. 2002. С. 98 – 118; Ильин И. Гоголь — великий русский сатирик, романтик, философ жизни // Там же. С. 141 – 184; Протоиерей Георгий Флоровский Проблема христианской культуры у Гоголя (Из книги «Пути русского богословия») // Там же. С. 119 – 133; Бердяев Н.А. Духи русской революции // Литературная учеба, 1990. Кн. 2. С. 123–139; Мочульский К.В. Духовный путь Гоголя // Русская идея: в 2 т. / сост. В.М. Пискунов. Т.2. М.: Искусство, 1994. С. 450–464.

Попытка осмысления не только творчества, но и самой личности писателя была осуществлена в комедии С. Антимонова «Гоголь» (1922 г.), позже в произведениях С. Сергеева-Ценского «Гоголь уходит в ночь» (1933 г.), В. Вересаева «Гоголь в жизни» (1933 г.).

шедеврам скульптурного изображения божества и великолепным постройкам дохристианской эпохи.

В основу романа «Современники» лег громадный документально-исторический материал, с которым писательница обращается очень свободно, «группируя и деформируя его в соответствии с художественным замыслом и совершенно отказываясь от скрупулезной точности в хронологии и последовательности реальных событий»¹⁹⁹.

О. Форш наполняет повествование многочисленными реалиями: остерия Лепре, пиццерия у Фальконе, акведук или водопровод Клавдия, базилика Каликста, вилла Волконской с подробным их описанием. Поэтому с выводом Б. Эйхенбаума, что в романе отображена не эпоха, а лишь ее декорация, что она «дана не через детали жизни и быта», можно поспорить. Так, О. Форш тщательно описывает жизнь художников-пенсионеров в Риме: «забитые академической дрессировкой, они уже ожили, как недоморенные цветы, обласканные жарким солнцем» (2, 31). Непосредственно, в деталях, раскрывается смысл этого метафорического высказывания. Так, в разговоре Иванова с Багрецовым мы узнаем, что художникам, желающим попасть в Италию, уставом Академии художеств запрещалось жениться, «чтобы получить наивысший здесь жребий – заграничную поездку, – надлежало <...> работать на конкурс до двенадцати часов в сутки, подделываясь под начальствующих» (2, 17). Но и попав под римское небо, художник не был до конца свободным. По выражению Иванова, «преподлая нас сопровождает инструкция» (2, 34) обо всем писать начальству: «Я забываюсь в созерцании красот искусства, но внезапно вспоминаю, что приказано о сем восхищении оповещать в известные сроки с непременною благодарностью – и все благородное во мне замирает» (2, 38).

О тяготах профессии художника мы узнаем из немногих упоминаний в разговорах персонажей. Иванов говорит с болью Багрецову: «Мало того, что картине жертвуешь жизнью и удобствами, – как удары плетью – этот обрыв беспрестанный в работе: то болезнь глаз, то натурщик неплочен, то голых людей

¹⁹⁹ Тамарченко А. Примечания // Форш О.Д. Собр. соч.: в 8 т. Т. 2. С. 470.

искать надо...». Из-за долгого пребывания в Италии Иванову было уменьшено жалованье (денег хватало только на чечевицу) и сделано оскорбительное и варварское предложение для средств к жизни «изготавливать картины жанра для лотерей» (2, 101).

В сцене приезда российского императора Николая I также немало деталей, характеризующих истинное отношение к беззащитному и бесправному художнику. Заведующий художниками, «упрямый немец, дилетант в живописи» Киль, «приставленный, как унтер, к пенсионерам с инструкцией свыше "подгонять" их в работе», затеял выставку «в палаццо Фарнези, где фрески Рафаэля»: «Да чья живопись выстоит против них?» (2, 114), – недоумевали художники. В результате огромные полотна Иванова и Воробьева императором не были увидены, а скульпторы свои работы из глины не понесли: «сквасится по дороге глина» (2, 115).

А. Тамарченко отмечает, что О. Форш «сознательно сгущает, концентрирует исторические события и факты внешней биографии Иванова, происходившие на протяжении четырех лет (1845–1848 гг.) так, будто бы они все совершились за один неполный год – во второй половине 1847 и в первые месяцы 1848 года» (2, 470). Этот же прием она применяет и в отношении Гоголя. Автор намеренно акцентирует внимание на последних годах жизни писателя – годах мучительных раздумий, сомнений и страданий Гоголя.

Выбор места действия и «сгущенность» художественного времени позволяет писательнице сосредоточить внимание на трагичности эстетических исканий художников – Иванова и Гоголя. Это не только "портреты с натуры", речь идет о судьбах двух знаменитых страдальцев, но она рождает ассоциации с судьбами многих одаренных людей: поэтов, музыкантов, живописцев. Роман О. Форш о трагичности судьбы художника стал заметным явлением новой литературной эпохи с ее спорами о путях развития литературы, с ее представлениями о социальном заказе и обязанности писателя подчиняться читательским интересам, творить на злобу дня. В этом отношении роман О. Форш во многом противостоял

веяниям времени и отстаивал мысль о праве художника на творческий поиск и эстетическую независимость.

2.2. Образ Гоголя в художественной системе романа

Образ Гоголя, созданный О. Форш, был оценен критиками и исследователями также неоднозначно. В заслугу автору ставили раскрытие внутреннего мира Гоголя, использование диалогов, «смонтированных из подлинных фраз его переписки»²⁰⁰. Общей неудачей был признан портрет, который якобы «заменяет одна характерная черта, меняющаяся в зависимости от психологии момента». По словам А. Кашинцева, выразительным «барометром душевных волнений» Гоголя в романе О. Форш является только нос²⁰¹. Инкриминировалось автору и то, что герой подавляет в себе художника: «из реального мира уходит в крайнюю, полубредовую мистику» и даже «мечтает об исчезновении русской литературы»²⁰².

Резко негативную, отнюдь не бесспорную оценку форшевского образа Гоголя дал А. Белый: «Зачем О.Д. дала «затрещину» Гоголю; у нее Гоголь – ведь черт знает что; Гоголь был человек не чета Ольге Дмитриевне, а ведь она его сделала ниже себя стоящим.... <...> Пашка-химик тоже весьма призрачная маска; и для чего О.Д. прятаться под эту маску; «хекнула» бы от своего лица; а то выдуман Пашка-химик»²⁰³.

Литературоведы 1950–1980-х годов (С.М. Петров, В. Д. Оскоцкий и др.) также посчитали образ Гоголя односторонним, созданным под влиянием символистского восприятия. По словам Н.П. Луговцова, «гордость русской литературы, выдающийся реалист Гоголь остается фактически за пределами повествования, а на страницах романа мы видим фигуру человека на грани безумия»²⁰⁴. В. Д. Оскоцкий полагал: «Гоголь умер как художник задолго до своей физической смерти, потому что отступился от великих общественно-преобразовательных задач искусства, отдав свою душу во власть отживших,

²⁰⁰ Кашинцев А. Исторический роман в современной литературе. С. 44 – 45.

²⁰¹ Там же.

²⁰² Гольцев В. Ольга Форш. Современники. С. 204 – 205.

²⁰³ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб.: Atheneum; Феникс, 1998. С. 429.

²⁰⁴ Луговцов Н.П. Ольга Форш. С.18.

ложных представлений»²⁰⁵. О. Форш в этой книге нашла более богатую палитру красок, тонов и полутонов, чтобы запечатлеть муки живой души и показать «то, чем они нам живы...»²⁰⁶.

При внимательном прочтении романа становится очевидным, что Гоголь является в образной системе романа центрообразующим. Композиция произведения представляет собой цепочку сцен, в которых Гоголь является как непосредственным, так и опосредованным участником. Главным средством раскрытия характера, обрисовки образа становятся диалоги – споры как с реальными, так и с вымышленными персонажами, в каждом из которых он раскрывается какой-то новой гранью. Основу фабулы составляют взаимоотношения Гоголя с одним из ближайших его друзей в римский период – А. Ивановым. Именно тогда, по мысли автора, проявляется влияние христианских взглядов Гоголя на Иванова.

Следует отметить прозорливость О. Форш, опередившей своими наблюдениями современного исследователя И. А. Виноградова, который в книге «Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях» подробно изучает переписку Гоголя и Иванова и документально доказывает, что «Гоголь во многом являлся образцом веры для Иванова»²⁰⁷. В романе О. Форш эти два центральных персонажа показаны, прежде всего, как духовно близкие друзья, старший и младший. «Нося для людей обманные личины», они только наедине друг с другом «на короткий миг дружеской встречи сбрасывали их, как ненужный хлам» (2, 53). Только наедине друг с другом они могли обсуждать принципиально важные, сокровенные вопросы, измучившие обоих.

Из их бесед вытекает основная проблематика романа: связь искусства (творчества) с жизнью и религией – не только с православием, но и с католичеством. Эти вечные вопросы становились предметом размышлений

²⁰⁵ Оскоцкий В. Века в нас... (Творческие уроки Ольги Форш) // Форш О. Одеты камнем. Современники. Михайловский замок. М.: Правда, 1986. С. 15 – 16.

²⁰⁶ ЛН. Т. 70. С. 88.

²⁰⁷ Виноградов И.А. Н.В. Гоголь и А.А. Иванов. К истории создания картины «Явление Мессии» // Виноградов И.А. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. М.: XXI век. Согласие, 2001. С. 646 – 670.

философов, писателей, художников в разные времена, вызвав волну интереса в начале XX века. Так, Г. Федотов в статье «Борьба за искусство» (1935 г.) справедливо отмечал, что если под жизнью понимать социальную действительность, то отношения между искусством и жизнью взаимны: «художник воспитывается обществом, но его создание воспитывает общество». А если под жизнью понимать, прежде всего, «духовную жизнь, духовную активность человека», то «искусство есть не выражение, а одна из форм этой активности: творческая, создающая новое, а не отражающая данное»²⁰⁸. Поэтому подданство искусства можно рассматривать только по отношению к религии: «В те несчастные, трагические эпохи, когда религия свертывается, уходит под поверхность культуры, становится сама частной сферой (что противоречит ее природе), искусство на первых порах как будто выигрывает. Оно занимает пустующий трон своей «небесной сестры». Человек, потерявший Бога, в искусстве ищет разгадки всех проклятых вопросов, ищет смысла и оправдания своей жизни»²⁰⁹. Именно в такое безбожное время, время «воинствующего атеизма», писала свой роман О. Форш, пытаясь искать ответы на вопросы современности в прошлом, понимая, что «старое остается в новом, но оно не только узнается, но и переосмысливается, приобретает <...> иную функцию»²¹⁰.

Предметом пристального внимания О. Форш становится духовная жизнь Гоголя и Иванова, раскрывающаяся в их диалогах. Одно из важнейших объяснений происходит во время прогулки по базилике Каликста. Описание базилики помогает О. Форш обозначить эстетический спор Иванова и Гоголя, раскрыть их позиции в вечном споре о первенстве искусства и религии, о сочетании веры и творчества в жизни. В то время как Иванов восхищенно оглядывал древние трибуны и разбирал устройство амвона в стиле ранней архитектуры, «Гоголь в полутемном храме в глубокой задумчивости стоял под огромной мозаичной пасхальной свечой». Художник подбежал к Гоголю с записной книжкой и, не обращая внимания на его оцепенелое состояние,

²⁰⁸ Федотов Г. Борьба за искусство // Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 214.

²⁰⁹ Там же.

²¹⁰ См.: Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного. М.: Сов. писатель, 1970. С. 178.

увлеченный одним своим делом, сказал: «А ведь базилика Каликста в своих трех ярусах запечатлевает три разных периода из жизни Рима. Ярусом ниже девятый век-с, там, где мощи святого Климента, принесенные Кириллом и Мефодием с востока, еще пониже знаете что? <...> Еще пониже ярусом – храм языческого божества Митры! Каков диапазон-с?» (2, 49). Многоликость базилики Каликста, соединение в ней языческих и христианских черт Ивановым осознается как великое достижение и как проявление истинной сути искусства. Его восхищает то, что «в Риме каждый камень дышит историей, каждая пядь земли напоена кровью народов: язычников, римлян, варваров... Под землей, в катакомбах, несчетны мученики христианства. И художник все это богатство чувствует каждым нервом своим...» (2, 49).

Гоголь, одолеваемый воспоминаниями (день, в который происходит встреча, омрачен для Гоголя: это годовщина смерти его близкого, рано ушедшего из жизни друга Вьельгорского), не сразу реагирует на слова Иванова, но затем, «кривя усмешкою рот», произносит: «В искусстве несовместимое радует, ну а в человеке? ... Вот и примечайте: базилика, соединенная с храмом Митры, гармонии не нарушила, а человеку-христианину язычество в себе надлежит вырвать. Вырвать, хотя бы с самим сердцем» (2, 52). Какая яростная непримиримость Гоголя-христианина по отношению к язычеству выражена в этих словах! Такую ярость проявляли католики-христиане в романах Д. Мережковского.

Проблема синтеза или противопоставления язычества и христианства связана для О. Форш и ее героев с ещё одним принципиальным вопросом: о свободе эстетических исканий художника, о его праве поклоняться "всем истинам" (если воспользоваться словами В.Я. Брюсова) – и языческим, и христианским. Иванов, внутренне не согласный с наставником, сказал: «Николай Васильевич, я ныне твердо узнал: трагедия художника в покорстве своему гению, куда б он ни завел!

Гоголь ещё больше сгорбился, весь как-то сжался и повторил как бы для себя: Покорство своему гению, куда б он ни завел? А если на гибель?» (2,52).

Иванов, воспитанный в глубоко верующей семье, работающий над полотном

на религиозную тему, колеблется, должен ли художник оставаться преданным христианином, совместимы ли смирение и творческое дерзновение: «Ведь я, Николай Васильевич, теперь не тех мыслей... я не полагаю, что язычество надлежит зачеркнуть.... Там есть свой гений. Язычество надо в искусство включить, для полноты истории человека...» (2, 52). В качестве иллюстрации своих слов приводит Овербека и Перуджино: «Подумать только, четырнадцатилетний труд его (Овербека – Е.К.), писанный с молитвою и постом, выражает один скудный, бесчувственный аллегоризм..., а живописи нет никакой-с... И между прочим Перуджин – слышали по биографии? – утратил веру, поддался легкомысленной жизни и дал незабвеннейшие по чувству вещи...» (2, 52).

Для Иванова настолько очевидно, что художник имеет право на свободу творческих исканий, даже если эта свобода потребует поклонения "всем богам", что он находит силы возразить: «Николай Васильевич, вы мне важнейший из всех людей, слушайте: мой старый храм разрушился, и мне его не удержать. Но я воздвигну новый, и уже для всего человечества, я прослежу и выведу путь к свободе духа от самого зарожденья культуры, от пелен... Афродитой, выходящей из пены морской, Гераклом в колыбели, удушающим змия, я бескощунственно окружу ясли младенца Христа, я объединю уже не нацию, а все человечество...

– Замолчите! – вскричал Гоголь. – Это не ваши речи, вас опутал бес... бес гордости. В ущерб спасению души нельзя служить искусству» (2, 54). Из реплики Гоголя следует, что творчества без христианства для него не существует, он не признает "покорства своему гению". Гоголь предстает страдающим, терпящим несказанную муку. С одной стороны, он не хочет писать так, как писал ранее. Он вспоминает слова одной женщины, «умудренной религией», обращенные к нему: «Ваше фантастическое и смешное еще не есть высокое... Христос никогда не смеялся» (2, 54). Гоголь ясно обозначает Иванову свою религиозную позицию: «Совершенствуясь в искусстве, много ль двинулись как человек? – Голос Гоголя был строго брезглив. – Картины не вечны. Сколь ни гениален да Винчи, от «Тайной вечери» – одни пятна сырости на стене... Впрочем, все, все, чем

внутренне строится человек, вы узнаете скоро из моей новой книги» (2, 54), имея в виду второй том «Мертвых душ».

Гоголь, в восприятии О. Форш, – глубоко верующий человек, погруженный в себя, занятый внутренним совершенствованием, которое для него возможно лишь через веру и учение Христа: «Позаботься прежде о себе, а потом о других; стань прежде сам чище душою, а потом уже старайся, чтобы другие были чище», – обращается Гоголь к читателю в статье «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности»²¹¹.

Обратим внимание, что речь главных героев передана в возвышенно-патетическом ключе, разговорная интонация уступает здесь место книжной патетике. Думается, именно эти пассажи смущали критиков О. Форш, увидевших в романе не живого страдающего Гоголя, а библейского апостола. Вместе с тем в пору отчаянной революционизации Гоголя роман О. Форш кажется первой попыткой увидеть в русском писателе живую душу, смятение, отчаяние, что никак не вписывалось в контекст 1920-х годов. Главное же – то, что Гоголь говорит в романе не о грядущей революции, а о религиозных поисках.

Размышления о роли религии в жизни общества и отдельного человека продолжают в разговорах Иванова и Герцена, «который доканчивал разрушение всего бывшего уклада» русского художника. Иванов втайне от Гоголя продолжал встречаться с Герценом и «глубоко принимал каждую его мысль»: «Политика и язычество давно заслонили учение Христа. Неужто вам не ясно, что время всех ритуалов прошло <...> настало время "поклоняться не в храме и не на горе Гаризим, а в духе и истине". <...> Да неужто Христос хотел этих церквей с окаменелыми институтами, целиком взятыми у левитов? Незатемняемая религия отрицает мир, она ждет лишь конца его, ждет новой земли и нового неба, а мы и вы с нами... хотим, какая бы внешняя обстановка ни была. <...> душа непрерывно должна быть раскрыта навстречу Великой Природе, великому

²¹¹ Гоголь Н.В. О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. М.: Правда, 1984. С. 245.

всему. Она должна наполняться миром и развивать в мир себя – вот жизнь!» (2, 209–210).

Герцен не признает Церкви и проповедуемого ею учения о конце света. Церковь, в его понимании, отрицает, делает бессмысленным земное существование, что для человека, любящего эту жизнь, неприемлемо. Эта жизненная концепция, вероятно, близка любознательной, жизнелюбивой, энергичной и выносливой О. Форш. Ведь не случайно в мемуарах А. Штейнберга она предстает как человек, которому присуща «витальность, «живое сознание», «живая сила», без которой общая жизнь не может продолжаться»²¹². Вместе с тем, отношение О. Форш к вере, к религии было сложным.

Герцен, в отличие от Гоголя, не требует отказа от радостей жизни, он призывает к ее переустройству, в том числе и средствами искусства, и этим он более близок и понятен О. Форш: «Вся поэзия жизни состоит из ненужностей! Рафаэль рисовал ненужные картины, Микеланджело делал каменные куклы, Данте писал вирши вместо того, чтобы делать дело, однако выбросить их из истории человечества – это отнять у неба глубину, у цветов аромат, это выхолостить, оскотить жизнь, это...» (2, 187), – рассуждает на страницах романа О. Форш Герцен.

Таким образом, О. Форш показывает два жизненных кредо: гоголевское стремление жить во Христе, когда главное дело жизни – душа, стремление ее совершенствовать, и герценовскую любовь к внешней жизни, стремление «устроить и украсить старую, милую землю» средствами искусства. Между двумя этими убеждениями – душевные терзания Иванова, который признает правду и за Гоголем, и за Герценом и мучается стремлением объединить жизненные позиции двух близких ему людей.

Итак, О. Форш создает неоднозначный образ Гоголя, в котором есть и ощущение особого предназначения, стремление к внутреннему совершенству, и в

²¹² См.: Портнова Н. Читателям мемуаров А. Штейнберга «Литературный архипелаг». URL: http://www.sites.utoronto.ca/tsq/35/tsq35_portnova.pdf (Дата обращения: 14.04.2016).

то же время все еще разгоравшееся желание жить жизнью обычного смертного, не лишённого простых, земных пристрастий.

Раскрытию личности Гоголя содействует и символический дуэт дворянина Багрецова и его вездесущего спутника Пашки-химика. В судьбе Гоголя невольно обиженный им дворянин Багрецов сыграл роковую роль, причем роль финальную. Мнения истолкователей, обратившихся к сюжетной линии Гоголь – Багрецов, также были неоднозначны. По мнению М. Горького, «третий герой романа <...> Багрецов, типично русский человек с резко выраженной склонностью к «необычному», склонностью, вообще свойственной русским, вообразил себя демоническим характером, сильным человеком, которому все позволено»²¹³. Вяч. Иванов фабулу, связанную с Багрецовым, считает «традиционной и устроить и украсить лишь нашу старую, милую землю, потому что высшее благо – само существование искусственной»²¹⁴. Иной точки зрения придерживается А. Тамарченко, полагая, что автор «в доходчивые формы «увлекательного», насыщенного романтическими эффектами повествования», связанного именно с Багрецовым, запрятала «сложное идейное содержание романа», тем самым отмечая его «просветительную цель»²¹⁵.

Сюжетная линия Глеба Багрецова помогла автору ввести тип аристократической части дворянства с его особенностями и причудами. Отец Багрецов, как показано в романе, «не сек людей; не продавал розницу, даже не терпел, чтобы его звали барином, но все это не от гуманности, а лишь от брезгливости умного человека с европейским развитием. По своему непомерно строптивому нраву он себе испортил большую карьеру, заперся в деревне, ушел в книги» (2, 15).

Воспитание сына заключалось в ночных разговорах о войнах и походах, путешествиях по Европе, по конским заводам, игрой в рулетку с «обилием выпитых рюмок». Затрагивая проблему дворянского воспитания, О. Форш

²¹³ М. Горький и советские писатели. ЛН. Т. 70. С. 587.

²¹⁴ Иванов Вяч. Вс. Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом: «Сумасшедший корабль» Ольги Форш и её «Современники». С. 620.

²¹⁵ Тамарченко А. Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество. С. 313.

представила вечный конфликт отцов и детей, обосновав претензии сына к отцу: «Чудовищный эгоизм отца пожрал мою юность, разбил нервы, изуродовал навсегда, сделав неспособным к действительной жизни» (2, 15). В придачу ко всему, отец, видя способности сына, проявившиеся во время обучения в Академии художеств, – куда, кстати сказать, поместила его тетка, видя, что племянник спивается, – лишил Багрецова-младшего наследства.

Чрезвычайность поведения сумасбродного барина заключалась в том, что он подыскал сыну очень богатую невесту, которая и должна была унаследовать состояние Багрецова-отца, дабы удержать молодого человека от необдуманных разорительных поступков. Трансформированный «герой нашего времени» предстает в ситуации объяснения сына и отца: сначала Багрецов был в бешенстве, но потом, выслушав циничные доводы отца о браке по расчету, расхохотался: «Мы обнялись» (2, 20). В дальнейшем, когда он будет винить в своей судьбе отца, он ни разу не вспомнит, что это было по обоюдному согласию. Но после вынужденной женитьбы все его надежды, связанные с поездкой в Италию, страну «дивных мастеров», и возможностью совершенствоваться в развитии дарования, рухнули.

Рисую первую встречу Багрецова с Гоголем, автор силой воображения переносит читателя из Рима в Россию конца 1830-х – начало 1840-х годов, описывая день именин Гоголя «в погодинском саду». Эта встреча становится судьбоносной для Багрецова. Эпиграф из Лермонтова «Есть сумерки души во цвете лет» (2, 7), с которого начинается первая глава романа, как нельзя лучше отражает внутреннее состояние молодого дворянина. Мотив неволи, сумеречного состояния души, заявленный в эпиграфе, получает своё развитие в эпизоде чтения М.Ю. Лермонтовым одним из приглашенных гостей строки из поэмы «Мцыри»: «Я мало жил, и жил в плену». От этих слов Багрецов почувствовал «до боли острую, стрелой пронзающую жажду свободы, до потемнения в глазах и мозгу...» (2, 56). В этот момент он «неудержимо потянулся к Гоголю, как к старшему, к учителю, к отцу... Вдруг поверил: он угадает, придет на помощь», но Николай Васильевич безжалостно и при всех его высмеял. Интересна поэтика портрета

Гоголя в этот момент, необычно представлена энергетика глаз: «... вдруг все засияло в глазах. Небольшие, острые, они прощупали всю подноготную, на миг вобрали в себя и тут же сплюнули, как плюют шелуху подсолнуха.

– А ты себе, хлопче, взорвись! – хватил Гоголь и припечатал по-украински крепчайшей печатью. Кругом так и грохнули смехом» (2, 13). Равнодушие, проявленное Гоголем к "исключительности" Багрецова, подхлестнуло гордыню пострадавшего и подтолкнуло его к совершению и оправданию в собственных глазах преступления – убийства жены и не родившегося еще ребенка. Точным штрихом О. Форш передает способность Гоголя обнаружить скрывающиеся под маской внешней значительности внутреннюю пустоту человека, тот «духовный изъян», который «дал возможность так дерзко хозяйничать в его душе (Багрецова – Е.К.) бесовской силе»²¹⁶. Не случайно в дальнейшем развитии событий романа ближайшим спутником Багрецова окажется «Пашка-химик», «просто бес», – по выражению О. Форш.

Вторая встреча Багрецова и Гоголя происходит спустя годы, в остерии Лепре, что позволяет автору акцентировать поражавшие современников перемены в облике, в жестах Гоголя: он «глянул сонно, пренебрежительно сунул руку, мертвую, без рукопожатия» (2, 13). Ни следа не осталось от бывшей веселости сатирика, а окружающие так и не угадали, что «подхохатывание, юродство» защищает «нежнейшую в мире душу» (2, 53). Это время, когда уже написаны и жестко раскритикованы «Выбранные места из переписки с друзьями». Гениальный писатель, не выдержав обвинений в лицемерии, вынужден был покинуть Россию.

Новый сюжетный поворот – следующая встреча Гоголя с Багрецовым, «всячески избегавшим его»: завидев Глеба, «Гоголь вспыхивал, несколько пугаясь» (2, 70). Наконец не выдержал и сам предложил обиженному откровенный разговор. Гоголь сам разыскивает Багрецова и застаёт его в не лучшую из минут: «... от голода и слегка удушливых серных паров закружилась голова, назойливо встал тяжкий запах цветка орхидеи, и хотелось опять лечь на

²¹⁶ Этот гоголевский православный взгляд на силы зла отмечен десятилетия спустя современным исследователем. См.: Воропаев В. Полтора века спустя. Гоголь в современном литературоведении // Москва. 2002. № 8. С. 224.

землю – не быть» (2, 70). Поведение Гоголя в этой ситуации обнаруживает в полной мере смирение истинного христианина: «... должок у меня перед вами, с тех пор... *С тех именин самых на Девичьем поле...*» (2, 198), – обращается писатель к Багрецову, призывая поговорить, «как пред смертью, без малодушных упреков...». Багрецов с чувством молодой силы и нравственного превосходства дерзко реагирует на слова собеседника, смиренный тон, опущенные веки, называет его безглазым. Происшедшее дальше поистине потрясает: «И вдруг Гоголь устремил на Багрецова взор такой, какого тот никогда у него не видал. Не сверло прозорливца, не мощь гения – глаза женщины-матери, без конца доброй и бережной» (2, 198). Эта деталь показывает главное в личности Гоголя, – его «нежнейшую в мире душу».

Таким образом, присутствие в романе образа Багрецова помогает автору приоткрыть многомерность, таинственную глубину личности Гоголя, контрастность его состояний, непостижимых для обыденного сознания. Багрецов предстает в роли безжалостного эгоиста, сламывающего любые моральные барьеры, но именно перед лицом этой безмерной жестокости и падения человека раскрывается безмерность гоголевского христианского сострадания.

Багрецов бросает в лицо Гоголю жестокие слова: «Не верю я в ваше смирение, ни в то, что вы верите в Бога. И на кой черт и кому это надо? Смех Вольтера взорвал больше, нежели слезы Руссо, слышите? Что вы дадите лучшее, чем дали уже? И какая гордость и пошлость "пророка" заставила вас мудрить над своим гением? Почему не продолжаете вы, как начали? Мало вам оплеухи Белинского за "Переписку"? Мало вам глумления и гнева всех тех, кто вас так почитал?» (2, 199).

Реакция Гоголя на эти слова была неожиданной для самого обвинителя: «Облитый зеленоватым светом луны, как камень, стоял он. Глаза были прикрыты веками, руки втиснуты крепко одна в другую и прижаты к сердцу. Мука долгая, терпеливая мука, уже изъевшая всю душу, на миг не сдерживаемая упорной волей, проступила на его лице. Надбровные дуги дрогнули. Казалось, слезы хлынут из глаз. Гоголь тихо сказал:

– Ну что вам толку, если б величайший в музыке Бетховен попытался бы вам объяснить постигшую его глухоту? Как расскажу, почему слово, недавно зацветавшее под пером, стало вдруг как... колода? А между тем чувство силы в себе необъятное! Но умер Пушкин, мой разрешитель, *один он* сумел бы разогнать их... несказанные муки мои...

Гоголь оборвал и умолк. Внезапно стряхнулся, пришел в себя – устремил на Багрецова опять те глаза, которых тот никогда у него не видал. Глаза без конца доброй и бережной матери» (2, 199). «Глаза без конца огромной и бережной матери» служат ярким показателем гоголевской чуткости, умения прощать, ограждать близких от страданий, переживаний и мучений²¹⁷. Ключевым и новаторским в выявлении личностных качеств Гоголя, на наш взгляд, здесь является определение «без конца доброй и бережной матери». Для О. Форш, по свидетельству современников, высшим критерием оценки мужской природы было наличие у мужчин женского, а вернее, материнского сердца²¹⁸.

Гоголь ощущает, что человек, к которому он пришел, страдает и нуждается в помощи: «Поговоримте лучше о вас, поквитаемся. Ведь даже лошади, стоя рядом в деннике, сочувствуют друг дружке, трутся мордами. <...> О, если б люди больше аукались душа с душою – безумий и самоубийств многих бы не случилось» (2, 201). Не гневной отповедью, а исповедью отвечает Гоголь на жестокость Багрецова, предлагает и ему облегчить душу, простив всех, причинивших когда-то боль: «Вот я сказал вам про себя наитруднейшее. Выставил себя как бы осмеянным *самою судьбою*, грешно вам ответно гордиться. <...> Без утайки, как на духу, брат мой, переложите на меня вашу тяжесть... – сказал Гоголь. – Ах, испыруйте! Кроме звезд, никого, а я уж не в счет...» (2, 201).

²¹⁷ «Свойство чуткости, которое в такой степени обнаружилось в Пушкине, есть наше народное свойство», – говорит Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. М.: Правда, 1984. С. 379).

²¹⁸ Так, А. Штейнберг вспоминает, как Форш, оказавшись в 1920-м году в крайне затруднительном положении, в поисках заработка послала в Москву к М. О. Гершензону своего сына Диму с просьбой оказать ей содействие по издательским делам. Посмотрев на 15-16 летнего мальчика в брюках с такими заплатами, «что уж дальше ехать некуда», Гершензон подарил ему «из шкафа пару мало ношенных брюк». Факт отзывчивости так тронул Форш, что она сказала: "Вот видите, я вам говорю, что есть мужчины, у которых почти женские сердца. Таков Гершензон» (Штейнберг А. Острый глаз Ольги Форш. С. 198).

Исступленность призыва Гоголя не может растопить душевный холод Багрецова, который признается в преступлении, но возлагает вину за содеянное на Гоголя и не прощает его. Гоголь, напротив, «взял Багрецова под руку, но долго слов не говорил. Наконец, почти шепотом, как бы себе одному:

– Знаю, знаю, тягчайший из всех крестов – это подвиг воли человека, который остается жить на земле, вынося собственный холод души и черствость, никаким светом уже не согретье. Этой муки имени нет...». Спасительной в этой ситуации для человека, по убеждению Гоголя, остается любовь к своему делу, доведенному «до мастерства, до пределов»: «Все равно, на каком поприще: управитель, ученый, художник. Всю жизнь сам ищу... и знаю уже твердо: нет ненужного звена в мире. <...> Ну, если не дожить, – *досмотреть надо жизнь свою*, (курсив автора – Е.К.) досмотреть...» (2, 202–203). Таков жизнеутверждающий пафос слов Гоголя.

Последняя встреча Багрецова и Гоголя, полумистического характера, происходит спустя несколько лет в Петербурге морозной метельной ночью в доме Багрецова: «Ишь вьюга-то, Глеб Иваныч, смерчем по полю... А вот, бывало, – замечает присутствующий при встрече Пашка, – Гоголь вьюгу умел заклинять-с...» (2, 234). И в этот момент в дверь постучали: «Что за черт стучит, – проворчал Багрецов, – звонок есть. <...> Кто там? – громче, чем хотел, спросил Багрецов. Слабый голос сказал:

– Впустите... Я, Гоголь» (2, 236).

Слабый, измученный жестокой диетой и переживаниями, волей судьбы в поисках пристанища оказывается Гоголь у Багрецова. Это была его ошибка. Багрецов выступает в этой сцене как демоническая фигура. Он подталкивает Гоголя к сожжению второго тома «Мертвых душ», что повлекло дальнейший душевный слом и смерть писателя: «Если напишете вторую часть лучше первой <...>. Но хуже, Николай Васильич, хуже – вам писать уж нельзя. Про второй том друзья растрезвонили. Второй том Россия вся ждет...» (2, 238).

Исследователи до сих пор бьются над загадкой исчезновения второго тома «Мертвых душ». О. Форш предлагает свою версию, в которой виновником,

подтолкнувшим Гоголя к сожжению своего сочинения, она делает Багрецова: «... я вам предлагаю все ваши писания сжечь. <...> Задним числом, что не читано, пуще расхвалят. А учителей-то словесности, пачкунов, изыскателей – вот обложете! Века спорить будут. Века... ах-ха...» (2, 238).

Примечательно, что время, описанное в романе, связано не только с периодом создания второго тома «Мертвых душ», выходом «Выбранных мест из переписки с друзьями», но и с работой Гоголя над «Авторской исповедью», которая увидела свет лишь после его смерти в 1855 году, благодаря С.П. Шевыреву, придумавшему ей название. Именно на страницах этого произведения Гоголь предстает человеком, переосмысливающим написанное ранее: «...я увидел, что нужно со смехом быть очень осторожным, – тем более что он заразителен, и стоит только тому, кто поостроумней, посмеяться над одной стороной дела, как уже, вслед за ним, тот, кто потупее и поглупее, будет смеяться над всеми сторонами дела»²¹⁹.

Возможно, это гоголевское признание, очевидно известное О. Форш, и натолкнуло на введение сюжетной линии Гоголь – Багрецов, в отношении с которым Гоголь предстает, прежде всего, человеком, для которого идеал нравственного совершенствования личности, спасения души становится доминантой в жизни, о чем он признается в «Авторской исповеди»: «С этих пор человек и душа человека сделались больше, чем когда-либо, предметом наблюдений. Я оставил на время все современное; я обратил внимание на узнавание тех вечных законов, которыми движется человек и человечество вообще <...> почти сам не ведая, я пришел ко Христу и что еще никто из душезнателей не всходил на ту высоту познания душевного, на которой стоял Он»²²⁰.

Особая, до конца не объясненная, роль в воплощении образа Гоголя отведена вымышленному персонажу – Пашке-химику, отзывы о котором в критике тоже противоречивы. Одним (Н. Юргин и др.) фигура «умного и язвительного

²¹⁹ Гоголь Н.В. Авторская исповедь // Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 8 т. Т.7. С. 441.

²²⁰ Там же. С 287.

бездельника, добровольно избравшего роль шута при людях искусства»²²¹, показалась чрезвычайно удачной. Другим – «навязчивой и искусственной»: «Это не живой человек, а скорее – умная, но, в сущности, не новая схема. Некоторые диалоги напоминают мучительные разговоры Смердякова с Иваном Карамазовым»²²². Действительно, в поведении Пашки много ернического, шутовского: «К обеденному часу у Лепре у него всегда была свежая сплетня или измышлены два-три сюжета» (2, 39), над которыми потешались все присутствующие. Зачастую он приносил сюжеты специально для Гоголя.

Но портрет персонажа «неизъяснимого пола», с «шустрыми, как мыши, острыми карими глазами», «обличали просто-напросто беса»: «И костюм был необычен: большая, когда-то драгоценная кашемировая шаль драпировалась на холщовом халате.<...> человек почти научных занятий или художник из неудачных, – кто его разберет! <...> Промышлял он чем попало: от позирования натурщиком до подделки древностей, будто изысканных в Колизее» (2, 39). Эпатажным является его поведение: вездесущ, разносчик сплетен, для Гоголя его присутствие чаще всего неприятно и омерзительно.

Все это наводит на мысль о влиянии на сюжетную линию Гоголь – Пашка-химик работ Д. Мережковского «Судьба Гоголя» (1903) и «Гоголь и черт» (1906 г.)²²³. Доклад Мережковского, определивший суть и характер интерпретации гоголевского творчества, впервые был прочитан в 1902 году. О. Форш, будучи знакома с философом, могла хорошо знать эти работы. Д.С. Мережковский создает образ Гоголя, в котором сильно язычество, проявляющееся в увлечении и воспевании Италии, природы и малороссийских обычаев. Но позже, по мнению Мережковского, языческое в душе Гоголя затмило христианство, и это привело к душевной дисгармонии. Жизнь Гоголя, утверждает писатель, – это борьба человека с чертом, причем черт, с которым борется Гоголь,

²²¹ Юргин Н. Ольга Форш. Современники. С. 243–244.

²²² Гольцев В. Ольга Форш. Современники. С. 204–205.

²²³ Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М.: Советский писатель, 1991.

выпущен в мир им самим, создан в его творениях²²⁴.

Действительно, на протяжении всего романа «Современники» рядом с Гоголем часто присутствует странное существо – Пашка-химик, который, шутовски развлекая окружающих, к Гоголю относится иначе. С одной стороны, он считает себя к нему тесно приближенным. Неоднократно упоминает об общей Родине: «У них там наши хохлацкие травы да мази», – говорит Пашка о лекарствах Гоголя. В отношении писателя он называет себя «ваша памятная книжка-с», что указывает на длительное и давнее знакомство. А с другой стороны, это своеобразный провокатор, искуситель, нарушитель внутреннего душевного покоя, видно по тому, как он сомневается в истинности веры Гоголя: «Если вы над смертными вознеслись и не вкушаете от корыта-с, то надлежит вам <...> вознестись и прочим всем над низкой перстью <...> Рейсбруг Восхитительный жил в лесочке, отшельником, Симеон-столпник на столпе стоял-с. <...> Вот и вам, первейший наш сочинитель, не до содомского, а до святого конца надо бы! А исходная точка одна-с, хе-хе, одна...» (2, 68).

Он каждый раз появляется на пути Гоголя, чтобы напомнить ему о самых скрытых и порой неприятных тайниках души: «Какой вы любитель в других править низшей стихией, чтобы самому быть с волшебною силой Цирцеи и техесенько хохотать, как они себе, землячки, доведенные вашим хохлацким перцем да салом до последнего взвода, хрюкают пятаками» (2, 68). Пашка как будто следит за Гоголем или находится, порой незримо, все время рядом, подслушивает: «Багрецов и Гоголь невольню шархнулись к морю. Из-за больших камней, лежащих на берегу, где они проходили, выскочил Пашка-химик и закричал:

– Это только я-с, не какой злой дух, наше вам с кисточкой. <...> Пашка запел: <...> – Уши дерешь, замолчи! – прикрикнул Гоголь. Пашка скорчился, завизжал.

²²⁴См. подробно: Шабаршина В.В. Гоголь и Мережковский (на материале работы Д.С. Мережковского «Гоголь и черт» // Русское литературоведение в новом тысячелетии. Материалы III-й междунар. конф. «Русское литературоведение в новом тысячелетии»: в 2 т. Т. 2. М.: Таганка; МГОПУ, 2004. С. 201–204.

– Ай, ай со всеми благ, со мной наг! <...>

– Глеб Иваныч, дражайший, – заезжил Пашка, перебежав к Багрецову, – поучитесь у важнейшего писателя русского, ибо рапорт за номером таким-то готов. А в рапорте значится: "Чиновник восьмого класса Н.В. Гоголь отправляется ко святейшим местам". Сам вернется святейшим! Да воскреснет бог и расточатся врази его... Мы тогда с вами как бес от него, шариком, шариком... Пашка прыснул и стрельнул куда-то...» (2, 204).

Появление Пашки каждый раз заканчивается разладом в гоголевской душе, повергает писателя в бешенство: «Гоголь прикрыл глаза веками, побелел-с и этак ровно стрелой в меня: «Сгинь». И, поверите ли, пока не придвинулся я к дверям, все крестил: себя большим крестом, а меня, как блошку, чрезвычайно мелко-с. Я полагаю, Глеб Иваныч, дабы выразить этим относительным масштабом свое презрение к бесам низшего калибра» (2, 233), – рассказывает Пашка Багрецову.

И в тот вечер, когда Багрецов сказал Гоголю о необходимости сжечь второй том, Пашка находился рядом, являлся одним из тех, кто подтолкнул Гоголя к сожжению своего творения, а, следовательно, к близкой кончине. В финале романа изображена борьба Гоголя с чертом, «нуменальной серединой сущего, отрицанием всех глубин и вершин – вечной плоскостью, вечной пошлостью»²²⁵.

Итак, О. Форш с помощью образной системы романа приблизилась к постижению всей сложности и противоречивости гоголевской природы, пыталась осмыслить трагичность творческого пути Гоголя, его контакты с мистикой в те годы, когда литературная критика лепила иной образ Гоголя – Гоголя-революционера.

Вопреки мнению многих критиков и исследователей, писательница, осознавая, что не все ей удалось, старалась не упрощать личность гениального человека, показать его во всей «цветущей сложности», обуреваемого противоречиями, предъявляющего высочайшие требования к своему творчеству. Глава XXIII «Выбранных мест из переписки с друзьями» – «Исторический живописец Иванов» – свидетельство, с одной стороны, заступничества за

²²⁵ Мережковский Д.С. В тихом омуте. С. 248.

художника Иванова перед властью имущими, а с другой, – попытка объяснить свои муки по поводу написания второго тома «Мертвых душ»: «Где мог найти он образец для того, чтобы изобразить главное, составляющее задачу всей картины, – представить в лицах весь ход человеческого обращения ко Христу? Откуда мог он взять его? Из головы? Создать воображением? Постичь мыслью? <...> Нет, пока в самом художнике не произошло обращение ко Христу, не изобразить ему того на полотне. Иванов молил Бога о ниспослании ему такого полного обращения, лил слезы в тишине, прося у Него же сил исполнить Им внушенную мысль, а в это время упрекали его в медленности и торопили его»²²⁶.

Но дело не только в мучительных поисках положительного персонажа, но и в ответственности за писательское слово, к которому, как известно, Гоголь предъявлял максималистские требования. По его мнению, русские поэты XIX века (Державин, Жуковский, Вяземский, Языков, Пушкин) разнесли благозвучие по русской земле. Это благозвучие так же значимо, как кадильное курение в храме перед основным служением: «Поэзия наша пробовала все аккорды, воспитывалась литературами всех народов, прислушивалась к мирам всех поэтов, добывала какой-то всемирный язык затем, чтобы приготовить всех к служению более значительному»²²⁷. Гоголь относился к писательскому делу именно как к служению. О.П. Лавочкина справедливо утверждает, что Гоголь обнаруживал разницу между словом поэта и словом священника: «Гоголь ищет вдохновения в молитве: его собственное слово должно быть «чище» поэтического, ему необходимо слово боговдохновенное»²²⁸.

Таким изнемогающим от упреков и проливающим «слезы в тишине» от сознания собственного несовершенства, не позволяющего писателю создать положительные человеческие характеры, повторившие путь Христа, найти нужное «боговдохновенное слово» предстает великий русский писатель

²²⁶ Гоголь Н.В. Собр. соч. Т. 7. С. 300.

²²⁷ Гоголь Н.В. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность // Гоголь Н.В. Собр. соч. Т. 7. С. 340.

²²⁸ Лавочкина О.П. Мотив огня в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголя // Гоголевский сборник. Вып. 2 (4). СПб.; Самара: Изд-во СГПУ, 2005. С. 166.

Н.В. Гоголь в романе О. Форш, которая одна из первых предприняла попытку создания христианского образа Гоголя, человека глубоко страдающего, воспринимающего жизнь в трагическом ореоле.

Существенную роль в раскрытии образа Гоголя играет портрет, признанный критиками неудачным. Между тем О. Форш подходила к работе – как над живописным, так и над литературным портретом – очень ответственно. Ее перу принадлежит литературный портрет М. Горького²²⁹, а кисти – графический портрет А. Белого, названный «Синтетическое лицо»²³⁰. «Высшую цель художника-портретиста, – по мнению В.С. Барахова, – она видела в том, чтобы запечатлеть живое лицо человека во всем многообразии присущих ему труднопостижимых выражений и оттенков»²³¹. В создании портретов персонажей О. Форш исходила из убеждения, что «каждое лицо – целый мир». Для создания этого мира, по мнению В.С. Барахова, писательница создавала «как бы несколько накладываемых друг на друга образов, сливающихся в конечном счете в один образ-портрет», или, по выражению самой О. Форш, «лицо-синтез»²³²: «Чтобы все "лицо" почувствовать как живое, надлежит собрать отдельные удачные черты в целое на картинной плоскости уже собственного воображения»²³³.

В гоголевском портрете исследователи, как уже говорилось, обратили внимание только на одну деталь – нос, который, якобы, служит «барометром душевных волнений Гоголя». Действительно, в многочисленных зарисовках «необыкновенного» лица Гоголя особенно выделяется «нос без меры»: Гоголь всех как будто «колол своим носом» (2, 55), «необыкновенный нос его, не смягчаемый улыбкой и общей жизнью лица, выдвинулся, поражая своей длиной» (2, 42), «в темной шинели, отлитый из чугуна, с головой непокрытой, далеко выключнув из воротника длинным носом» (2, 230). Однако внимательный

²²⁹ Форш О.Д. Портреты Горького // Сборник статей и воспоминаний о Горьком / под ред. И. Груздева. М.; Л.: Госиздат, 1928.

²³⁰ «Даже отяжелевшее пятидесятилетнее, это лицо сохранило столь живую изменчивость, что передать его своеобразие, по убеждению Форш, можно было только приемом "синтетического портрета"» (Тамарченко А. Ольга Форш. Личность. Творчество. С. 86).

²³¹ Барахов В.С. Литературный портрет. Л.: Наука, 1985. С. 65.

²³² Там же. С. 65.

²³³ Форш О.Д. Портреты Горького // ЛН. Т. 70. С. 446.

наблюдатель мог заметить «в улыбке, с тончайшим лукавством приподнявшей подстриженный ус над полноватой губой», лицо его «вдруг все засияло в глазах», наделенных необычным свойством: «Небольшие, острые, они прощупали всю подноготную (Багрецова – Е.К.), на миг вобрали в себя и тут же сплюнули, как плюют шелуху подсолнуха» (2, 13).

Описание гоголевских глаз у О. Форш – это способ разгадать душу: «Небольшие, острые», они могут вобрать в себя и «выплюнуть», он может «палить» «своими глазами...» (2, 55), может выражать необычайную, почти женскую ласку. В разговоре с гневным, мстительным Багрецовым Гоголь предстает смиренным, поднявшим на собеседника «глаза женщины – матери, без конца доброй и бережной» (2, 198).

О. Форш прежде всего интересуется непрерывная жизнь души, отражением которой является внешность человека. Иногда это внутреннее оживленное состояние Гоголя, умение артистически перевоплощаться, изображая другого человека: «Гоголь мастерски обличал секрет плавной русской речи маленького кардинала» (2, 36), «надул щеки, подморгнул и стал вдруг хозяйкой остерии» (2, 39). Украинизмы в речи – «ходимте», «швыденько» и пр. – придают особый колорит образу русского писателя, крепко связанного с национальными корнями родной Малороссии.

Наедине с близким другом, художником Ивановым, Гоголь был «как раненный насмерть орел, долетевший до родного гнезда, уже не хорохорясь из последних сил, не стесняясь, страдал просто и больно» (2, 53). Именно в такие минуты Иванов забывал «весь нелепый облик» Гоголя, его «подхохатыванье, юродство», «защищавшие нежнейшую в мире душу». Но чаще перед читателем предстает одинокий, нелюдимый Гоголь, прячущийся «в свой галстук» от нахлынувших воспоминаний: «Темным монументом сидел на скамье Гоголь. Складки длинной шинели лубом спадали на землю, скрывая ноги. Из поднятого воротника далеко вперед выключуло носатое лицо. Глаза уперлись, не двигались. И будто весь он не дышал» (2, 227).

Есть случаи, когда все детали портрета, рассыпанные по повествованию, собраны автором воедино: «Гоголь остановился, подозрительно впервые во все глаза глянул на Багрецова, и тот увидел, что не те у него глаза. Не как в погодинском саду, <...> как тогда в Риме, когда подбивал нагряться на виллу Волконской "гуртом без никакого зова"... не те, незабвенные, в Сольфатаро, - глаза матери, нежной и бережной. Сейчас глаза смотрели и, конечно, все видели, но сами для зрителя были так: зрачок черный, больше обычного в сумерках голубоватая радужная оболочка и белок. Глаз из любой анатомической книжки, не глаз Гоголя, просто "глаз человека"» (2, 229). Перед нами появляется собранный из множества деталей внешности, оттенков настроения многоликий образ Гоголя: «насупился, умолк, ушел весь в свой галстук» (2, 42); «Гоголь как в тяжком сне: ни крикнуть, ни рукой» (2, 67); «нахохленный и так странно носат при огневистом закате» (2, 51); «принял обычный свой сдержанно-замкнутый вид, только глаза его чудно блестели» (2, 57); «разбитое двойным освещением лицо друга вдруг Иванову почудилось неживым» (2, 62). Портрет заставляет задуматься не только о тайне Гоголя, но и о непостижимости жизни человеческой души вообще.

Описание комнаты Гоголя «в два окна с решетчатыми ставнями изнутри» говорит о неприхотливой бытовой обстановке: «Рядом с дверью кровать, а посреди круглый стол, тот самый, за которым он ежедневно диктовал Анненкову «Мертвые души». Против другой стены – высокая конторка. Гоголь любил писать стоя, по временам отхлебывая ледяную воду, которую почитал для себя лекарственной. На мозаичном полу ... книги, платье, белье в беспорядке» (2, 61). Так, автор подчеркивает в Гоголе умение довольствоваться малым в жизни, погруженность в вопросы не быта, а бытия.

Мотив «вечного города» вводится автором для придания особой значимости исканиям своих персонажей. Главные герои боготворят Рим, их занимают не мелочи и дразги быта, а проблемы искусства, религии, «поэзия жизни», размышления о смысле бытия. Показателем богатой духовной жизни являются не только многочисленные диалоги, но и фон, который создает автор. Встречи и

размышления героев происходят на фоне реалий вечности: красивейшей итальянской природы, неба, гор, озер: «небо было такой прозрачной голубизны, что далекое Альбано приблизилось. Горы невыразимой нежностью очертаний ласкали глаз...» (2, 57) или в красивейшем месте, вилле З. Волконской: «Если взглянуть на нее снизу – необъятная корзина цветов. От подножья до верху стены заткал темный плющ. А по нему пышно разбросались розы, чайные и розовые, и мелкие сорта банкций. Благоухание гелиотропа, лакфиолей, глициний и горький дух повилики дурманили голову» (2, 89); на фоне высочайших достижений человека в искусствах, в частности римской архитектуры: акведук, Базилика Каликста, «длинная и широкая аллея, которая лежала вдоль цветистых зеленых лужаек от Капитолия к Колизею» (2, 50). Повседневная жизнь Гоголя заполнена не столько заботой о хлебе насущном, сколько мыслями о плодах человеческого творчества: «Все эти дни у меня, как болезнь, – признается Гоголь Иванову, – потребность забежать к Тенерани... он кончает свою "Флору". О, что за линии представляет она, особенно сзади. Красота линии потеряна у женщин везде, кроме Италии. Если взглянуть тут на иную в одном только одеянии целомудрия, так воскликнешь невольно: она с неба сошла!» (2, 51). Все эти примеры являются доказательством сосредоточенности художника слова на внутренней жизни, заполненной красотами природы, творениями искусства. Глаза и мысли устремлены в небо, заполнены размышлениями о сущности бытия.

Эта возвышенность устремлений подчеркнута контрастными характеристиками других персонажей. Багрецова и Пашку-химика занимает, прежде всего, повседневная жизнь. Их диалоги разворачиваются в остерии Лепре, в комнате или саду, чаще в ночное время. Пустота души подчеркивается обывательской обстановкой, они не способны видеть красоту окружающего мира, их мысли и разговоры – о мелочном и низком. Один – собиратель и разносчик сплетен, причем чаще всего это нелюбимые подробности из жизни талантливых людей: художников-пенсионеров, Гоголя, Канта и т.д. Другой, Багрецов, имевший талант живописца и закончивший Академию художеств, совершив преступление, всю жизнь превратил в обвинительный акт окружавшим

его людям: винит отца, государственное управление, жену, сестру жены, Гуль, Гоголя, – но только не себя.

О. Форш не раз упрекали за некоторую ходульность ее персонажей, за схематизм образа Гоголя, за то, что он разговаривает с помощью клише и штампов, речь его патетична и романтизирована. Действительно, Гоголь как герой романа безбытен, он практически не ест и не пьет, не сердится и не радуется. Персонаж монотонен и откровенно скучен. Вместе с тем речи Гоголя в романе поразительно перекликаются с той системой ценностей, которую выстроила писательница и в своих статьях, и в своих книгах.

Анализ романа «Современники» позволяет увидеть основную его особенность. Замысел О. Форш – представить образ гениального русского писателя как человека, обладающего высочайшим духовным потенциалом, чья религиозность, аскетизм, глубинное понимание действительности являются примером высокого служения искусству. Таков был художественный замысел романа.

Вместе с тем сама художественно-повествовательная ткань произведения выполнена таким образом, что персонажи заведомо теряют свое жизнеподобие. Поэтика романа построена на гиперболизации найденных образов, деталей портрета и особенно речи героев. Гоголь как главный герой романа почти не действует: он говорит, вспоминает, предается мечтам. Его речь, как и речь других персонажей, – не отражает стихию разговорности, хотя в нее иногда вплетены даже украинизмы, она отражает некую эстетическую модель – так мог говорить Гоголь не как человек, а как идеал человека в представлении автора романа. Отсюда книжность и патетичность фраз, обилие риторических фигур и знаков вопрошания и восклицания. Это герой-резонер, носитель идеи, которую всеми силами необходимо довести до читателя.

Разлад между замыслом и воплощением можно объяснить тем, что сама О. Форш, создавая художественное произведение, роман, главной своей задачей видела продвижение своей художественной концепции. Для нее важнее было провести любимую идею о художнике и его времени, о роли подлинного

искусства в жизни человека, чем представить Гоголя как литературного героя. Гоголь для О. Форш – носитель высокой идеи служения искусству, служения через глубокую веру. И в этом отношении «Современники» по своему воплощению являются, скорее, эстетическим трактатом, написанным в романной форме, чем собственно романом. Гоголь в романе функционирует не как литературный персонаж, а как объект эстетической риторики, причем риторики полемической. Поэтому О. Форш как автора «Современников» надо считать не слабым художником, а сильным полемистом.

Выявленные особенности поэтики романа позволяют понять форшевские эстетические искания 1920-х годов, ее отношение к наследию классической русской культуры. О. Форш всю жизнь размышляла о связи времен, утверждала, что «века в нас». Прошлое для нее – источник силы и мудрости, воскрешая его, в частности споры об искусстве и религии, она пытается разобраться в своей эпохе.

2.3. Роман «Ворон» в зеркале критики

В 1933 году, ровно через 7 лет после написания «Современников», из-под пера О. Форш выходит новый роман с первоначальным названием «Символисты». По причине того, что писательница предпочитала уничтожать черновики своих произведений, о творческой истории романа имеются скудные сведения. Тем не менее, известно, что замысел О. Форш претерпевал множество изменений. Изначально роман задумывался как продолжение эпопеи с метафорическим названием «Горячий цех» (1927), которая, в свою очередь, планировалась в пяти тетрадах: 1) «Солдаты», 2) «Печь Мартена», 3) «Символисты», 4) «Лазареты», 5) «Советы».

Важным дополнением, объясняющим первоначальный замысел романа, служат дневниковые заметки К. Федина от 21 октября 1928 года после взволновавшего всех в его доме разговора с А. Толстым, Н. Никитиным, О. Форш: «И вот изумительная тема, с которой справится по-настоящему только О. Форш, роман, знамение, самое удивительное, что может быть написано об этом преддверии (нашего разложения – К.Ф.) – "Символисты". Толстой и я уговаривали её непременно писать. Она <...> не хочет или не может писать для ящика письменного стола»²³⁴. В дневниковой записи следующего дня зафиксированы слова А. Толстого о том, что в разговоре тема о символистах О. Форш «была развернута прекрасно»²³⁵. Тем не менее, позднее, публикуя свои воспоминания о писательнице, умнейшей женщине и «Современнице с большой буквы»²³⁶, К. Федин уже не упоминает об этом романе. После сомнений в возможности реализовать замысел, которыми О. Форш поделилась в письме Горькому, работа над романом все же была начата.

В 1933 году в четырех номерах журнала «Звезда» (№№ 1, 5, 9, 10) был напечатан роман под названием «Символисты» как самостоятельное произведение, без указания на то, что он представляет собой часть эпопеи

²³⁴ См.: Федин К.А. Собр. соч. Т. 12. С. 24 – 25.

²³⁵ Там же. С. 25.

²³⁶ Федин К.А. Ольга Форш // Федин К.А. Собр. соч. Т. 9. С. 162 – 163.

«Горячий цех». В 1934 году роман был напечатан отдельной книгой и уже под названием «Ворон». В нем автор, говоря словами современного исследователя, поставил перед собой задачу «сопоставить духовную жизнь начала века и бюрократически организованную жизнь молодежи конца двадцатых годов»²³⁷, что не могло не вызвать негативную реакцию властных структур. И роман, вынужденно получивший второе, камуфлирующее название «Ворон», на десятилетия попал в списки нежелательных с точки зрения советской идеологии.

Причиной запрета в известной степени явились отклики критиков, которые сразу же обратили внимание на негативное отражение в произведении явлений текущей действительности, а также – на явную поэтизацию персонажей, не сумевших порвать с прошлым. В вину автору ставилось и первоначальное название романа – «Символисты», опасное возможной амнистией преданного анафеме декадентского литературного течения.

Так, К. Федин, одобряя «задачу большой ценности»: «изобразить преемственную смену двух культур и одновременный решительный разрыв между ними, который внесла революция»²³⁸, в качестве упрёка заметил, что вместо «картины расцвета, роста и гибели крупнейшей <...> школы символизма с ее пророками, вождями, содержателями, нахлебниками, приживальщиками и "паствой"», «история символистов превратилась в историю с одним, может быть, не слишком значительным символистом. А роман "Символисты" стал "Вороном"». «Дав множество штрихов бытового характера из прошлого, – продолжает К. Федин, – тончайше переплетя их с отдельными бытовыми чертами сего дня, она ограничилась тем только, что показала, как много она могла бы сказать»²³⁹.

Откликнувшийся на роман в эти же годы (1934) Г. Татулов счел попытку О. Форш «дать идейно-художественную характеристику символизма» неудачной. По его мнению, она смогла лишь показать «отвратительное лицо юродства»

²³⁷ Турчина Г.П. Тайный дар и духовная свобода. С. 11.

²³⁸ Федин К. Художественная проза ленинградских писателей // Литературный критик. 1934. № 9. С. 96.

²³⁹ Там же.

символизма, «болото гниущее», и в дальнейшем, как полагал критик, символизм мог бы стать «фашизмом». Автор статьи утверждал, что в романе «характеристика дается не символистам как живым личностям, а схеме их мировоззрения»²⁴⁰.

Тогда же выступила с рядом упреков в адрес автора романа Е. Книпович, по мнению которой в романе «неправильна трактовка символизма как некоего массового и широкого социального явления». «Не надо забывать, – сетовал критик, – и того, что в годы реакции круг символистов смыкается с «мародерскими» кругами», «для всех символистов, подлинных художников <...>, философия и мироощущение символизма были бедой, социальной болезнью, источником большой личной и творческой трагедии». Тем не менее, её итоговый – и как бы примиряющий писателя и новую власть – вывод: в романе «дана глубокая критика этого явления»²⁴¹.

Близкий, но все же специфический ракурс видения избрала О. Войтинская, увидевшая в основе романа постановку нравственно-психологических, культурно-философских проблем: гибель старого мира, «трагедию лишних людей: Лагоды, Таманина и др.». Суть понимания писателем истории нового человека, якобы отрешенного «от чувств, от радостей», О. Войтинская со всей категоричностью выразила в следующих словах: «Таков, по Ольге Форш, единственный удел сокращенного историей человека с его чувствами и страстями. Человек или коллектив: право творить, любить и чувствовать – или сухой рационализм»²⁴². В этой дилемме проявилась неспособность или нежелание критика понять сложные чувства автора, хорошо знакомого с эпохой символизма.

В.А. Десницкий указал на искусственность идеи изображения символистов как людей, которые «повторили трагедию души Гоголя». По его мнению, это «исторически совершенно неверное положение»²⁴³. Неприятие романа первыми

²⁴⁰ Татулов Г. Символизм и символисты. О новом романе Ольги Форш // Литературная газета. 1934. 6 мая.

²⁴¹ Книпович Е. Символизм и современность // Художественная литература. 1934. № 10. С. 8–14.

²⁴² Войтинская О. Заметки о молодом герое советской литературы // Октябрь. 1933. № 12. С. 222.

²⁴³ Десницкий В. Ворон // Ленинградская правда. 1934. 27 июля.

критиками было вызвано детальным изображением литературного направления, которое в то время уже шло вразрез с новой литературной идеологией.

В результате такого приговора в последующие десятилетия, в 40-е – 50-е и даже в 1960-е годы роман обходили молчанием. И не удивительно: сразу после публикации в журнале «Звезда» он был внесен в список запрещенных книг как «содержащий элементы искажения советской действительности»²⁴⁴.

В середине 60-х годов появился критический очерк Р. Мессер, который представлял собой первый опыт изучения творческого пути О. Форш с точки зрения внутренней логики его развития. Однако, оценка «Ворона» и здесь давалась в русле социологической критики: «отвергая уродства и крайности символизма, автор тщетно пыталась отыскать в нем "рациональное зерно"»²⁴⁵. По мнению Р. Мессер, О. Форш в романах «Горячий цех», «Сумасшедший корабль» и «Ворон» пыталась, вслед за Андреем Белым, «улучшить» историю, «оценивая наследие символизма», но «она исходила из заблуждения, из иллюзии, ее позиция в этом вопросе была ошибкой, самообманом...»²⁴⁶.

В 1970-е годы появился первый опыт анализа образной системы «Ворона». С привлечением архивных материалов его проделала А.В. Тамарченко, обратив внимание на структурообразующую роль образа Гоголя²⁴⁷.

Только в конце 1980-х – начале 1990-х годов роман впервые был переиздан. Автор вступительной статьи, Г.П. Турчина, отмечает смелость форшевского поступка, напоминая об особенностях времени его написания: роман «Ворон» «вылетел в жизнь <...> в те годы, когда стирались с лица земли кладбища, в монастырях открывались тюрьмы, сумасшедшие дома, фабрики <...>. Именно в это время О. Форш осмелилась написать слова, которые раньше учили в детстве, а теперь книги, где они были напечатаны, горели на кострах вместе с иконами»²⁴⁸. Это слова из Первого послания к Коринфянам Святого Апостола Павла о

²⁴⁴ Запрещенные книги писателей и литературоведов 1917–1991 гг. URL: <http://www.opentextnn.ru>. (Дата обращения: 02.03.2013).

²⁴⁵ Мессер Р. Ольга Форш. С.120.

²⁴⁶ Там же. С. 121.

²⁴⁷ Тамарченко А. Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество.

²⁴⁸ Турчина Г. Тайный дар и духовная свобода. С. 13.

необходимости присутствия во всяком деле, в вере и познании великой силы любви. Г. Турчина не обошла вниманием роль образа Гоголя в романе: «С помощью Гоголя Лагода – герой «Ворона» – мечтает восстановить прошлое для молодого поколения, которому «не звучит другая эпоха»²⁴⁹.

Утверждение О. Форш о Гоголе как отце символизма получило свое подтверждение у исследователей последних десятилетий XX века, которые доказали ее правоту. Так, Л. Сугай в монографии «Гоголь и символисты» утверждает, что в «Вороне» «писательница не только воссоздала атмосферу прошедшего, но и представила символизм как своеобразный мост, соединивший эпоху Гоголя с днем настоящим». По мнению исследователя, О. Форш создала «образ-символ Гоголя-Ворона как отражение духовных исканий русской интеллигенции начала XX века», что свидетельствовало о преемственном «освоении классики»²⁵⁰ символистами.

²⁴⁹ Там же. С. 12.

²⁵⁰ Сугай Л. Гоголь и символисты. М.: ГАСК, 1999. С. 5, 3.

2.4. Гоголь и новая эпоха в романной прозе О. Форш

Мысль о наследии Гоголя как о неотъемлемой части колоссальной русской культуры сопровождала О. Форш всю ее жизнь. В романе «Ворон», получив новое воплощение, она выходит за рамки размышлений о символизме, перерастает в тему преемственности разных этапов литературного развития, в гоголевскую тему единства мира. Изучение романа в этом аспекте способствует более глубокому его прочтению, выявлению его места в творчестве О. Форш, в литературном процессе.

Образ Гоголя, действительно, выполняет структурообразующую функцию. Автор как будто протянул незримые нити из своего времени к страницам жизни Гоголя, которые оживают в «Вороне» при прочтении дневника Лагоды: «Высоцкому в Нежин... Напиши, друг, какие модные у вас материи на панталоны...», комментарии по поводу разносного письма Белинского, адресованного «особо светлой личности», Гоголю, которое «больному поэту нанесло смертельную травму». В этих строчках – отчетливо заявлено сочувственное отношение Лагоды (и автора) к гениальному классику, который и не думал претендовать на миссию «учительства». Взятое в кавычки выражение «особо светлая личность», несомненно, служит сигналом того, что Лагода не разделял мнение «неистового Виссариона»²⁵¹.

В романе обнаруживаются разные формы присутствия Гоголя: писатель непрестанно существует в сознании главного героя, учителя Лагоды, и познается им «как подлинный отец символизма», «символизма не как литературной школы, а как поведения, как попытки взорвать действительность, до беспредельности раздвинув себя, выпрыгнуть то ли в бога, то ли в черта...»²⁵². Погруженный в раздумья о его тесной связи не с Мережковским и его единомышленниками, «благополучными, склонявшими за "чашкой чая" на все падежи введенного ими в моду "своего" Христа, не с "ре-фи" – заседаниями, как сказали бы о них сейчас»,

²⁵¹ Форш О.Д. Ворон // Форш О.Д. Летошний снег. С. 196.

²⁵² Там же.

Лагода, по словам повествователя, «связывал Гоголя с провинцией, «где тоже не шутили... Там расплачивались»²⁵³.

Лагода настолько одержим Гоголем, что люди и предметы, встречающиеся в реальной жизни, воспринимаются им как «отзвуки» Гоголя в новом времени, которое предстает в восприятии героя сквозь призму его переживаний. Все это придало роману О. Форш особый колорит синтетического повествования о новой советской эпохе, не желающей впускать в свои пределы старое время, «кладбище прошлого века», и все же не способной остановить его проникновение.

Как живого человека воспринимает Лагода памятник Гоголю на Арбатской площади. С Гоголем связан фантастический сюжет появления птицы ворона. События жизни одинокого учителя, одержимого темой Гоголя, связаны с поисками могилы забытого писателя в Даниловом монастыре. Этот эпизод окрашен в трагикомические тона. Вопрос пожилого человека о могиле Гоголя вызывает ухмылки, насмешки обывателей, что глубоко ранит чувствительную душу учителя.

В поисках могилы Лагода становится свидетелем продажи «Гизом» «всего Гоголя за полтинник!»²⁵⁴. Интеллигентный читатель, он посмотрел – издан полностью, «ничего не изъято». Показательна реакция двух лущающих семечки на крылечке дома привратника Донского монастыря. На просьбу подсказать, где могила Гоголя, «одна куртка» не очень любезно сказала, что Гоголю «неприлично» лежать рядом с купечеством первой гильдии. И с укором добавила: «В Даниловом монастыре ищи Гоголя... тоже – ученый»²⁵⁵. В то же время две девицы, «панночки-ведьмы», на вопрос, где лежит Гоголь, «известный русский писатель», прыснули: «А черт его знает где»²⁵⁶.

Характерно, что описание поиска могилы Гоголя автор ведет в контексте образов самого писателя. Рядом с его могилой невесть откуда взялась баба: «Такую бы бабу во двор к "Ивану Никифоровичу"... знаменитую бекешу

²⁵³ Форш О.Д. Ворон. С. 196.

²⁵⁴ Там же. С. 201.

²⁵⁵ Там же.

²⁵⁶ Там же. С. 203.

выколачивать»²⁵⁷. Именно баба со скарбом на спине оказалась тем верстовым столбом, который и указал на могилу Гоголя: «Выходит, как в "Вие" Хома, он был хоть рядом, а скрыт»²⁵⁸.

Символично сближение двух пернатых на могильной стеле из «красноватого гранита». «Чугунный медальон с знакомым носатым профилем» был украшен резным на меди изображением голубя «с распростертыми крыльями: клюв и обе лапки голубя в одну сторону – похоже на мартовский хлебный жаворонок. Под голубем знак первохристиан...»²⁵⁹. Они обозначают соединение христианского начала в гоголевской душе, символом которого является голубь – святой дух и фольклорного – пряничные жаворонки на праздник весны.

Штрихом к культурной эпохе первого десятилетия Советской власти предстает диалог с невидимым собеседником, который «вместо бабы или из-за бабы» настаивал, что Гоголь запрещенные стишки писал, так «теперь в ступени у нас учат»²⁶⁰.

Выразительна сцена разговора Лагоды с монахом, к которому учитель обратился с вопросом, поминают ли Гоголя «за литургией ежедневно», как указано на могильном кресте, поставленном почитателями «по случаю исполнения пятидесятилетия со дня смерти Николая Васильевича Гоголя». Испуг на лице монаха и «мыслишки такие явные: опрос? инспекция? А вдруг уже есть декрет, что нельзя никого поминать»²⁶¹, – ещё одна существенная примета времени декретов, инструкций и циркуляров.

В конце романа в главе «Отставной отец» в момент наивысшего напряжения мыслей о Гоголе, о том, что изведает он, побывав у гроба Господня в Иерусалиме, прозаически буднично комсомолец Маврик говорит: «Эх, товарищ Лагода, брось хандру, займись делом. Напиши про Гоголя. Говорю тебе, пригодится восстановить бывшую могилу для будущих хрестоматий»²⁶². Убежденный теперь,

²⁵⁷ Форш О.Д. Ворон. С. 203.

²⁵⁸ Там же. С. 204.

²⁵⁹ Там же.

²⁶⁰ Там же.

²⁶¹ Там же. С. 205.

²⁶² Форш О.Д. Ворон. С. 354.

после прочтения «Записок из погребца», в том, что «всякое утиль-сырье можно взять в перековку на потребу сегодняшнего дня», комсомолец между прочим сообщает о том, что «сейчас с почётом вырыли Гоголя и с ним соседние прахи и перевезли их»²⁶³.

Иностранное слово «экс-гу-ма-ция», произнесенное Мавриком, повергает Лагоду в полуобморочное состояние. Это насилие над прахом великого художника в воспаленном мозгу учителя рождает неожиданное умозаключение: «мёртвые мстили творцу за то, что лишены были своих могил...»²⁶⁴.

Размышляя о Гоголе, О. Форш касается законов истинного творчества: образы, рожденные фантазией великого художника, способны материализоваться, обрести новую жизнь. Утраченный мир может вмешиваться в реальное течение жизни. Так, автор описывает людей, которые попадают к Лагоде на кладбище, гоголевски заменяя описание человека или упоминание о нём метонимическим обозначением: «Куртки сидели и лузгали подсолнухи, плюя шелухой – кто переплюнет», что служит снижению образов служителей сакрального места. Затем ему привиделись панночки-ведьмы, «вместо бабы или из-за бабы, путано в темноте пискнул кто-то»²⁶⁵. Гоголь и сошедшие со страниц гоголевских произведений герои присутствуют в реальной жизни, сюжет погружен в мистику²⁶⁶.

Под сильным впечатлением от размышлений о судьбе и творчестве Гоголя написана глава «Ворон», вошедшая в роман в усеченном виде. Полный рукописный вариант этой главы находится в Архиве О. Форш и никогда не публиковался. Представляется правомерным рассмотреть здесь ее содержание²⁶⁷, так как обращение к этому не вошедшему в окончательный текст материалу дает

²⁶³ Там же. С. 357.

²⁶⁴ Там же.

²⁶⁵ Там же. С. 200.

²⁶⁶ См. подробно: Князева Е.П. «Гоголевская» тема в структуре романа О.Д. Форш «Ворон» // Междисциплинарные связи при изучении литературы. Вып. 4. Саратов: Изд. центр «Наука», 2010. С. 280–286.

²⁶⁷ Архив Форш О.Д. Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский дом) АН России. Ф. 732. Оп. I № 15. С. 24–31. Далее ссылки даются на указанный текст.

возможность отчетливее понять гоголевскую тему, приблизиться к пониманию писателя.

Оставшаяся за рамками канонического текста часть главы представляет собой бред Лагоды, в который он впадает после известия о произведенной эксгумации Гоголя 31 мая 1931 года²⁶⁸. О. Форш создает свою версию этого события, написанную в остро сатирической форме. В ее основу положен художественный принцип другого великого сатирика, М.Е. Салтыкова-Щедрина (отмечено А.С. Бушминым), – стремление «полемиически интерпретировать литературные типы, переосмысливать их со своей точки зрения, ставя их в новые ситуации»²⁶⁹. Участниками эксгумации останков Гоголя в романе О. Форш становятся персонажи его произведений: поручик Пирогов, Ноздрев, Собакевич, Хлестаков, Манилов и его дети Алкид и Фемистоклюс.

Автор «пересаживает» гоголевских персонажей в свое собственное время, в их портреты вводит приметы XX века: Ноздрев «в клетчатой ковбойке» и с «модной стрижкой полубокс», в кармане Манилова вместо платка оказалась «неподрубленная тряпица» и т.д. Эти приметы века не заслоняют неистребимых черт человеческой природы, запечатленных Гоголем. Персонажи О. Форш похожи на своих «предков» из «Мертвых душ». Так, например, Ноздрев у О. Форш – персонаж необузданного буйного нрава, Собакевич уродливо практичен, Манилов слащаво добр, угодлив, приторно сентиментален. Но автор показывает, что новые времена меняют человека, «генетические» качества у наследников получают зловещее развитие. Так, Собакевич XX века относится к праху Гоголя как к удобрению, предлагает выдернуть кладбищенские кресты, поскольку они

²⁶⁸ Как известно, участниками реальной эксгумации стали несколько человек (в протоколе 12 подписей), среди них несколько писателей: В. Лидин, И. Сельвинский, художник А. Тышлер. Кроме куцега протокола, сохранились воспоминания очевидцев, которые повлекли за собой массу кривотолков мистического характера, продолжающих существовать по сей день. Но среди всего этого стало известно, что «один из писателей забирает с собой кусок сюртука, чтобы дома вклеить его в обложку «Мертвых душ», другой почитатель Николая Васильевича забирает его ребро». См.: Крылов А. Две смерти Николая Гоголя. URL: <http://www.religare.ru> (Дата обращения: 02.03.2015); Мародерство или почитание: что пропало из гроба Гоголя. URL: <http://ricolor.org/history/cu/lit> (Дата обращения: 02.03.2013); Кузнецов Д. Некоторые подробности перезахоронения Н.В. Гоголя. URL: <http://www.proza.ru/avtor> (Дата обращения: 02.03.2013).

²⁶⁹ Бушмин А.С. Сатира Салтыкова-Щедрина. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 402.

деревянные, их можно «стопить на нужду», «землю утрамбовать» и «соорудить баню»: «париться я люблю. – Закрепил он». Другой участник этой сцены, Хлестаков, был решительно за то, чтобы «вырыть скелеты», «из грудной клетки соорудить люстру», «посреди загнать череп Гоголя»: «я щелкнул бы этак электричеством – и вроде сам Гоголь мне светит. Я пишу, а он светит. Он светит, а я пишу... Кра-со-та!...». Еще один персонаж, Ноздрев, «расшатал Языкову зубы и надергал их себе полные карманы», чтобы «залить бабки свинцом» – («отличные выйдут свинчатки»), «и раньше, чем кто-нибудь мог опомниться, Ноздрев протянул руку, вывернул ребро Гоголя и убежал». Эти шокирующие воображение читателя сцены, несомненно, сатира на новое поколение, которое появляется после революции, в результате слома эпох.

Закономерен вопрос о причинах невключения данной главы в ее полном варианте в текст романа. Объяснения, лежащие на поверхности, – непростое время 1930-х годов: тиски цензуры, опасность запрета публикации романа. Глава «Ворон» – это приговор молодому поколению за то, что они относятся к прошлому как к утиль-сырью, которое «можно взять в перековку на потребу сегодняшнего дня», за то, что некоторые представители этого поколения так легко расправились с прошлым своих великих отцов. Вместе с тем, это и вера в бессмертие «мертвых душ», в их победу и торжество в новом веке, где они заняли главенствующее положение и мстят своему «творцу за то, что лишены были своих могил...»²⁷⁰.

Рукописный текст главы в романе заканчивается на этой гневной ноте. Но окончательный вариант финала романа иной. Выбирая компромиссное решение многомерного сюжета, автор назвал заключительную главу «Новый город», посвятив ее празднованию в городе Петра пятнадцатилетия революции. Рядом с великой историей русского народа, запечатленной в архитектурных памятниках, садах, парках, существует новая жизнь. Утверждая идею неодолимости нового, автор не преминул сказать с нескрываемой горечью, что в «противоположность новому городу погружена в мрак история давней империи. Ее памятники не

²⁷⁰ Форш О.Д. Ворон. С. 357.

освещены. Как символ, они отступили в тьму, они погружены в небытие». Такова реальность, но, несмотря на это, «как произведения искусства, составляющие народную гордость, они живут. И на опаловом от ракет, юбилейном небе, черным силуэтом вверху черной скалы, вздыбил Петр своего коня. На бывших соборах Исаакия и Казанского венцы из огней. Они увенчаны, они по-новому вознесены.

Здесь венчаются – Коперник, Галилей, Радищев и Новиков, – венчается величайшая гордость человечества: смелая мысль.

Из купола Исаакия, минуя выступ, откуда в неделю православия протодьякон извергал *анафему* Гришке Отрепьеву и Пугачеву, спускается книзу громадный маятник. И волнуя, и веселя, убеждает граждан, лишь недавно закончивших ликбез, в несомненном вращении земли старинный опыт Фуко. <...> И лишь где-то глубоко под ними золотится в нише древнее: величит душа моя господа»²⁷¹. Не «мертвые души» выражают суть нового времени, хотя и они в нем существуют; не на них держится связь времен. Великое историческое прошлое, великая культура не исчезают бесследно. Об этом напоминают венцы из огней на «бывших Исаакиевском и Казанском соборах». Эти памятники искусства «по-новому вознесены», они «увенчаны», они напоминают о неистребимой потребности человека в красоте, о его вечном стремлении к высотам духа.

Гоголь провозгласил: «Дело мое душа и главное дело жизни». В его «Мёртвых душах» категорией, непосредственно связанной с положительным идеалом, выступает *душа*, наличие которой говорит о полноценности человека. Мысль, заложенная в романе О. Форш, та же: автора интересует человеческая душа, ее метаморфозы в человеке новой формации. Не случайно Лагода тихо проговаривает молодым: «... у нас заказ был на *вечность* ... и каждый поэтому мог сказать известными словами Гоголя: душа заняла меня всего»²⁷². Очевидно, бывают времена, когда эти понятия оказываются забыты и закрыты лозунгами. В «Вороне» сквозь гимн современной жизни отчётливо слышны нотки грусти о чем-то былом, настоящем и на время забытом.

²⁷¹ Форш О.Д. Ворон. С. 363.

²⁷² Там же. С. 354.

О. Форш, исключив часть главы из романа, не отменяет содержащийся в ней приговор молодому поколению, но, вместе с тем, утверждает свою веру в человека, в возможность восстановления, пробуждения человеческой души. Эта мысль реализуется во всей структуре романа: в сюжете, лирических отступлениях, стиле, в использовании фантастического элемента, системе образов. В частности, в образе Нины Кадановой, которая через собственные страдания осознала, что личность ее матери оказалась духовно богаче ее.

В сюжете «Ворона» образ Гоголя занимает меньше места, чем в «Современниках». В первом романе О. Форш интересуется непосредственно личность Гоголя в его историческом времени. В «Вороне» показан другой век, другие люди, а Гоголь и здесь оказывается в центре. Гоголевская тема в новом романе О. Форш расширяется и углубляется. Так, например, заметны и важны в смысловом плане мотивы гоголевского творчества, в частности, мотив души. О. Форш волнует человек в разных формах своего существования, его «историческое бытие», т.е. «жизнь во всем ее охвате». Неслучайно А. Блок называл ее произведения «материалами для познания современной усложненной души и материалами для той эпопеи, которая сложится о нашем великом времени в будущем»²⁷³. Это существенная оценка. Как известно, именно Гоголь впервые показал различные «уровни» русской жизни: Россию в ее будничной ежедневной жизни, заслужив тем самым определение Белинского как «поэта жизни действительной». Но, создав в образах Манилова, Ноздрева, Коробочки, Плюшкина и др. «картину духовного обнищания и омертвения» человека, изобразив искажение человеческой «души», Гоголь все же верил в то, что, даже потеряв себя, человек может возродиться, ибо душа в религиозном ее понимании бессмертна: «Много есть таких глубоких тайн в душе человека, которых мы не только не подозреваем, но не хотим подумать, что и подозревать их надобно. Как бы ни был бесчувствен человек, как бы ни усыплена была его природа, в две минуты может совершиться его пробуждение. Нельзя даже ручаться в том, чтобы

²⁷³ Блок А.А. Терек. Смерть Коперника // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 6. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 325.

развратнейший, презреннейший и порочнейший из нас не сделался лучше и святее нас, хотя бы пробуждение случилось с ним за несколько дней до смерти»²⁷⁴.

О. Форш, как и ее любимого писателя, интересуется процесс «страшного раздробления» русской жизни. Этот процесс не был остановлен в XIX веке, писательница остро ощущает его и в веке XX. Предметом пристального авторского внимания в романе «Ворон» становятся состояния «современной усложненной души», внутренний мир нескольких поколений, людей разных сословий. В фокусе изображения оказываются представители молодежи 1920-30-х годов, а именно «их пренебрежение к сложности внутреннего мира человека, в том числе и своего собственного»²⁷⁵, а также их отцы.

Автор дает представление о юности отцов, т.е. собственно о символистах и их последователях, отстраняясь, вводя ещё одного современника, автора тайных записок эмигранта Таманина: «Взаимоотношения этих разнотипных персонажей («писателей» и «читателей») составляют зерно "Записок из погребца"»²⁷⁶, которые сам Таманин рекомендует молодой девушке Нине, настойчиво заставляя их прочесть, прежде всего, как «записки человека» о любви и смерти, о том, что именно в жизни множит дары человека и чем он себя опустошает»²⁷⁷. Название «Записки из погребца» вызывает ассоциации с «Записками из подполья» Ф.М. Достоевского, а также с гоголевскими «Записками сумасшедшего».

Героями этих записок становятся провинциалы Анечка и Тихон, которые своей собственной жизнью проверяют идеи «метров» символизма и терпят жестокий крах: «Писатели, которые нас на это вызвали, конечно, были умнее нас, но менее честны. Мы же наивно пошли до конца, мы создали смешную трагедию слишком доверчивых читателей»²⁷⁸, – говорит в своем письме Таманину мать

²⁷⁴ Гоголь Н.В. Собр. соч. Т. 12. С. 292.

²⁷⁵ Тмарченко А. Указ. соч. С. 420.

²⁷⁶ Там же. С. 415.

²⁷⁷ Форш О.Д. Ворон. С. 225.

²⁷⁸ Там же. С. 231.

Нины²⁷⁹, обозначив тем самым еще один, важный для автора мотив «писатель и читатель».

С помощью системы образов О. Форш пытается изобразить символизм не только как направление в литературе, но как «школу жизни» для определенного круга молодежи, не смешивая эти два понятия. По ее мнению, искусство должно оставаться искусством, нельзя вменять в вину символистам тот факт, что многие стали исповедовать их учение, представление о мире в качестве своего жизненного кредо.

Важную роль в этой ситуации автор отводит хозяину Башни, где собирается писательская молодежь, чтобы послушать лекцию Метра. Его образ дан в виде некоего златокудрого оракула, мастера «умственной эквилибристики», вокруг которого собирались люди «конца века», участники «странных волнений». Высокий стройный человек с безбровым, каким-то «мужеженским» лицом старой англичанки и твердым взором мага предстает как человек сверхъестественных возможностей, которому доступно «познание тайн мировых». Вместе с тем, это лицо Искупителя с картины Леонардо да-Винчи «Тайная вечеря».

Однако лекция Метра, построенная на музыке, на звучании слов, труднодоступная для понимания даже таких искушенных слушателей, как Таманин, легко была расшифрована провинциальным писателем Тихоном Рубцовым, который сразу уловил в лекторе собирателя урожая «с нездорового интереса, рожденного творчеством Мережковского и компании, к пагубной прелести андрогинов да-Винчи»²⁸⁰.

Примечательно обращение внимания Таманина на эпитафию к книге Тихона, взятый из Гоголя: «Душа заняла меня всего, – что же делать, если душа стала предметом моего искусства»²⁸¹.

Итак, опять Гоголь, путеводная звезда для провинциального писателя, понявшего, что метод Метра – «мыльный пузырь». Разочарование Тихона

²⁷⁹ См. подробно: Мессер Р. Становление исторического мышления // Мессер Р. Ольга Форш; Тамарченко А. Расчет с прошлым // Тамарченко А. Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество.

²⁸⁰ Форш О.Д. Ворон. С. 264.

²⁸¹ Там же. С. 273.

постигло и при встрече с Чародеем, запросто закуривающего от богородичной лампадки, «сидел идолом» Тихон, и когда выслушивал историю, произошедшую с Философом, который как раз свои философские рассуждения о четырехчленном андрогине в собственную жизнь не впускал: «Я, кричит, замечательный семьянин, я в бане парюсь, я под иконой, это когда икону поднимают – я как баба могу пролезть, по смирению души моей. И на кой, спрашивается, на кой черт, при моем-то, при моем воображении мне все ваши мелкие масонские пакости...»²⁸².

Главной задачей О. Форш было показать не «уродливое лицо символизма», как уверяли критики, а изобразить поиски способа жизни, способа существования в этой «распадающейся», теряющей свою цельность жизни, стремление сохранить себя в ней, не размышляя о сложности жизни.

Один из вариантов спасения от сложностей жизни показан в главе «Ананас». Тихон, разочаровавшись в мистическом оккультизме символистов, делает последнюю ставку на уклад жизни так называемых «простецов», представленный в романе образами дяди Агея, занимающегося «сапожной починкой», столяра Дмитрия Афонского, Яши-часовщика. По их мнению, «жизнь живую творили» не церковники, а простые люди, основу существования которых составляет не исповедание, а «поведение». Ведут они себя соответственно принципам: «Не громозди слов, меньше наврешь»²⁸³; «Чтобы мир не протухал, по мере сил и разумения гореть надо»²⁸⁴. Они твердо убеждены, что «живое открывается» Савлу – гонителю и тому, кто сделается «неугомоном», т.е. «молчуном»: «Свет принял – слова растерял»²⁸⁵.

О причинах выбора каждым из простецов такого способа существования в романе умалчивается. Но Яша со свойственным человеку из низов косноязычием неоднократно рассказывал о чуде, которое с ним произошло, когда он был безбожником и было ему на душе, «как верблюду в безводной пустыне», близок

²⁸² Там же. С. 310.

²⁸³ Там же. С. 278.

²⁸⁴ Там же. С. 279.

²⁸⁵ Там же. С. 282.

он был «накладывать на себя руки»²⁸⁶. Чудо состояло в неожиданной встрече с человеком «как солнце», который вошел в него «светом луны и всех решительно звезд», и глаза его (Яшины) «лили сами слезы»²⁸⁷. Но Тихону, чья душа занята постоянным поиском, и это показалось неблизким, вычурным.

Созданная у О. Форш картина жизни «простецов» представляется интересной в плане раскрытия сути жизни одной из многочисленных религиозных сект, рассеянных по российским просторам, о чем в свое время писали и М. Горький («В людях»), и Андрей Белый («Серебряный голубь») и др. О. Форш изображает явление, известное восточному христианству с IV в. под названием исихазма, что в переводе с греческого означает «молчать»²⁸⁸. Е.А. Смирнова утверждает, что все это было известно Н.В. Гоголю и составляло содержание его «школы самовоспитания». Можно предположить, что и в изображении жизненного поведения «простецов» в романе также реализуется гоголевская мысль об исихазме.

О. Форш, как и её любимого писателя, интересовали и более сложные варианты человеческого существования, например, нравственные ценности поколения «отцов»: одни создают новое направление в жизни и литературе, другие уходят из семей и становятся «простецами», третьи, как Тихон и Анечка, мечутся в поисках единомышленников, а четвертые (Каданов и Таманин) убегают в годы «страшных лет» России в эмиграцию и там пытаются как-то существовать в надежде на возвращение.

Жизнь общества в XX веке в изображении О. Форш продолжает распадаться, но не останавливается. Появляется новое поколение, поколение «детей», которое не менее интересно автору. О. Форш импонирует энтузиазм, с которым «дети» строят новую жизнь. Но с горьким удивлением она отмечает в молодых и нигилизм по отношению к прошлому, в частности, наследию Гоголя. К тому, что было сделано в русской культуре, они относятся как «к всякому утиль-сырью

²⁸⁶ Там же. С. 284.

²⁸⁷ Там же. С. 283.

²⁸⁸ Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л.: Наука, 1987. С. 142.

прошлых веков»²⁸⁹, которое, тем не менее, «можно взять в перековку». По мнению писателя, это бедственное положение обусловлено малограмотностью молодых, их примитивными представлениями о культурном наследии.

Здесь показателен пример из другого романа О. Форш, «Сумасшедший корабль», написанного двумя годами раньше, но со следами тех же проблем, над которыми придется размышлять читателю «Ворона»: «На подоконнике сидели два недомерка второй ступени. Они разбирали «Мертвые души» с социальным подходом и уже окончательной непричастностью к гнилым навыкам старого быта».

Сумбур в голове «недомерков», их суждения о Чичикове-инвалиде на том основании, что «он то и дело звал Петрушку себе снять сапоги»²⁹⁰, говорят о полном отсутствии не только знаний о родной литературе, но и о прошлой эпохе в целом. Ученики «новой» школы не в состоянии понять и оценить общественный уклад предшествующих поколений, обедняют тем самым свой внутренний мир. Таким образом, как видно из примера, О. Форш проверяет своих героев на предмет знания или незнания гоголевских творений, что является для автора критерием в оценке человека, глубины его души.

Итак, мысль о Гоголе, реализованная в романе «Современники», не ушла из форшевского сознания. Писательница возвратилась к ней через шесть лет в романе «Ворон». Образ Гоголя, появляясь на новом историческом фоне, приобретает новые дополнительные смыслы, перерастает в обширную гоголевскую тему, которая позволяет открыть новые аспекты в изучении творческого наследия О. Форш. Гоголь в «Вороне» становится поводом для разговора о современности классики, об отношении к классическому наследию в эпоху споров о нем.

Если роман «Современники» мы интерпретируем как эстетический трактат Форш, то главы, посвященные Гоголю в романе «Ворон», можно представить как серию фельетонных зарисовок, объектом осмеяния в которых становится

²⁸⁹ Форш О.Д. Ворон. С. 354.

²⁹⁰ Форш О.Д. Сумасшедший корабль. С. 91.

современник-недоучка. О. Форш упорна в своем продвижении Гоголя как русского гения, понимание заветов которого в состоянии улучшить нравы новой эпохи. От высокого стиля в изображении Гоголя в «Современниках» Форш намеренно идет к сатирическому изображению представителей нового поколения. Для писательницы Гоголь продолжает оставаться мерилom нравственности, а отношение к нему – проверкой человеческих качеств.

Романы «Современники» и «Ворон» стали для О. Форш важнейшей вехой в осмыслении откровений и заблуждений эпохи 1920 – 30-х годов.

Глава 3. Писатель и время в романе «Сумасшедший корабль»

3.1. История романа

Роман «Сумасшедший корабль» – наиболее известное читателю произведение О. Форш – воплотил последовательные и отчетливо выраженные в романной форме представления писательницы о послереволюционной эпохе. Художник и его назначение в переломную эпоху, литературная полемика 1920-х годов, пути развития новой литературы, споры о классике – все эти и многие другие проблемы диалектических взаимоотношений писателя и времени стали объектом творческой рефлексии О. Форш. Этот роман, как никакое другое произведение писательницы, дает представления о литературной жизни новой эпохи, о притии и неприятии друг друга в писательской среде, о личных и литературных пристрастиях самого автора романа.

Произведение, публикуемое впервые на страницах журнала «Звезда» (№ № 2, 3, 4, 6, 12 в 1930 году), отдельной книгой было выпущено издательством ленинградских писателей в 1931 году. История романа «Сумасшедший корабль» драматична. Роман пишется и печатается в период наиболее ожесточенного давления руководства РАПП на писательское сообщество, в период подготовки 1 съезда советских писателей, в период, когда дальнейшие перспективы творческой деятельности писателей-попутчиков были весьма туманны²⁹¹.

Сложная литературно-общественная ситуация начала 1930-х годов коснулась и О. Форш. В одном из документов говорится о дискуссии на тему: «О борьбе с формализмом и натурализмом», в рамках которой выступил Е.С. Добин с критикой книги «Город Эн» Л.И. Добычина. О. Форш по этому поводу «выразила

²⁹¹ Специальный цензурный орган, созданный еще в 1922 г. – Главное управление по делам литературы и издательства (Главлит), в 1930-е гг. осуществлял особо жесткий контроль за печатной продукцией. Под его прицел попал и журнал «Звезда». В докладной записке от 04.08.1932 г. говорится о том, что последнее время журнал «Звезда» печатает произведения «далекие от советской действительности», критике подвергаются книга Н.С. Тихонова «Клинка и тачанка», роман М.В. Чернокова «Книжники», стихи ленинградских поэтов А.А. Прокофьева и Н.Л. Брауна. (См. об этом: Цензура в Советском Союзе 1917–1991. Культура и власть от Сталина до Горбачева. Документы / сост. А. В. Блюм, комментарии В. Г. Воловников. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. С. 243).

свое опасение, что Добычин после такой резкой критики может покончить самоубийством, так как он находится в состоянии сильного расстройства»²⁹².

В год выхода романа досталось от рапповцев и самой О. Форш, о чем свидетельствуют статьи А. Котляра «Безотрадное плавание»²⁹³, Зел. Штейнмана «Курс корабля... на рифы»²⁹⁴, Н. Лесючевского «Или союзник, или враг»²⁹⁵, Т. Трифонова «Сумасшедший корабль»²⁹⁶ и мн. др. Один из авторов заметил, что роман О. Форш – «книга, достойная внимательного рассмотрения» как «продуманный идейно-творческий документ, под которым подпишется всякий, пытающийся уйти от действительных задач революционной литературы...»²⁹⁷. Критик обвинил автора в том, что «здесь – под прикрытием новых слов – ведется атака против реалистического искусства», «против революционной перестройки попутнической литературы». Автор статьи откровенно иронизирует и над художественным миром писателя, называя его «мирком», построенным по прихотливым законам художественного «каприза». Осмеянию подверглось и форшевское определение писателей как «творцов». Называя их «злополучными творцами», критик не принял и способ изложения материала, назвав его «мала куча». Обвинили О. Форш и в том, что в романе сказались настроения той группы интеллигенции, которая определяет свои пути не с пролетариатом, а его «классовыми врагами». В связи с этим автор статьи прочил «Сумасшедшему кораблю» «безотрадное плавание»²⁹⁸. На протяжении 1930-х годов роман не раз привлекал внимание общественности как в России²⁹⁹, так и за рубежом³⁰⁰. При этом эмигрантская критика отнеслась к роману сочувственно.

²⁹² Действительно, обстоятельства смерти Л.И. Добычина до сих пор не выяснены. В.А. Каверин вспоминает, что он был выбран мальчиком для битья, «над ним смеялись, издевались, оскорбляли. Он покончил с собой. Ему было сорок лет» / См. об этом: Цензура в Советском Союзе 1917-1991. С. 243.

²⁹³ Котляр А. Безотрадное плавание // Литературная газета. 1931. 18 декабря (№ 68).

²⁹⁴ Штейнман Зел. Курс корабля... на рифы // Стройка. 1931. № 32. С. 6 – 7.

²⁹⁵ Лесючевский Н. Или союзник, или враг // Резец. 1931. № 9. С. 16.

²⁹⁶ Трифонова Т. «Сумасшедший корабль» // Резец. 1931. № 33. С. 10 – 11.

²⁹⁷ Штейнман Зел. Курс корабля... на рифы. С. 6.

²⁹⁸ Котляр А. Безотрадное плавание. С. 2.

²⁹⁹ Рюриков Б. Куда идет корабль // На лит. посту. 1932. № 3. С. 18 – 19; Березов П. Под маской // Пролетарский авангард. 1932. № 2. Стлб. 177 – 182; Камегулов А. Прощание с темой // Лит. Ленинград. 1934. № 37 (8 авг.). С. 7.

В течение следующих десятилетий роман был предан забвению, упоминать о нем было не принято³⁰¹. Иначе и быть не могло, поскольку в «Сумасшедшем корабле» упомянуты литераторы, имена которых были вычеркнуты из истории литературы. Среди них литературный критик А. Волынский, поэт Н. Клюев, С. Есенин, Н. Гумилев. Давались непопулярные в 1930-е годы оценки людям и событиям, высказывались взгляды, существенно отличные от тех, что возобладали в новое десятилетие.

После большого перерыва о романе заговорили в связи со столетним юбилеем писательницы. Вс. Рождественский, отмечая «лукавую» и вместе с тем «легкую иронию», «мужественный ум и острую насмешливость» в процессе «разоблачения мещанства», нашел все эти качества стиля писательницы «в ироническом романе-памфлете» "Сумасшедший корабль", отметив, что «под вымышленными именами и изобретательно созданными ситуациями многие из современников могли бы узнать себя, но, разумеется, в рамках тактичного обобщения»³⁰².

Так, Е. Полонская узнала эпизод описанного в романе «живого кино», участниками которого в реальности были шестнадцатилетний сын О. Форш Дима и его ровесник Коля Чуковский, изображавшие морские волны под елисейским ковром и дельфинов. Кино ставилось «еженедельно в одной из гостиных под режиссерством <...> Евгения Шварца, который фигурировал в книге О. Форш как Геня Чорн»³⁰³. Современница и соседка по ДИСКУ заметила, что О. Форш изобразила «фантастический быт лет, когда бывший дом Елисеева казался <...> куда-то несущимся призрачным кораблем»³⁰⁴, оставаясь при этом «земным человеком, полным жизни, веселья, интереса ко всему существующему»³⁰⁵.

³⁰⁰ Адамович Г. Литературные заметки. Кн. 2. (Последние новости. 1932-1933). URL: <http://www.litmir.co/br> (Дата обращения 21.04.2016).

³⁰¹ Напомним, что роман попал в список запрещенных, не был включен в восьмитомное собрание сочинений (1960-е гг.); впервые переиздан в конце 1980-х годов.

³⁰² См.: Рождественский Вс. Страницы жизни. Из литературных воспоминаний. М.: Современник, 1974. С. 303.

³⁰³ Полонская Е. На память о подворотнях. С. 96.

³⁰⁴ Там же. С. 96.

³⁰⁵ Там же. С. 100.

Н. Тихонов назвал роман О. Форш интереснейшим, «написанным с большой страстью», отметив, что «писательница любила эту свою книгу, считала ее лучшей». По его мнению, несмотря на то, что «многие характеристики для простого человека носят характер шифра», «все бывшие жильцы Дома искусств разгадали себя, были раскрыты все псевдонимы, иные из которых были прозрачны, и ничего особенного не произошло, потому что все это было известно и понятно жильцам Диска»³⁰⁶. Он также отметил, что книгу О. Форш миновала опасность явления временного, к тому же узкого значения, роман «воспринимается как любопытные страницы литературного быта, да еще в такую пору, когда все в нем было полно еще не устоявшегося брожения, борьбы отживающих и нарождающихся сил»³⁰⁷.

Несмотря на появление этих отзывов, роман все же не печатали. И только в последние десятилетия минувшего века, как уже было сказано выше, была осуществлена републикация романа³⁰⁸.

В 1980-е годы в литературоведении сложился и до сих пор доминирует один из главных подходов к изучению романа: стремление выявить его историческую основу, увидеть в нем своеобразный документ эпохи, свидетельство очевидца. На пути изучения исторической основы «Сумасшедшего корабля» стали возможны такие определения его жанра, как «историческое полотно», «художественные мемуары», летопись «литературной жизни послереволюционного Петрограда»³⁰⁹ «роман с ключом»³¹⁰, «роман-памфлет»³¹¹, такие заключения об авторе, как «свидетель истории», отчасти «мемуарист»³¹². О самой О. Форш писали, что ее задушили тиски цензуры и «она ушла от современности, перенесла свой дар в иное

³⁰⁶ Тихонов Н. Большая душа // Ольга Форш в воспоминаниях современников. С. 11-12.

³⁰⁷ Там же. С. 304.

³⁰⁸ Форш О. Д. Сумасшедший корабль: роман, рассказы / сост., вступ. ст., коммент. С. Тиминой. Л.: Худож. лит., 1988.

³⁰⁹ Кузьмина Л. Куда же шел корабль? // Нева. 1991. № 8. С. 191.

³¹⁰ Иванов Вяч. Вс. Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом: «Сумасшедший корабль» Ольги Форш и ее «Современники». С. 614–625.

³¹¹ См.: Рождественский В.А. Ольга Форш // Рождественский Вс. Страницы жизни. С. 303.

³¹² Чертков Л.Н. Форш Ольга Дмитриевна // Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1975. Т. 8. С. 66.

русло, став известным историческим писателем»³¹³. Многие современники О. Форш³¹⁴, а вслед за ними исследователи (Б.А. Филиппов, А. Тамарченко, Вяч. Вс. Иванов и др.) стали называть имена реально существовавших людей, составивших образную систему романа. Расшифровка прозрачных псевдонимов, как заметил Д. Быков, стала «отдельным удовольствием», в котором мало кто себе отказывал³¹⁵.

Одним из первых предложил расшифровку персонажей романа современник О. Форш художник В.А. Милашевский. Спустя полстолетия он пояснил: «все стало историей, и не стоит беречь маски...»³¹⁶. Свою декодировку представила и Н. Берберова, утверждавшая, что Долива – сама О. Форш, Гаэтан – Блок, Жуканец – частично Шкловский, частично сын О. Форш, Еруслан – Горький, Инопланетный Гастролер – Андрей Белый, Микула – Клюев. Многие не названы, но фигурируют в романе: И. Репин, Н. Гумилев, К. Чуковский, А. Чеботаревская, Ф. Сологуб, Н. Тихонов, К. Федин и – «на последней странице – человек в кепке: смесь Щеголева и Зиновьева»³¹⁷. К. Федин³¹⁸ увидел в группе «молодых» обитателей ДИСКА, изображенных в романе, известную группу «Серапионовы братья», участники которой действительно жили в Доме искусств.

Некоторые исследователи позволяли себе обращаться с романом О. Форш очень вольно, додумывая и дописывая выведенные на его страницы события и уже напрямую подменяя во многом вымышленных персонажей реальными³¹⁹.

Эти прямые параллели между литературными образами и их прототипами представляются избыточными, во многом спрямляющими сложную

³¹³ Турчина Г. Тайный дар и духовная свобода. С. 13.

³¹⁴ Как справедливо отметил В. Лавров, «потом почти все бывшие обитатели и посетители Дома искусств напишут о нем воспоминания. Среди авторов – В. Каверин, К. Федин, М. Шагинян, М. Слонимский, В. Иванов, Вс. Рождественский, Н. Тихонов, В. Шкловский, В. Ходасевич, Н. Берберова, И. Одоевцева, Н. Оцуп...» (Лавров В. Наука расставанья // Нева. 1993. № 5 – 6. С. 328 – 333).

³¹⁵ Быков Д. Предисловие. Хроники русской Кастилии. URL: <http://lib.rus.ec> (Дата обращения: 21.05.2013).

³¹⁶ Цит. по: Лавров В. Наука расставанья // Нева. 1993. № 5 – 6. С. 332.

³¹⁷ Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография. М.: Согласие, 1999. С. 168.

³¹⁸ Федин К.А. Собр. соч. Т. 12. С. 51 – 52.

³¹⁹ Кузьмина Л. Куда же шел корабль? // Нева. 1991. № 8. С. 191 – 195.

повествовательную ткань романа. Происходит нежелательное «додумывание», «домысливание» за писателя, который ввел в произведение не подлинные имена, а символические прозвища. Было бы неправильно в поисках объяснения причин именно такого именования литературных героев сводить все к противостоянию цензуре или желанию скрыть те или иные имена. Такое объяснение вообще противоречит художественному содержанию произведения. Об этом внятно писал Д.С. Лихачев: «Мы обычно не изучаем внутренний мир художественного произведения как целое, ограничиваясь поисками "прототипов": прототипов того или иного действующего лица, характера, пейзажа, и даже "прототипов" событий и прототипов самих типов. Все в "розницу", все по частям! Мир художественного произведения предстает поэтому в наших исследованиях россыпью, и его отношение к действительности дробится и лишено цельности»³²⁰.

Мы убеждены в том, что литературные антропонимы возникают не столько для того, чтобы закамуфлировать прототип, а для того, чтобы подчеркнуть в человеке доминантные черты, из их совокупности создать новый художественный образ. Этот образ далеко не всегда соответствует прототипу, а порой и противоречит ему, он создается не во имя увековечивания прототипа (для этого есть другие литературные жанры), а во имя укрепления художественной концепции автора. Вот почему в одном персонаже романа О. Форш современники видели вполне реального человека, а по поводу другого мнения радикально расходились.

Анализ романа приводит нас к мысли о том, что его герои – это романские литературные персонажи, созданные по законам художественной образности и отвечающие авторскому замыслу. К тому же содержание романа «Сумасшедший корабль» не исчерпывается соотносительностью с реалиями советской повседневности 1920-х годов. Главным героем романа «Сумасшедший корабль» становится литературная эпоха 1920-х годов. Что касается образов литераторов, выведенных О. Форш, все они вместе и каждый в отдельности являют собой эту

³²⁰ Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74.

сложную, противоречивую, уникальную эпоху, ставшую, пожалуй, самой литературоцентричной эпохой советского прошлого.

В связи с этим основные исследовательские усилия в этой части работы будут сосредоточены на способах постижения литературной эпохи, выведенной в романе «Сумасшедший корабль» одним из самых талантливых и проницательных летописцев.

3.2. *Образы писателей в романе*

Литераторы 1920-х годов даны в романе в виде антропонимов, чаще всего ярких и запоминающихся. В самой этой яркости есть определенный смысл – речь идет о людях необычных, заметных, в чем-то странных, «сумасшедших»³²¹. Причем, «сумасшедший, – продолжает современный исследователь, – произведение штучное»³²². Некоторые прозвища разгадываются по созвучию имен и фамилий: Копильский (Слонимский), Фома Жанов (Всеволод Иванов), художница Котихина (Щекотихина), Акович (Аким Львович Волынский), Корюс – Барбюс.

В других случаях имена героев романа спроецированы на их литературную судьбу. Так, например, Инопланетный Гастролер, автор «Романа итогов» А. Белый, для своего времени не понятен, не всегда принят в литературной среде, не говоря уже о массовом читателе, для которого он был как инопланетянин.

Порой антропоним намекает на мифологическое восприятие литературной общественностью его носителя. Под именем Еруслан в романе фигурирует М. Горький, Микула Селянинович – Н. Клюев, голубоглазый Фавн – Лев Лунц.

Таким образом, каждое из имен содержит характеристику героя, в которой прочитывается авторское отношение к нему. Как правило, легко просматриваются прообразы персонажей «крупного плана», выделяющиеся на общем фоне эпохи и в то же время определяющие ее суть. Сюжетно образы писателей в романе мало связаны между собой. В художественную ткань романа они вписаны как медальоны разных форматов. Одни – крупнее, и их присутствие более протяженно по времени. Они являются участниками событий, их характеры раскрываются в поступках. Таков Сохатый – «собиратель быта и сказа», романтик в душе. Фабульная линия этого персонажа является основой, связана с разнообразными событиями и жизненными ситуациями.

³²¹ Горбачева Н.Н. Французская «волна» в романе О.Д. Форш «Сумасшедший корабль» // Франция-Россия: Проблемы культурных диффузий. Вып. 2. С. 126.

³²² Там же. С. 127.

Сохатый влюблен в пани Ванду, польскую девушку из кафе «Варшавянка», и по этой причине становится учителем в польской школе, а также свидетелем несчастного случая или преступления. Сохатый является участником споров о судьбе интеллигента, он же становится свидетелем сдачи «в архив истории последнего периода русской словесности», а также «старорусского лада и быта»³²³.

В этом периоде истории русской литературы конца 19 – начала 20 веков О. Форш выделяет четыре писательские фигуры, которые «заканчивали кусок истории»³²⁴: Гаэтан, Инопланетный Гастролер, Еруслан и Микула. Экзотичность имен подчеркивает резко выраженную индивидуальность, названия и цитаты из реально существующих произведений позволяют угадывать в этих персонажах то А. Блока, то М. Горького, то А. Белого, то Н. Клюева. Но в то же время автор подчеркивает, что это «собираательные исторические фигуры»³²⁵. Биографии этих людей в романе не завершены, оборваны, автор озабочен созданием не галереи портретов, а портрета эпохи.

Образ Гаэтана строится на противопоставлении двух встреч с ним автора и Сохатого. Первая – в расцвете славы поэта, в момент выступления в Киевском оперном театре, вторая – его выступление в Большом драматическом театре незадолго до смерти, его похороны. Основное в построении образа Гаэтана – портрет, который многое объясняет. В первый памятный вечер: «Гаэтан еще был красив и кудряв, волоса золотели рыжинкой. Волоса были совершенно живые. Он взошел на эстраду с разбегу, издалека и, не отстоявшись, внезапно и трудно сказал:

По вечерам над ресторанами

Горячий воздух дик и глух...

С третьей строки звук стал собранный. Жесток, объективен, с упором на гласные. Звук гравировал в сердцах публики все, что поэту привиделось на здешнем и дальнем берегу. Слушатель млел от мирных волнений, бросаемых ему

³²³ Форш О.Д. Сумасшедший корабль. С. 148.

³²⁴ Там же. С. 148.

³²⁵ Там же. С. 163.

золотым богом как дар. Гаэтану был зрительный зал чудесно резонирующим инструментом в ответ на абсолютно взятые ноты, а зал приведен был в восхищение, как себе удивившийся рояль, вдруг вообразивший, что на нем не играют, а он звучит сам»³²⁶.

И другая встреча: «А Гаэтан вышел не так, как тогда в Киеве, не издалека, не с разбега вбежал он на кафедру. Его, упирающегося, вытащили из-за кулис театра, и говорить ему так не хотелось. <...> волосы у него почему-то не кудрявые, не живые. Волосы умерли. И лицо Гаэтана, еще не старое, сморщилось, как у немецкого перестарка из аптеки.

Ему повелительно крикнули сверху и снизу:

– Скифы!.. Двенадцать!..

<...> Требования из публики усилились. Он поднял голову. Притихли. Он сказал не то, что просили, не то, что выбрал сам, а из самого первого тома, о том, как пела девушка в церковном хоре, как корабли ушли в море, как никто не вернулся назад.

Голос был тверд и беззвучен. Таким говорят очередную речь над не слишком дорогим покойником...»³²⁷.

Перед нами два совершенно противоположных портрета по эмоциональной и цветовой окрашенности. Если в первом случае в описании использованы краски и звуки жизни, энергии: «волосы совершенно живые», «золотели рыжинкой», «звук гравировал в сердцах публики», вызывая гармоничное душевное слияние поэта с его слушателями, то во втором образ поэта невероятно трагичен: «волосы умерли», «лицо сморщилось», «публика требует». Усиление трагизма достигается описанием лица покойного в гробу: «узкие ноздри и незакрытый рот, разорванный уже неслышными криками»³²⁸. Очевидная в этом случае отсылка к Блоку не может восприниматься как элемент документального письма – это переосмысленный писательницей образ литератора, осознающего трагичность

³²⁶ Там же. С. 135.

³²⁷ Там же. С. 136 – 137.

³²⁸ Там же. С. 137.

своего положения, нарастающий психологический конфликт между поэтом и требовательной толпой.

О. Форш не показывает Гаэтана в числе жителей Сумасшедшего Корабля, но он, по ее мнению, одним из первых должен быть вписан в «летопись мира». Не случайно в романе появляются воспоминания об «им воспетой Италии»: однажды, «в такой же день крепкой осени, каким был день его похорон, окаменевший профиль поэта увиделся автору на синеве неба...»³²⁹. При созерцании хребтов гор, бурных рек, древнего замка с бойницами, ярко-синего неба над ним, сказались его стихи:

Но верю, не пройдет бесследно
 Все, что так страстно я любил,
 Весь трепет этой жизни бедной,
 Весь этот непонятный пыл³³⁰.

Вслед за Гаэтаном в романе появляется образ другого поэта «с лицом египетского письмоводителя и глазами нильского крокодила», который попросил обитателей «Сумасшедшего корабля» что-нибудь для секции детской литературы, а ночью был арестован: «Никто не знал почему, но думали – конечно, пустяки»³³¹. «А назавтра, хотя улицы полны были народом, они показались пустынными. Такое безмолвие может быть только в степи в жгучий полдень, и еще когда в доме покойник и живые к нему только что вошли. На столбах был расклеен один, приведенный уже в исполнение приговор. Имя поэта там значилось. Никто никому ничего не пояснял. Не спрашивали. Не толкались. К уже стоящим недвижно подходил новый, прочитывал – чуть отойдя, оставался стоять. На проспектах, улицах, площадях возникли окаменелости. Каменный город»³³².

Перед нами будто написанная кистью художника картина. Для О. Форш, как для живописца, важен выразительный аспект, сила воздействия «молчаливых искусств». В этом эпизоде отсутствует эмоционально-оценочная лексика. Картина

³²⁹ Там же. С. 138.

³³⁰ Там же. С. 138 – 139.

³³¹ Там же. С. 141.

³³² Там же. С. 142.

безмолвия, окаменелости от ужаса случившегося создается с помощью глаголов и простых предложений: «никто ничего не пояснял», «не спрашивали», «не толкались», «прочитывал, отойдя, оставался стоять». Задержав, таким образом, мгновение, остановив движение, автор пытается показать, как много смысла заключено именно в этом моменте. Статическая картина безмолвия, созданная писателем, создает необходимое настроение, рождает ассоциации. Одна из таких: «город-одиночка – Сен-Бертран-де-Комменж» в горах, на границе Испании, который «стоит нарочитым памятником»³³³. Единственное, что О. Форш может сделать в чудовищно несправедливой жизненной ситуации, чтобы почтить память поэта – «целым городом сделать ему поминки». Главной достопримечательностью города является «романского стиля собор»: «Резная романская старина двенадцатого века заключена <...> в грандиозный готический кузов века четырнадцатого. <...> В несравненной резьбе мореного дуба предстают посетителю все наслоения истории и незатейливый быт городка вплоть до экзекуций блудливых монахов. <...> В этом древнем храме не поймешь, кому кланялись: рядом с торжественным балдахином над ракой святого распластана крокодилова шкура. Крокодил занесен крестоносцами»³³⁴.

Множество деталей, основанных на метафорических параллелях, узнаваемые портретные черты – все это составляет характер литературного героя, источником которого явился Н. Гумилев. Вместе с тем образ арестованного, а затем расстрелянного поэта в художественной структуре романа выполняет не прототипическую, а иную функцию. Поэт с глазами нильского крокодила – это важнейший способ высказывания для О. Форш, ее оценки прошедшей эпохи, в которой нередки случаи, когда человек, профессионально занимающийся литературой, рискует свободой и жизнью.

Еще один образ поэта, в котором угадывается старший современник О. Форш, Ф. Сологуб, отмечен непроходимой печалью, вызванной трагедией – самоубийством жены, а он «потом опять жил, потому что он был поэт, и стихи к

³³³ Там же. С. 143.

³³⁴ Там же. С. 145.

нему шли. Но стихи свои читал он несколько иначе, чем при ней...<...>. Входил он к людям сразу суровый, отвыкший. От внутренней боли был ядовит и взыскателен»³³⁵. Центром авторского внимания здесь становится внутреннее состояние поэта, его изломанная душа. Важным в этом образе является не осознание своего несчастья, а самое страшное – убеждение в том, что приносишь несчастье другому.

Как бы в противовес этим поэтам создан образ Микулы, облик которого содержит что-то древнерусское, богатырское, но при этом настораживающее: «Микула был кряжист, широкоплеч, с огромной притаенною силой. Он входил тихонько, благолепно, сапоги мягки с подборами, армяк в сборку, косоворотка с серебряной старой пуговицей. Лик ширококул, скорбно сладок. А глаз не досмотришься – в кустистых бровях глаза с быстрым боковым оглядом. В скобку волосы, масленисты, как у Гоголя, счесаны набок. Присмотревшись, кажется, что намеренно счесаны, чтобы прикрыть непомерно мудрый лоб»³³⁶.

Автор использует при описании Микулы устаревшую былинную лексику, изображает его богатырем, в облике и манере чтения стихов которого ощущается мощь и сила: «Стихи свои читал как никто. Особенно врезался один раз, еще в веке прошлом. С подкрадкой, подползом, и вдруг всей мужицкой мощью, как конь кобылицу, покрыл все религиозно-философское собрание, сорвал с мест, завертел вертуном.

Я видел звука лик и музыку постиг,

Даря уста цветку, без ваших ржавых книг...»³³⁷.

Уживалось в этом человеке много настоящего, присущего народу: «Микула любил вязать чулок, печь в русской печке хлебы, несказанно и любовно произносить имена разнообразнейших богородиц и, как женщина, любил с женщиной подругой поплакать. В восторге же стиха пребывал непрестанно, о чем песенно заявлял: «Мужицкая душа, как кедр зелено-темный,/ Причастье божьих

³³⁵ Там же. С. 146.

³³⁶ Там же. С. 178.

³³⁷ Там же. С. 179.

рос неутолимо пьет», а с другой, это был «Космос, не просветленный Логосом, предтеча Антихриста...»³³⁸.

И здесь автор не отступает от своего способа изображения характера. Дается один эпизод из жизни Микулы, но самый яркий, многое объясняющий в этом персонаже. Это участие в панихиде «по ушедшему самовольно другу». На поминальном вечере, комментирует рассказчик, он «справил свои неслыханные поминки»³³⁹. Пришедшие на панихиду, по словам повествователя, «не ради поэзии, а чтобы на даровщинку удобно, но в меру остро поволноваться, замирая от стихов, за которые не они заплатили жизнью»³⁴⁰, представлены с известной долей иронии. В этом же тональном ключе дан и Микула. Он вышел «с правом, властно, как поцелуйный брат, пестун и учитель. Поклонился публике земно — так дьяк в опере кланяется Годунову. Выпрямился и слегка вперед выдвинул лицо с защуренными на миг глазами. Лицо уже было овеяно собранной песенной силой. Вдруг Микула распахнул веки и без ошибки, как разящую стрелу, пустил голос»³⁴¹.

«Помин души» был разделен Микулой на две части. В первой он рассказал «голосом, уветливым до сладости», с «песенной нежностью» как встретил юношу-поэта «матерью, вышедшей за околицу встретить долгожданного сына». Во второй части «шагнул ближе к рампе, подобрался, как тигр для прыжка, и зашипел язвительно, с таким древним, накопленным ядом, что сделалось жутко» и поведал об измене «этого юноши пестуну и старшему брату и себе самому», удалясь «торжественно в лекторскую»³⁴².

После того, как ошарашенные присутствующие спросили: «Как могли вы...», все как один поняли «по глазам, поголубевшим, как у врубелевского Пана», что Микула «человеческого языка и чувств не знает вовсе и не поймет

³³⁸ Там же. С. 180.

³³⁹ Там же.

³⁴⁰ Там же.

³⁴¹ Там же.

³⁴² Там же.

произведенного впечатления. Он действовал в каком-то одному ему внятном, собственном праве.

– По-мя-нуть захотелось, – сказал он по-бабьи, с растяжкой. – Я ведь плачу о нем. Почто не слушал меня? Жил бы! И ведь знал я, что так-то он кончит. В последний раз виделись, знал – это прощальный час. Смотрю, чернота уж всего облепила... <...> А уж если весь черный, так мудрому отойти. Не то на меня самого чернота его перекинуться может! Когда суд над человеком свершается, в него мешаться нельзя. Я домой пошел. Не спал ведь, плакал»³⁴³.

Возникает гротескный образ литератора, использующего внешние приметы народного поэта. В эпизодах с Микулой О. Форш достигает щедринских высот в сатирическом изображении персонажа: очевидная ирония, отчетливая гиперболизация, комическое противоречие между явленным и сущностным, речевые алогизмы (соединение высокой псевдорелигиозной патетики и бытовизма «Я спать пошел...»). Вместе с тем в других эпизодах романа О. Форш дает Микуле более сочувственную, хотя и не менее ироничную авторскую оценку: «При встрече в обычном домашнем быту то же очарование от него, пока из-за пустяков, из-за одной черточки – станет вдруг как человеку от нечеловеческого. Да, эллина не было в нем»³⁴⁴.

Из жизни Еруслана, уподобленному Ваське Буслаеву, одержимому страстью «разукрасить нашу землю, как девушку»³⁴⁵, автор берет единственный, но наиболее важный для «корабельцев» эпизод – выступление с речью на торжественном открытии Дома искусств, т.е. прямо на палубе Сумасшедшего Корабля.

Вырываясь за пределы текущего времени, повествователь вспоминает молодого Еруслана в Ялте: «...длинноволосый, в неизменной черной мягкой

³⁴³ Там же. С. 180 – 181.

³⁴⁴ Там же. С. 182.

Художник В.А. Милашевский считает, что «самые замечательные строки, которые были написаны Ольгой Дмитриевной в "Сумасшедшем корабле", но и вообще за всю ее деятельность – это строки, посвященные Н. Клюеву, которого она выводит под именем Микулы». (Милашевский В.А. Вчера, позавчера. Л.: Художник РСФСР, 1972. С. 189).

³⁴⁵ Там же. С. 148.

рубаше», он уже тогда привлекал к себе внимание отдыхающих, которые толпой влеклись за ним. В памяти читателя остается скульптурный портрет с запоминающимися «ноздрями, моржовым усом, крутым упрямым затылком», стройным долгим телом и улыбкой «тончайшего интеллигента» и, «вообразите, – уточняет автор, предвидя недоумение или возражение скептиков, – европейца»³⁴⁶.

Многое в портрете Еруслана говорит о несомненной симпатии и неизменном глубоким уважении повествователя к нему: «Крупный, своенравный человек, он не хлопотал о собственной биографии. Не подчищал с осторожностью каждый жест...». Не обходит писательница молчанием особенностей разнообразного, изменчивого и совершенно живого человека, который «не умел маневрировать», мог проявлять скепсис «перед каждым явлением, чтобы дать возможность и время суждению отстояться»³⁴⁷.

О. Форш дает ему более полную (по сравнению с другими персонажами) оценку, несомненно, высокую: «он сплав интеллигента и рабочего в гармоничное целое и стоит в последнем десятилетии как славный памятник и как укоризна истории, потому что он – встреча двух классов, и встреча без взаимного истребления», «темперамент чистый, сильный, полный страсти, без свидригайловского "бобка" разложения, он в русской литературе встал во весь рост по праву художника»³⁴⁸. «Между тем он себя не берег», – продолжает автор, – «и была в нем беззащитность, как у забывшего оружие воина».

Он умел «с одинаковой силой защищать перед нами "их", а перед "ними" "нас". Словом, когда вступило в силу правительство "его", он лег мостом между ими и нами. Сейчас позабыли, но мы все прошли по нему»³⁴⁹. «Он» – это голос литературного поколения, которое интересует автора прежде всего.

Для подтверждения выдвинутого тезиса о том, что «основное свойство Еруслана – художник»³⁵⁰, повествователь попутно рассказал и об ораторском

³⁴⁶ Там же.

³⁴⁷ Там же. С. 149.

³⁴⁸ Там же. С. 148.

³⁴⁹ Там же. С. 150.

³⁵⁰ Там же. С. 149.

таланте защитника искусства, обладающего свойством «протекать, совершенно внедряться в явления». Это свойство художника помогло ему «вылепить живого Толстого, какого не вылепил нам никто»³⁵¹. Не называя очерк М. Горького «Л.Н. Толстой», О. Форш показала, что найденные автором слова – «не литература, а жизненная ткань. Только писатели, – настаивает она, – могут оценить, как много сгущенной воли для вызова к жизни, как много чувства, силы таланта надо затратить, чтобы суметь т а к показать человека, выхватить его живьем и приблизить, не выпячивая себя самого, не сфальшивя ни на волос»³⁵².

О. Форш менее всего хотелось, чтобы читатель пытался разгадать зашифрованные в образах замкнутые в своей индивидуальности личности. Поэтому с первых строк произведения писательница обратилась с просьбой к читателю не искать в романе прототипы и предупредила, что «бесчинствует с персонажами по рецепту гоголевской “невесты”, дополняя одних другими, либо черты, намеченные в подлиннике, вытягивает ну просто в гротеск, либо рождает целиком новых граждан»³⁵³.

И действительно, некоторые персонажи романа очень сложно поддаются расшифровке и до сих пор остаются загадкой. Так, образ «одной удивительной головы», в недрах которой зародился «китайский метод», наслоенный на образ тюленьей головы с лицом курносого Павла и Александра III может вконец запутать читателя. Следующее дополнение к портрету – сравнение с лицом «еврейского апостола с картины Иванова, который значится под авторской ремаркой "Сомневающийся", если сбрить ему бороду»³⁵⁴ – позволяет вспомнить В. Шкловского. В статье «Наш современник» он утверждает, что писательница неоднократно говорила о его сходстве с портретом «курносого фурсика, императора Павла» и с «сосредоточенным и недоверчивым рабом, изображенным на картине Иванова «Явление Христа народу»³⁵⁵.

³⁵¹ Там же. С. 151.

³⁵² Там же.

³⁵³ Там же. С. 71.

³⁵⁴ Там же. С. 95.

³⁵⁵ Шкловский В. Наш современник // Ольга Форш в воспоминаниях современников. С. 91.

Н. Чуковский свидетельствует, что В. Шкловский действительно в это время проживал в ДИСКе и пользовался огромной популярностью у Л. Лунца и И. Груздева: «У него была репутация отчаянной головы, смельчака и нахала, способного высмеять и унижить любого человека. <...> Лунц и Груздев ходили за ним, как два оруженосца»³⁵⁶. Однако близость неутомимого, разносторонне одаренного человека с «юным фавном» – Лунцем наводит на мысль, что это может быть и В. Каверин. Об их тесной дружбе говорится в «Освещенных окнах» В. Каверина, а также в переписке серапионов³⁵⁷.

Как показывает этот пример, расшифровка персонажей романа – очень увлекательное дело, требующее от исследователей больших знаний эпохи, писательской среды, подробностей биографий, творчества предполагаемых прототипов. Но автор предупреждает: «мы пишем для читателя без его разбора на «подготовленного» и «неподготовленного»³⁵⁸, т.е. текст рассчитан и на вовлечение читателей в обсуждение вопросов, выходящих за пределы конкретного, «местного времени». Кроме того, как видим, один и тот же персонаж романа может вмещать в себя несколько прототипических образов.

Очень важным в романе представляется образ еще одного литератора – самой рассказчицы, человека, погруженного в изображаемую среду, знающего досконально быт и нравы Дома искусств. Повествователь в «Сумасшедшем корабле» не бесстрастный регистратор событий, портретист, галерист, фиксатор диалогов. Повествователь являет собой страстного и заинтересованного автора, дающего острые оценки людям и положениям. Рассказчица может быть язвительной, раздраженной или – напротив – восхищенной и даже влюбленной – но никогда не равнодушной. Стиль ее выразительный, хлесткий. Нередко она прибегает к любимым своим авторитетам – классикам русской литературы.

«Трудности каждого дня» представлены в романе в зловещем разнообразии: это голод, когда по пайкам выдается черный перец и лавровый лист, а на кухне жарятся конские ноги; это когда аресты превращаются почти в будничное

³⁵⁶ Чуковский Н. Литературные воспоминания. М.: Советский писатель, 1989. С. 61.

³⁵⁷ «Серапионовы братья» в зеркалах переписки. М.: Аграф, 2004.

³⁵⁸ Форш О.Д. Сумасшедший корабль. С. 177.

явление. Это и повсеместное отношение «общества» к писателям как к людям бесполезным, не имеющим никакого «весу» (в прямом и переносном смысле), «прохвостам». Писатели преодолевают их тем, что стараются подняться над ужасом быта, перемещают свое существование в пространство духа, спасаются под сенью искусства, служение которому является смыслом их существования. В самом обозначении замысла содержится указание на обобщение: «интеллигенция», «весь ее путь», конец «былого русского интеллигента».

Такой способ существования не умеющих «устраиваться» в жизни людей удивлял других обитателей, а иногда вызывал жалость. Здесь характерен, например, следующий эпизод. Копильский лежал и не жаловался в узкой, как труба, комнате с неудобной буржуйкой, которая превратилась «в домашнего зверя, вроде собаки, которого не надо кормить»³⁵⁹. В дождливые дни у него протекал потолок, Копильский «продвигался на подушке повыше, но мер не принимал»³⁶⁰, очень часто покрывался своим ватным пальто и уже его не снимал³⁶¹. Это зрелище может вызвать улыбку, но люди с незастывшим сердцем способны проникаться к таким нестандартным личностям симпатией, угадывая в их презрении к быту что-то сложное и недоступное для обыденного понимания. Так, бывший лакей Ефимыч, если Копильский спал, «распяливал руки, как коршун», и никого не допускал его будить, объясняя это хлипким здоровьем подопечного: «Вот писателю Деркину хорошо б поменьше поспать, как они по матери ругаются, а у нашего здоровье хлипкое, они толком и черного слова не знают»³⁶².

Жизнь русского интеллигента, оказавшегося в новых исторических обстоятельствах, показана и в эпизоде с Аковичем, который, пользуясь правом погреться на общей кухне, затеял полемику с прислугой о чистоте православия:

³⁵⁹ Там же. С. 94.

³⁶⁰ Там же.

³⁶¹ Примерно то же самое находим у Н. Чуковского: «По утрам посетителей бывало даже больше, чем по вечерам, потому что Миша Слонимский, просыпаясь часов в десять, имел обыкновение не покидать постели часов до трех дня. Тощий, длинный, с большими печально-мечтательными темными глазами лежал он на спине, укрытый своей шинелью, привезенной с фронта, и курил» (См.: Чуковский Н. Литературные воспоминания).

³⁶² Форш О.Д. Сумасшедший корабль. С. 94.

«Это был неподдельный огонь, это был талант проповедника, влюбленного в тончайшую работу мысли. Ерофеевская прислуга, не понимавшая в речи Аковича ни аза, тяжело вздыхала, лила подчас слезы <...> Прислуга любила сердечно Аковича <...> за его экзотику, бессознательно воспринимаемую как праздник среди однообразия ежедневной уборки огромного помещения»³⁶³. Реакция персонажей, не понимавших «ни аза» в словах Аковича, но внимавших его красноречию, подчеркивает животворящую силу ораторского таланта старого интеллигента, его вдохновенного убеждения: свидетели, попавшие под воздействие его чар, «радостно молодели»³⁶⁴.

Ироническая и вместе с тем теплая интонация не оставляет автора, повествующего о «видах сумасшествия» людей творчества. Например, о «блаженстве», которое они способны испытывать в обстоятельствах, казалось бы, исключающих блаженство: «В этот поздний час писатели пересядут на свои чуть теплые буржуйки, к себе притянут столики и, блаженствуя, отдадутся каждый роду своего сумасшествия»³⁶⁵.

Повествователь использует самоиронию, рассказывая о смиренной реакции писателей на незаконную экспроприацию мебели из их комнат: писателям, «склонным к ассоциациям литературным даже в свой последний час, показалось, будто мебель, как в известном рассказе Мопассана, сама пешком убежала из комнат»³⁶⁶. Или еще: так как «обитатели Сумасшедшего Корабля» обрастали не бытом, а книгами»³⁶⁷, они «покорившись без борьбы, уже было наладились, как они будут спать на многотомнейших классиках, обедать за энциклопедией или сидеть на современниках с автографом»³⁶⁸.

Все это иллюстрирует жизнь людей образованных, «нагруженных» смыслом великих культур. Именно такие люди не просто выжили в эти страшные годы, они боготворили искусство и работали ради него: «... в эти годы, как на краю

³⁶³ Там же. С. 92.

³⁶⁴ Там же.

³⁶⁵ Там же. С. 81.

³⁶⁶ Там же. С. 81–82.

³⁶⁷ Там же. С. 82.

³⁶⁸ Там же.

вулкана богатейшие виноградники, – цвели люди своим лучшим цветом. Все были герои. Все были творцы. Кто создал новые формы общественности, кто книги, кто целую школу, кто из ломберного сукна сапоги»³⁶⁹. Все это, утверждает автор, а также «превалирование воображения над прочим умственным багажом было в голодные годы спасительно»³⁷⁰. Именно наличие воображения отличает художника, является «началом организующим жизнь, множителем радостей»³⁷¹.

Общим в их изображении является умение подняться над тем, что Гоголь называл «дрязгом жизни»: «Автор далек от вкуса к бульварному нагромождению ужасов. Беря обстановку тех лет, он, не искажая ее, делает только выпуклей, чтобы убедительней дать свой запоздалый ответ на вопрос ну хоть покойного "Чипа" – "как живет и работает наш писатель" <...> Ответить по существу – значит *воссоздать обстановку работы*, то есть показать самое важное – *преодоление трудностей каждого дня при помощи "искусства"* (курсив автора – Е.К.)»³⁷², – пишет О. Форш.

«Все, кому в прошедшие годы пришлось густо хватить революции, – либо пан, либо пропал»³⁷³, – рассуждает Сохатый в романе. Над этим сложным, порой нестерпимым бытом могли подняться только люди высокой душевной организации: «А вынести и даже умножить творческие силы удалось только тем, кто вовремя хватился обзавестись здоровой волевой культурой. Главней же всего в этом деле дисциплина воображения, произвольная экстериоризация сознания... Уменьше *по своей воле* опускать завесу на чувства и впечатления – ведь это как в сказках: прикованный цепью колдун летает соколом в облаках. Половина бед человека и его непродуктивности оттого, что он слишком часто не умеет переключаться *вне* себя. Пристукнет иная минута, нервы не выдержат, и творческие силы распадутся»³⁷⁴ (курсив автора – Е.К.). Результатом этого становятся самоубийства, о которых идет речь в романе. Голод и разруха не

³⁶⁹ Там же. С. 95.

³⁷⁰ Там же. С. 82.

³⁷¹ Там же. С. 107.

³⁷² Там же. С. 106.

³⁷³ Там же. С. 159.

³⁷⁴ Там же. С. 160.

только подталкивали людей к самоубийству, но и непосредственно влияли на способ сведения счетов с жизнью: «Все яды исчезли, вплоть до яда колбасного – за отсутствием колбасы, веревки ушли все на транспорт, а огонь был сведен к огонечку в буржуйке. Что же оставалось гражданам для объективного и личного сведения счетов?» – задает вопрос автор. «Высота и вода»³⁷⁵, – звучит ответ.

Наряду с персонажами «крупного плана» в романе показано множество других людей, появление которых расширяет горизонты повествования, дает более полное представление об эпохе. Л. Чуковская отметила эту особенность у А. Герцена в «Былом и думах»: «В изображении человека, – утверждает исследователь, – Герцену всего важнее подчеркнуть черты, обусловленные историей, временем, принадлежностью к той или другой социальной категории, общественной группировке или, как он говорил, к тому или иному слою, кряжу, пласту. Очерчивая образ человека, Герцен тем же движением карандаша чертил и образ эпохи, времени»³⁷⁶. Такая задача выполнена и О. Форш.

В «Сумасшедшем корабле» есть персонажи, в которых не угадываются прототипы, это люди массы, они лишены индивидуальных черт: бывшая ерофеевская прислуга, оказавшаяся в одном доме, выделенном «под писателей», жены высокопоставленных чиновников, которых называют «жена» или «сама», старец Епимах и его посетители, две панны (Ванда и Ядвига), продающие пирожные в кафе «Варшавянка», Дарьюшка и ее вскормленник Евгеша, а для других – коммунист товарищ Глобус, Феона Власьевна, Фифина. Автор использует в их изображении иные художественные средства, чем при создании образов писателей, здесь реже встречается теплая ирония, присущая в повествовании о «милых ее сердцу» талантах, но зато часто сквозит сарказм. Так, саркастически изображен представитель нового строя, коммунист Евгений Юрьевич, товарищ Глобус, оставленный в детстве матерью на воспитание няни Дарьюшки, которая теперь проживает у него на кухне, а «он по должности с лишней площадью», на которой стоит «маменькин диван плюшевый, а на нем, не

³⁷⁵ Там же. С. 127.

³⁷⁶ Чуковская Л. «Былое и думы» Герцена. М.: Издательство «Художественная литература», 1966. С. 32.

как у других прочих, не мамзели ночуют, а такие вот, как Евгешенька, бритые, табаком прокуренные и с нашивками»³⁷⁷. Или, например, Феона Власьевна, которая «царила самодержавно» в верхнем этаже, «была набожна, но вместе с тем почитала современных властей за победу» и любила «с достатком жильца», которым в настоящее время являлся Евмей Павлович, приносивший на сковороде на общую плиту не «конские ноги», а «сплошную старорежимную говяжьё вырезку первый сорт»³⁷⁸. Или, например, молодая жена токаря, Фифина в «зашнурованных до колен желтых ботинках»: «Казалось, и спит она в них, либо просто так, не снимая, либо отвинчивая ноги в коленях и ставя их в угол»³⁷⁹.

Важными страницами романа стала история группы молодых писателей, которые в волне девятой предстают под обозначением «они», «молодые». Известно, что К. Федин, и не только он, уверенно опознал в ней «Серапионовых братьев», упрекнув О. Форш в неполноте воссоздания их коллективного портрета, в том, что писательница не заметила *дифференцированности* (курсив автора – Е.К.) серапионов³⁸⁰. Это был упрек человека, который досконально знал «братьев» и хотел их изображения «во весь рост». Однако для О. Форш важно было не просто запечатлеть мемуарные свидетельства, а воссоздать сам тип взаимоотношений в писательской среде, в том числе и в среде молодых писателей-единомышленников. Вот почему в повествовании писательница уходит от излишней конкретики, приковывая внимание читателя к главным, централизирующим чертам портрета творческих людей. Автор романа высоко оценивает суть и результат творческой деятельности своих героев: «Они подставили свои плечи и пронесли этот выпавший груз истории. Эти *молодые* (курсив автора – Е.К.) оказались в те дни представителями почти всех форм литературы, удельный же вес каждого определился только теперь, когда

³⁷⁷ Форш О.Д. Сумасшедший корабль. С. 101.

³⁷⁸ Там же. С. 97.

³⁷⁹ Там же. С. 75.

³⁸⁰ Федин К.А. Собр. соч. Т. 12. С. 51 – 52.

некоторые из них уже накануне того, чтобы взяв под мышку Собсоч, прошагнуть в историю литературы»³⁸¹.

Несмотря на большую разницу в возрасте (более двадцати лет), О. Форш очень симпатизировала «братьям», отсюда мягкий юмор описаний: «В быту молодые были бодры. Упираясь длинными ногами, выходящими далеко за пределы его походной кровати, в те дни, когда согреваться и питаться приходилось одной козьею ножкой, Копильский философически изрекал: «Положение отчаянное – будем веселиться!»³⁸². Это отчаянное положение О. Форш ничуть не преувеличивает, а лишь изображает в свойственной для нее писательской манере – слегка иронично, с теплотой узнавания родного. Писательнице импонирует их молодой задор, мужественное преодоление невзгод, негибаемая бодрость, но по истечении десятилетия она понимает, что «*по-настоящему* они помолодели много позднее и молодеть продолжают», а в то непростое для всех время «юность <...> и не глядела из их умных, знающих и уже утомленных глаз»³⁸³. Тогда же «непосредственность, щенячий сил избыток, так бивший через все края в литературных их делах, у них съеден был войнами и ломкою быта»³⁸⁴.

О. Форш высоко оценивает их вклад в искусство, не выделяя доли их личного вклада, потому что для нее все они выполнили исключительно важную роль – хранителей традиций русской литературы и основателей нового искусства: «В те годы, сбившись в крепкий плот, они, как на пароме, перевезли на себе через бурную речку событий все важное для жизни искусство на берег новый. Притом ничуть не претендуя быть аргонавтами. За ними другие пришли на готовое. <...> скоро столицы, уезды и улицы повторили их в точности, нимало не заметив, что живут плагиатом»³⁸⁵.

³⁸¹ Форш О.Д. Сумасшедший корабль. С. 87.

³⁸² Там же. С. 188.

³⁸³ Там же. С. 188.

³⁸⁴ Там же. С. 189.

³⁸⁵ Там же. С. 190.

Любопытно, что изображение молодых литераторов у Форш идет через очевидную романтизацию повествования с приподнятостью стиля, избыточностью изобразительно-выразительных средств, образами коварной водной стихии.

О. Форш, «раскрыв процесс припоминания, не спугивая логикой»³⁸⁶, с одной стороны, увековечила на страницах романа не только дорогих ее сердцу современников, но и смыслы, заключенные в жизни и смерти выдающихся творцов литературы. Это не исторические факты или милые ее сердцу воспоминания – это видение эпохи, пронизанное «волнениями междустрочными»³⁸⁷.

Главная задача автора состояла не столько в том, чтобы увековечить облик спутников ее, О. Форш, жизни, а в том, чтобы предъявить их как уникальное литературное поколение, для которого жизнестроительство проходило под знаком литературы. Давая разные, порой нелицеприятные оценки своим современникам, О. Форш восхищалась ими – людьми, которые в голодные годы, полные лишений и бытовой неустроенности, думали и говорили исключительно о литературе, ее прошлом и будущем. Они создавали новые литературные направления, вступали в сложнейшие теоретико-литературные дискуссии и верили, что слово рано или поздно примирит враждующие стороны.

Мы не знаем сегодня, как видела О. Форш будущее своего романа, могла ли она верить в то, что его напечатают и что он переживет свою эпоху. Очевидно, что уверенности такой быть не могло. Тем более хочется говорить об этом произведении как о творческом подвиге писательницы, давшей одной из первых своих современников на редкость живую и противоречивую картину литературной жизни начала 1920-х годов: «Я старалась в форме сжатой и острой дать характеристику многих современников и показать преломление лет военного

³⁸⁶ Там же. С. 178.

³⁸⁷ Там же.

коммунизма в умах интеллигенции, которая стала советской. В этой книге мне хотелось закрепить весь путь и конец бывшего "русского интеллигента"³⁸⁸.

Замысел О. Форш был значительно шире, чем задача просто оживить в памяти прошедшие события и людей: «Корабль» — не просто погружение автора, почти шестидесятилетнего, в милую ему сердцу, невозвратимую среду, не просто прощание с теми, кого уж нет, и привет тому, кто далече, — но внятное концептуальное высказывание, чем и определяется его ценность...»³⁸⁹, — справедливо отмечает Д. Быков. «Анахронизмом, — по мнению исследователя О.Ф. Ладохиной, — выглядит сегодня стремление истолковать роман О. Форш как «мемуарный», сама композиция его говорит о том, что автор задумал авангардное для своего времени по жанру произведение»³⁹⁰.

Действительно, жанр книги — это еще одно из оснований, позволяющих воспринимать «Сумасшедший корабль» прежде всего как «внятное концептуальное высказывание» о времени, о судьбе людей искусства и вообще о человеке.

Представляется целесообразным остановиться на этом подробнее.

³⁸⁸ Форш О.Д. Дни моей жизни. Машинопись, архив Ольги Форш (Цит. по: Тамарченко А. Ольга Форш. С. 374).

³⁸⁹ Быков Д. Предисловие. Хроники русской Касталии.

³⁹⁰ Ладохина О.Ф. «Поиски жанра» филологического романа в 20-е – 40-е годы: В. Шкловский, В. Каверин, О. Форш, В. Набоков, К. Вагинов, В. Сиповский и др // Филологический роман: фантом или реальность русской литературы XX века? М.: Водолей, 2010. С. 26.

3.3. Жанрово-стилевое своеобразие

Первоначально автор обозначил жанр своего произведения как повесть³⁹¹. В изданиях 1980 – 1990-х гг. на титуле значится – роман. «Сумасшедший корабль» и «Ворон» привлекают внимание современных исследователей именно с точки зрения исследования жанровых особенностей. Чаще всего «Сумасшедший корабль» называют «романом с ключом», опираясь на определение, что в книге с ключом «читатели, в особенности квалифицированные и/или принадлежащие к тому же кругу, что и автор», за героями «с легкостью угадывают прототипов, замаскированных прозрачными, как правило, псевдонимами»³⁹². В основу определения жанровой формы книги О. Форш Вяч. Вс. Ивановым³⁹³ взята именно эта дефиниция. С. Сорокина³⁹⁴ считает «роман с ключом» «продуктом переломной эпохи 20-х годов», зародившимся вследствие несостоятельности традиционных жанровых форм отразить происходящие перемены. Задачей автора, по мнению современной исследовательницы, становится «не копирование существующей реальности, а моделирование иной реальности, нетождественной данной, неизбежным следствием чего становится утрата причинно-следственных связей и актуализация ассоциаций, растворение понятия реальности в аллюзиях и реминисценциях...»³⁹⁵.

С. Сорокина вслед за другими исследователями определяет жанровую форму «Сумасшедшего корабля», как «роман с ключом». Так, по ее мнению, в основе используемого материала находится реальная действительность, «подлинные факты и лица, которые автор стремится вывести в обобщенный план размышления о

³⁹¹ См. об этом: Чистобаев А.В. Творчество О. Форш 1908-1930-х гг. в контексте русской культуры начала XX века. С. 180–186.

³⁹² Роман с ключом, роман без вранья. URL: <http://www.3slovary.ru/publ/sovremennaja.russkaja.iteratura/roman.s.kljuchom.roman.bez.vranja> (Дата обращения: 12.11.2014).

³⁹³ Иванов Вяч.Вс. Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом: "Сумасшедший корабль" Ольги Форш и ее "Современники". С. 614 – 625.

³⁹⁴ Сорокина С. Жанр романа с ключом в русской литературе 20-х годов XX века // Ярослав. пед. вестн. 2006. № 3(48). С. 30 – 34. URL: <http://vestnik.yspu.org/releases/novye.Issledovaniy> (Дата обращения: 12.05.2015).

³⁹⁵ Там же.

судьбах русской культуры». Основным принципом организации текста становится неомифологизм, т. е. авторы, в частности, О. Форш, «осмысливают ситуацию как апокалипсис русской культуры, как уповальную песнь русской интеллигенции». Этому жанру свойственна двойственность тематики: с одной стороны, в нем развернута «тема судьбы русской интеллигенции», а с другой – «тема авторской судьбы, актуализующая металитературную проблематику»³⁹⁶, автор романа тождествен повествователю, персонажами становятся известные деятели эпохи, за которыми легко прочитываются прототипы.

Думается, что такая жесткая исследовательская конструкция в известной степени мешает восприятию подлинного художественного смысла романа О. Форш. Ни о каком апокалипсисе русской культуры в романе речь не идет. Напротив, О. Форш разделяет надежду большинства своих героев на будущее литературы. Это и прямые оценки людей и событий, и авторские отступления, в которых излагается эстетическая концепция О. Форш относительно путей развития литературы в новом обществе.

Авторские отступления расширяют и обогащают фабульную линию. Таковыми являются споры о ненужности и вымирании в эпоху грандиозных исторических событий типа человеческой личности – русского интеллигента, а также о зарождении типа нового человека. Эти споры ведут в романе Сохатый и Жуканец, представители старого и нового поколений: «Молодому был старый, что трамплин для прыжка. А Сохатый хотел, как много думавший человек, найти, упражняясь с Жуканцем, язык и форму для передачи молодым своего опыта жизни. Всякий имеющий груз за плечами его хочет скинуть. <...> К тому же оба, Сохатый и Жуканец, с одинаковой силой, хотя каждый по-своему, увлечены были *лепкой нового человека*»³⁹⁷.

Споры Жуканца и Сохатого содержат в себе философские рассуждения и не только о типе нового человека, но и зарождении нового способа существования, а, следовательно, и нового типа сознания – коллективного. Жуканец рассуждает о

³⁹⁶ Там же.

³⁹⁷ Форш О.Д. Сумасшедший корабль. С. 159.

возможности слияния индивидуального в общее, как например слияние совтрестов, которые объединяются в комбинаты, «уже не знающие себе конкурса на рынке. И, наконец, вершина пирамиды – окончательное слияние комбинатов в один, последний, единственный, всеобъемлющий»³⁹⁸. Таким же комбинатом, пирамидой, по мнению Жуканца, можно разрешить «запросы личности»: «Один в такой мере налитан будет всеми, что станет, как в море волна среди волн. Набегает вал на скалу, разбивается – и опять безущербное целое»³⁹⁹. По его мнению, новый человек должен уничтожить в себе «ветхозаветного», для которого проблема Раскольникова – «можно ль убить вообще» – и «во сне не стоит», «у которого остатков личных просто-напросто вовсе не будет» и «либо подохнуть будет упорным, либо вспыхнуть всеми закорками наивысших ресурсов интеллекта, воли и творчества»⁴⁰⁰.

Автор предостерегает читателя от таких рассуждений, свидетельством чего является описанная в волне четвертой сцена посещения Доливой Эрмитажа, где приводится беседа с молодым человеком, из «новых»: «Если своевременно не спохватиться и не обогащать человека внутренне, он утечет у вас сквозь пальцы. Коли поете: "кто был ничем, тот станет всем", – то уж не медлите, становитесь. Не то уподобитесь, как в сказке, голому королю, которого одни льстецы уверяли, что он великолепен. Сколько ни освобождать человека внешне, если он мыслью и чувствами беден, слеп к краске, глух к звуку, не организован как личность, он только внешне приличный член коллектива, а втайне продолжает зависеть от четвероногого в самом себе. Послушайте, надо быть не только явлением, но и первоисточником явления, надо быть творцом. И вот искусство...»⁴⁰¹.

Нет в романе и «уповальной песни» русской интеллигенции. Автор романа постоянно говорит о ее духовной мощи и силе, а сравнение людей творческих и тех, кто удовлетворяется сиюминутными утехами, всегда происходит в пользу именно творческих людей, людей литературы. Книга О. Форш, несмотря на многие горькие, а порой и трагические страницы, очень светлая, поскольку главный ее герой –

³⁹⁸ Там же. С. 140.

³⁹⁹ Там же.

⁴⁰⁰ Там же. С. 130.

⁴⁰¹ Там же. С. 110-111.

творческая интеллигенция, с которой писательница связывает будущее страны. Трудно подтянуть роман и к металитературной проблематике, поскольку судьба писателей дана здесь не через их тексты (за исключением отдельных цитат), а через их поступки, размышления, через их отношение к литературе и друг к другу.

Думается, что и разговор о неомифологизме оказывается неподкрепленным самим текстом. Включение в текст фигуры известного литератора, которого наделяют новым именем, – прием, известный в мировой литературе. О. Форш не была в этом отношении родоначальником приема. Можно согласиться, что в изображении отдельных литераторов элементы мифологизма присутствуют, однако чаще всего это имитация мифологизма, его ироническое переосмысление, как это произошло в случае с Микулой.

Таким образом, жанр «Сумасшедшего корабля» удобнее всего характеризовать с помощью частицы НЕ: это не летопись, не хроника событий, не мемуары, не метароман и не мифопоэтическая проза. Наиболее точным кажется понимание произведения как роман о художнике⁴⁰². Рефлексия писателя по поводу творческой личности, ее духовных потребностей, ее разлада с грубой реальностью – все это есть в романе «Сумасшедший корабль».

Вместе с тем роман О. Форш имеет и специфические жанровые черты: повествование ведется тоже от лица человека литературы, погруженного в изображаемую эпоху, высказывающего тревогу по поводу судеб своих товарищей. В отдельные моменты повествование от третьего лица прерывается самим повествователем, который дает прямые оценки происходящему и подчеркивает свое непосредственное участие в событиях. На многих страницах романа читатель чувствует присутствие повествователя, который становится участником дискуссии,

⁴⁰² См., например: Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: На материале Западной Европы и США конца XVIII–XIX вв. // URL: <http://www.dissercat.com/content/roman-o-khudozhnike-kak-roman-tvoreniya-genezis-i-poetika-na-materiale-literatur-zapadnoi-ev> (Дата обращения: 16.08.2016); Маглий А.Д. От «малых историй» к метанарративам: романы о художнике // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2015. С. 266–279. URL: <http://istina.msu.ru/media/publications/article> (Дата обращения: 16.08.2016); Ахмедова Э. Роман о художнике // URL: <http://aesthesis.ru/magazine/march16/kunstlerroman> (Дата обращения: 16.08.2016); Кашафутдинова З.М. «Годви» Клеменса Брентано и роман о художнике // Современные проблемы науки и образования. 2012. № 5. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article> (Дата обращения: 16.08.2016).

приходит на похороны любимого поэта или наблюдает исступленную ярость одного из литераторов. Повествователь хорошо знает литературный быт своего времени, владеет приемами очерковой прозы при описании нравов своих соседей по литературному Дому, вставляет свое веское слово как комментарий к спору. Автор дистанцирован от своих героев и одновременно погружен в их среду.

Таким образом, жанровая природа романа О. Форш самым тесным образом связана с пафосом произведения – жизнь творческой личности в послереволюционную эпоху.

3.4. *Время в романе*

Исторические рамки реального времени, отраженного в романе, – два года: конец 1919-го, когда был организован Дом Искусств, и октябрь 1921-го, когда ДИСК прекратил свое существование.

Образ послереволюционного времени, воссозданный в романе О. Форш, впитал в себя пеструю картину уличных сцен с выламыванием горожанами досок из заборов на растопку печей, изобретением силков для ворон, когда «голод стал доходить до предела»⁴⁰³. Мозаичную картину времени дополняет меню литераторов: «вобла тушеная, вобла вареная»⁴⁰⁴, рассказ о быте «упраздненных революцией проституток», которых направили на городские кладбища «зубилом и молотком стирать имена и титулы с надгробных мраморов генерал-лейтенантов, дабы не оскорбить <...> трупы пролетарские, для которых эти надгробия, по мере надобности, отходили»⁴⁰⁵.

Несмотря на то, что новый быт «обминался», писатели, «отъедаясь, ... мерзнуть продолжали по-прежнему, потому что нагрязнули удивительные морозы, пред которыми топка благодетельных буржоек пасовала»⁴⁰⁶. Мотив убийственного холода сменяет тема крематория, открытие которого сопровождается появлением плакатов с иезуитским текстом: «Каждый гражданин имеет право быть сожженным» и уточнением повествователя о том, что «по неопытности» печь «разжигали всякий раз наново», что повлекло «великую трату дров» на сожжение «никому не нужных остатков людей при наличии замерзания живых»⁴⁰⁷.

Нагромождая ужасающие картины повседневного быта, О. Форш периодически снижает трагизм ситуации иронией: «Чудесные березовые дрова, которые шли на трупы, вполне живым гражданам снились только во сне. И потому плакат "Каждый гражданин имеет право быть сожженным" таил в себе,

⁴⁰³ Форш О.Д. Сумасшедший корабль. С. 95.

⁴⁰⁴ Там же. С. 97.

⁴⁰⁵ Там же. С. 157.

⁴⁰⁶ Там же. С. 155.

⁴⁰⁷ Там же.

кроме остроумия стилистического и вполне конкретную притягательную силу»⁴⁰⁸. Другой пример – недоумение парикмахера, почему был исключен из Пищевкуса товарищ Соплин. На что Сохатый иронично заметил: «Пусть меняет или фамилию, или союз»⁴⁰⁹.

Саркастически окрашенный мотив мародерства новых чиновников на кладбище автор пытается сгладить рассказом о лекциях Сохатого для рабочих в одном из клубов Ленина. Удачно найденное взаимопонимание лектора и слушателей помогло малограмотным рабочим открыть связь между прошлым, отраженным в пьесе Шиллера «Дон Карлос», и «нашими советским делами»: «...А дела те испанские провалились, собственно, из-за Карлуса, как был он соглашателем, а маркиз Позе, как один в поле не воин, на рабоче-крестьянской платформе стоял твердо. И вот предложение – конечно, за идеологию выправить Позе классовую линию. <...> переписать ему требуется анкету с дворянской на рабоче-крестьянскую»⁴¹⁰. Косноязычно выраженная ими оценка увиденного в театре убедила Сохатого в необходимости «перестраивать человека немедленно», пока он не оброс жилплощадью, мануфактурой, пресловутой курицей, «которая при социализме воплотившемся даст чудесный навар супу каждого гражданина»⁴¹¹.

Окрашен иронией и рассказ об одном из заседаний в Доме Искусств. Обитатели успели натерпеться страданий от холода и голода настолько, что в день открытия, сообщает повествователь, «президиум так потрясен был прибавкой к морковному чаю карамелек и печенья, что добывшего их человека, как подающего большие надежды, единодушно избрал товарищем председателя, хотя он с литературой ничего общего не имел. Но надежды им были оправданы, и писатели через день получать стали дрова на топку буржеек»⁴¹².

⁴⁰⁸ Там же. С. 156.

⁴⁰⁹ Там же. С. 155.

⁴¹⁰ Там же. С. 158–159.

⁴¹¹ Там же. С. 159.

⁴¹² Там же. С. 150.

Автор запечатлевает эпоху как состоящую из множества несправедливостей и несуразностей: учителя гимназии работают на хуторян, профессор-астроном зарывает по утрам на кладбище сыпняков. Алогизм эпохи проявляется и в том, что, с одной стороны, генерал Слащев, «вчерашняя крымская гроза», призывает солдат и офицеров «подчиниться советской власти», с другой стороны, кронштадтские моряки, недовольные положением дел в деревне, выдвинули политические требования и в ответ на репрессивные меры Петроградского руководства подняли восстание, которое было жестоко подавлено. Писательница прибегает к приему остранения, передавая роль автора-рассказчика неодушевленным предметам – столбам: «закричали столбы»⁴¹³, «столбы безмолвно объединились»⁴¹⁴, «столбы выбросили первый приказ»⁴¹⁵, «положительно, в столбах с воззваниями была самостоятельная жизнь»⁴¹⁶. История события восстанавливается с помощью расклеенных повсюду плакатных листков, призывающих остерегаться шпионов, «быть на страже!», соблюдать правила «военного времени», по которым «категорически воспрещаются всякие хождения по улицам после 23 часов»: «Снова у подступов Красного Петрограда появился золотой погон...»⁴¹⁷. И наконец, как логическое следствие – «столбы выбросили уже не одиночные, а двудольные листы, где было объявлено об аресте мятежных матросов, делегатов и семей бывших военных – участников мятежа»⁴¹⁸.

Повествование о кронштадтском мятеже в романе «Сумасшедший корабль» прерывается так же внезапно, как и начинается. Автор возвращается к нему в самом конце произведения. Финальная зарисовка, немногословная, сжатая по форме, отличается удивительно плотным смысловым письмом, вместившим рассказ о взятии Кронштадта после того, как «Ленинград (тогда еще бывший Петроградом – Е.К.) открыл ураганный огонь. Курсантам выдали саваны», а один «из писателей, ныне профессор вместе с членами партсъезда отверг белый саван и

⁴¹³ Форш О.Д. Сумасшедший корабль. С. 152.

⁴¹⁴ Там же. С. 183.

⁴¹⁵ Там же. С. 185.

⁴¹⁶ Там же. С. 185.

⁴¹⁷ Там же.

⁴¹⁸ Там же.

черной мишенью, рискуя больше других, – пошел впереди»⁴¹⁹. Заставляет задуматься символическое смещение названий города, который был переименован в Ленинград только в 1924 году. Как будто из жизни бесследно исчезли три года со времени мятежа весной 1921 года. Символические «саваны», выданные курсантам перед атакой, хотя и сопровождаются в следующем абзаце речевым оборотом «неотличимые от снега», не могут снять остроты ситуации для многих курсантов, оставшихся навечно лежать на кронштадтском льду. Не спасает, хотя, по мысли автора, должен был спасти, положение и образ безымянного писателя, который поддержал линию партии, «отверг белый саван и черной мишенью ... пошел впереди».

Но описанием событий исторического отрезка времени 1920-х годов автор не ограничивается. Художественное время и художественное пространство в «Сумасшедшем корабле» действительно шире обозначенного периода. Справедливо замечено современным исследователем, что главный герой «Сумасшедшего корабля» – время: «На условной оси времен в этом тексте можно расставить хронологические пометы, начиная от библейских времен переселения народов вплоть до сугубой современности для автора; более того, верхняя помета отсутствует и заменена многоточием закрытого от автора будущего»⁴²⁰.

О. Форш не замыкается на одном временном историческом отрезке, истории жизни писателей в послереволюционном Петрограде, ДOME Искусств. Она рушит пограничные столбы времени и пространства, свободно перемещаясь мыслью из настоящего в прошлое, из страны в страну. Помощником ей в этом служит «выбранный метод изложения по принципу ассоциаций»⁴²¹.

Так, в первой волне автор, введя читателя в драматически сложную бытовую обстановку обитателей бывшего Елисейского дома, где паек состоит «из листьев лавра и душистого перца», где художница Котихина, чтобы согреть воздух в замороженной комнате, пускала на дрова подрамники для своих картин, украшала телеграммами и папильотками воображаемую, «ещё цензурную

⁴¹⁹ Там же. С. 192.

⁴²⁰ Горбачева Н.Н. Французская «волна» в романе О.Д. Форш «Сумасшедший корабль». С. 126.

⁴²¹ Форш О.Д. Сумасшедший корабль. С. 89.

маленькую елку в цветочном горшке»⁴²², перевела свой взгляд на кафе "Варшавянка", где две панны могли поить «кофеом по-варшавски» посетителей, «последних нэпманов, утаивших свое состояние»⁴²³.

Волшебный запах кофе из прошлой жизни производит своеобразный сдвиг сознания, и читатель волей автора переносится в Италию, в Торкватову страну, в Рим, где якобы продолжились писательские чтения, начатые в Париже. Подчиняясь чудесам воображения, писательница рисует узкую дорогу «среди апельсиновых плантаций с обилием размноженных оранжевых "солнц на ветвях"»⁴²⁴. Видение художника помогает запечатлеть «лиловые горы», «необычную радугу», напоминающую «арку истории», под которой «в отдалении шли народы, вздымая золотистую пыль. Народы приблизились – «претесное стадо баранов», руководимое жрецами-пастухами, которые держали новорожденных «за задние ноги вниз головой. Новорожденные, прядая, блеяли: «бэ-э-э»... Вскользь упомянутое «народы – претесное стадо баранов» находит свое художественное воплощение на многих страницах романа, где обнаруживается, что тысячелетняя история имеет общие места в период общественных потрясений.

Автор продолжает вести читателя мимо сказочно красивых пригородных домов, увитых «розами и плющом», знакомя его с «новой планетой, под новым, нам неизвестным законом», чтобы показать Корсу, «колонну Траяна с окопом вокруг», башню Ангела и, «как рыжее чудовище, переболевшее оспой, Диоклетиановы древние бани»⁴²⁵. Запечатлеть такие детали, картину ночного Рима с его огромным бассейном, где «трубили водою дельфины», где «в глубине водоема видны были сольди, которые, по ритуалу, набросали за день иностранцы, чтобы еще раз им вернуться в Рим»⁴²⁶, мог только очевидец, который не в состоянии справиться с нахлынувшими воспоминаниями о прекрасном былом.

⁴²² Там же. С. 74.

⁴²³ Там же. С. 77.

⁴²⁴ Там же. С. 78.

⁴²⁵ Там же. С. 79.

⁴²⁶ Там же. С. 80.

Так, в начале романа впервые воплощается любимая авторская мысль о спасительной силе воображения.

Заслуживает внимания и аналогия между литературным бытом русских и французов: в зале Сорбонны поражало «великолепие люстр, амфитеатр наряднейших дам», а в Петрограде на литературных вечеринках «женщины-писательницы выступали в мужских фраках, с пропущенными в манжеты кружевом ночных кофт старорежимных чьих-то тетенок»⁴²⁷.

Аналогия работает на ту же авторскую задачу – показать, в каких условиях жил и творил европейский писатель, не выходя из уютного дома⁴²⁸, и в каких трагических условиях «жил и работал наш писатель», как при этом усилиями людей «физически слабых», но «духовно могущественных» продолжала развиваться литература, возводился «мост» между разорванными ее периодами.

Любопытно, что такие скачки во времени и пространстве всегда подчеркнуты у О. Форш стилистически. Вырываясь из угрюмого быта ДИСКА на просторы Европы, писательница с удовольствием использует цветопись, обращается к романтическим пейзажам, выразительно описывает детали бальной одежды. Тем не менее эти пространственные и временные отступления не дают повода разлюбить неустроенную и голодную жизнь Петрограда. О. Форш увлекает читателя своей влюбленностью в героев романа и даже об их бытовых проблемах нередко рассказывает с приключенческим акцентом.

В романе много ассоциаций, которые схватывают типологию творческого процесса, например: «Мы же, доверяясь, Полю Верлену, считаем, что только в какой-то мере найденной музыкой истекших лет может быть передано убедительней, чем словами, и содержание этих лет»⁴²⁹. Ведь именно Верлен призывал в своем манифесте «Поэтическое искусство» к музыкальности как важнейшему принципу новой поэзии, под которой понимается преодоление в искусстве слова всего, что мешает раскованности лирического самовыражения.

⁴²⁷ Там же. С. 104.

⁴²⁸ См. подробно: Горбачева Н.Н. Французская «волна» в романе О.Д. Форш «Сумасшедший корабль». С. 127.

⁴²⁹ Форш О.Д. Сумасшедший корабль. С. 177.

Цель этой отсылки – обратить внимание читателя на другого поэта – Александра Блока. Ведь именно он призывал «слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух, и не выискивать отдельных визгливых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра»³², слушать «музыку революции». Как заметил современный историк литературы, революция «была в огромной степени не социальной, а эстетической, это была революция художников»⁴³⁰. Заметим, что О. Форш привлекает и «музыка истекших лет». Эти страницы и ассоциации расширяют пространство повествования, они создают у читателя ощущение единства человеческой истории, культуры, общих основ человеческого бытия. В романе постоянно ощущается связь времен, неразрывность прошлого и настоящего. О. Форш интересовала не только история страны, но и судьба человека, оказавшегося на дороге этой истории. Такое повествование направлено не только на воссоздание ушедшей эпохи, но и на раздумья философского плана: вписывание события произошедшего в отдельной стране в контекст мировой истории, размышления о повторяемости истории.

Сопряжение личных судеб творческих людей с судьбой послереволюционной России – структурный принцип повествования «Сумасшедшего корабля». «Эту книгу я считаю лучшей моей книгой»⁴³¹, – признавалась О. Форш.

Таким образом, центральные повествовательные линии романа, так или иначе смыкаются в авторских рефлексиях о взаимоотношениях писателя и времени. Пространственно-временная структура романа, позволяющая на небольших текстовых отрезках соединять различные эпохи и географические точки, на авансцену читательского внимания выдвигает короткий временной промежуток (всего два года!), который по своему накалу трагических обстоятельств и одновременно по силе надежд на лучшее будущее превзошел многие куда более длительные исторические периоды.

⁴³⁰ Быков Д. Предисловие. Хроники русской Касталии.

⁴³¹ Цит. по: Тамарченко А. Ольга Форш. С. 374.

Заключение

О. Форш долгое время была известна лишь как автор советских исторических романов, и мало кому были знакомы два других ее произведения: «Сумасшедший корабль» и «Ворон». Советское литературоведение обращало внимание прежде всего на отражение исторических событий в ее творчестве. Между тем, творческое наследие писательницы, человека «истинной христианской культуры» (М. Горький), отличается глубиной проникновения в сущностные проблемы художественного творчества, затрагивает острые вопросы взаимоотношения писателя и его эпохи. На рубеже XX – XXI веков стали возможны републикации запрещенных ранее произведений О. Форш, появились первые после большого перерыва литературно-критические отклики и исследовательские работы Г. Турчиной, С. Тиминой, Вяч. Иванова, Д. Быкова, О. Ладохиной, С. Сорокиной, Т. Шумиловой, А. Чистобаева и др.

Проведенное диссертационное исследование подтверждает справедливость суждений о том, что историзм произведений О. Форш – это, безусловно, важнейшая, но не единственная составляющая ее богатого наследия. Имя О. Форш входит в широкий литературный контекст, что дало основание А. Тамарченко назвать ее «современницей трех литературных поколений»⁴³².

Воспитанная на русской культуре, и в своих статьях, и в художественных произведениях писательница постоянно говорит о своем восхищении русской литературной классикой. Любимые авторы у О. Форш – М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь, А. И. Герцен, Ф.М. Достоевский. Гоголь оказывается еще и героем ее романов, устанавливая тем самым определенный этический и эстетический идеал. О. Форш внесла существенную лепту в попытку собрать по перу разобрать в «цветущей сложности» Гоголя и причинах его гибели. Это своеобразный отклик на процесс переосмысления творческого наследия Н.В. Гоголя в русской литературно-общественной мысли конца XIX – начала XX веков, суть которого

⁴³² Тамарченко А. Современница трех литературных поколений // Ольга Форш в воспоминаниях современников. С. 343.

заключается в процессе «порождения новых образов писателя, процессе поисков нового Гоголя»⁴³³.

В эпоху революционного перекрашивания классики, отказа от отдельных произведений прошлого, иронично-снисходительного отношения к «ошибкам» Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова, О. Форш отстаивает приоритет классики перед массовой литературой. В отношении к Гоголю О. Форш занимает особую для 1920-х годов позицию, создавая в своих книгах образ христианского писателя.

Откликнулась О. Форш и на творчество своих современников: М. Горького, А. Белого, Ин. Анненского, Вяч. Иванова, А. Блока, С. Есенина и многих других. Восторгаясь своими современниками, отдавая дань их таланту, писательница утверждала, что в «работе над словом самое трудное и тонкое качество – становиться у источника первым. Пить пусть из собственной пригоршни, но никак из чужого ковша». По ее мнению, главное – «наличность своих глаз и слов, своих встреч с людьми и миром. Наличие собственной пригоршни вместо чужих ковшей» (8, 535). Вероятно, этим объясняется обращение к эпизодам и фактам собственной биографии в художественных текстах О. Форш.

Жанрово-стилевые открытия О. Форш отмечены чертами яркой индивидуальности: формулирование эстетической программы средствами романной формы; выразительность роли и организующая функция повествователя; изображение литераторов и литературной среды через отдельные черты личности и в собирательных образах; художественные описания через живописные образы, цветопись, пластичность; соединение патетики и иронии в небольших текстовых отрезках; внедрение в художественные тексты стиливых элементов, свойственных романтическому, символистскому и реалистическому письму.

Творческие принципы О. Форш, сформулированные в ее литературно-критическом, мемуарном и эпистолярном наследии и не вошедшие в активный

⁴³³ Паперный М.В. В поисках нового Гоголя // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наследие (ИМЛИ РАН), 1992. С. 21.

научный оборот, представляют неоспоримый интерес для исследователей истории науки о литературе и художественной прозы 1920–1930-х годов.

Одна из центральных тем творчества О. Форш – проблема трагической судьбы художника. Писательница усматривает в жизни каждого из своих героев – литераторов и художников – не только внешние причины (преследование властей, цензоров, непонимание читателей или публики), но и внутренние, связанные с муками творчества, с недостижимостью высокого идеала, стремлением к постоянному совершенству.

Роман «Сумасшедший корабль» позволяет поставить О. Форш в один ряд с немногими крупными отечественными писателями, которые смогли сказать правду о своем времени. Автор романов «Современники», «Ворон», «Сумасшедший корабль» встает над временем, мастерски погружается в историческое время, чтобы поведать о вещах вневременных, незыблемых, общезначимых.

О. Форш вписала себя в историю русской литературы как создатель образа «сумасшедшего корабля», символа страны, «несущегося неудержимо вперед, борющегося с волнами бури и всемирного потопа»⁴³⁴, корабля, вынесшего из водоворота истории все лучшее, что создала человеческая мысль. Главным героем романа «Сумасшедший корабль» становится литературная эпоха 1920-х годов. Вместе с тем содержание романа не исчерпывается соотносением с реалиями советской повседневности. Главная задача автора состояла не столько в том, чтобы увековечить облик литераторов, а в том, чтобы предъявить их как уникальное литературное поколение, для которого жизнестроительство проходило под знаком литературы. Наиболее точным кажется понимание произведения как романа о художнике. Рефлексия писателя по поводу творческой личности, ее духовных потребностей, ее разлада с грубой реальностью – все эти приметы жанра есть в романе «Сумасшедший корабль».

⁴³⁴ Тимина С. Ольга Форш и современность // О. Форш. Сумасшедший корабль. С. 5.

Перед современным литературоведением стоит еще много задач по глубокому и всестороннему изучению творчества О. Форш, особенностей проблематики и поэтики ее произведений.

Необходимо изучить творчество писательницы с точки зрения жанрового своеобразия ее прозы, обратив внимание не только на романы писательницы, но и на ее рассказы, и на ее драматические сочинения.

Должно быть продолжено изучение романа «Сумасшедший корабль», с одной стороны, в контексте прозы 1920-30-х годов, а с другой стороны – в контексте изучения литературного быта, художественной повседневности эпохи. Необходимо обратиться к сопоставлению романа с другими произведениями художественно-документальных жанров, где речь идет о литературной среде: «Алмазный мой венец» В. Катаева, проза В. Каверина, В. Шкловского и др.

Отдельным объектом для изучения должны быть литературно-критические статьи, посвященные О. Форш. История критических откликов о писательнице – это история литературной жизни советского и постсоветского XX века.

Список литературы

Источники

1. Форш, О. Д. Собр. соч. В 7 т. / О. Д. Форш. – М. ; Л.: Гослитиздат, 1928 – 1930.
2. Форш, О. Д. Сочинения. В 4 т. / О. Д. Форш. – М. : Гослитиздат, 1956.
3. Форш, О. Д. Собр. соч. В 8 т. / О. Д. Форш. – М. ; Л. : Художественная литература, 1962-1964.
4. Форш, О. Д. Ворон / О.Д. Форш. – Л. : Ленгизд, 1934. – 148 с.
5. Форш, О. Предисловие к циклу новелл «Живописная автобиография» / О. Форш // 30 дней. – 1939. – № 2. – С. 18.
6. Форш, О. Д. Сумасшедший корабль. Повесть / О.Д. Форш. – Вашингтон : МЛС, 1964. – 236 с.
7. Форш, О. Д. Сумасшедший корабль : роман, рассказы / О. Д. Форш / сост., вступ. ст., коммент. С. Тиминой. – Л. : Художественная литература, 1988. – 422 с.
8. Форш, О. Д. Сумасшедший корабль / О. Д. Форш // Форш, О. Д. Летошний снег. Романы, повесть, рассказы и сказки / О. Д. Форш. – М. : Правда, 1990. – 557 с.
9. О. Д. Форш – А. М. Горькому. 3 ноября 1926. Москва // Н. Ф. Федоров : Pro et Contra: в 2 кн. Кн. 2. – СПб. : РХГА, 2008. – С. 516.
10. Форш, О. Игнацио Зулоага [Испанский художник] / О. Форш // Современник. – 1914. – Кн. 7, апрель. – С. 117 – 122. Подпись : Шах-Эддин.
11. Форш, О. Серов В. А. (По поводу посмертной выставки его картин) / О. Форш // Заветы. – 1914. – № 1. – С. 14 – 17. Подпись : Шах-Эддин.
12. Форш, О. Демон у Лермонтова [К 100-летию со дня рождения поэта] / О. Форш // Современник. 1914. Кн. 17 – 20, октябрь. – С. 139 – 143. Подпись: Шах-Эддин.

13. Форш, О. О новой пьесе Л. Андреева / О. Форш // Современник. – 1914. – № 7. – С. 255 – 258. Подпись : Шах-Эддин.
14. Форш, О. Художники духа / О. Форш // Знамя. – 1917. – № 2. – С. 20 –21. Подпись : Шах-Эддин.
15. Форш, О. Пропетый Гербарий / О. Форш // Современная литература. – Л. : Мысль, 1925. – С. 31 – 47.
16. Форш, О. О своих творческих планах / О. Форш // Читатель и писатель. – 1928. – 18 февраля (№ 6). – С. 4.
17. Форш, О. Литераторы о себе / О. Форш // Красная новь. – 1926. – № 33. – С. 12.
18. Форш, О. Отрывок из поэмы, отображающей быт писателей в годы военного коммунизма / О. Форш // Красная газета (веч. вып.). – 1929. – 1 декабря (№ 302). – С. 7.
19. Форш, О. Д. Сумасшедший корабль / О.Д. Форш // Звезда. – 1930. – № 2 (С. 49 – 76) ; № 3 (С. 52 – 62) ; № 4 (С. 47 – 60) ; № 6 (С. 120 – 132) ; № 12 (С. 25 – 64).
20. Форш, О. Д. Символисты / О.Д. Форш // Звезда. – 1933. – № 1 (С. 3–42) ; № 5 (С. 18 – 42) ; № 9 (С. 3 – 35) ; № 10 (С. 41 – 63).
21. Форш, О. Писательницы Грузии / О. Форш // Звезда. – 1934. – № 2. – С. 147 – 155.
22. Форш, О. Д. Из переписки с Горьким / О. Д. Форш // Звезда. – 1945. – № 2. – С. 102 – 107.
23. Форш, О. Сила художественного слова / О. Форш // Литературная газета. – 1954. – 16 сентября (№ 111).
24. Форш, О. Д. Вчера и сегодня : из воспоминаний писательницы / О. Д. Форш // Москва. – 1957. – № 6. – С. 14 – 17.
25. Форш, О. Могучий поток творчества / О. Форш // Правда. – 1958. – 7 декабря.
26. Форш, О. Д. Бессмертный Гоголь / О. Д. Форш // Огонек. – 1959. – № 14. – С. 8 – 11.

27. Форш, О. Д. Дни моей жизни / О. Д. Форш // Вопросы литературы. – 1959. – № 4. – С. 161 – 168.
28. Форш, О. Встреча с Львом Толстым (Из воспоминаний) / О. Форш // Литература и жизнь. – 1960. – 20 ноября.
29. Форш, О. Переписка с друзьями (О своей переписке с читателями) / О. Форш // Правда. – 1960. – 7 января.
30. Форш, О. Д. Воспитавай в себе творца. К 100-летию со дня рождения Форш / О. Д. Форш // Комсомольская правда. – 1973. – 30 мая.
31. Форш, О. О себе, Петрове-Водкине и Читателе / О. Форш / вступ. ст., коммент. и публ. Л. Кузьминой // Вопросы литературы. – 1978. – № 6. – С. 250 – 257.
32. Форш, О. Д. Без сигары : рассказ / О. Д. Форш // Аврора. – 1993. – № 10/11/12. – С. 126 – 135.
33. Форш, О. Д. Портреты Горького / О. Д. Форш // Горький : сб. статей и воспоминаний о Горьком / под ред. И. Груздева. – М. ; Л. : Госиздат, 1928. – 428 с.

Архивные источники

34. Форш, О. Д. В. А. Серов (по поводу последней выставки картин художника) / О. Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 77. – 5 л.
35. Форш, О. Д. Ворон (Символисты). Роман / О. Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 15. – 55 л.
36. Форш, О. Д. Ворон (Символисты). Роман / О. Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 16. – 108 л.
37. Форш, О. Д. Дневник 1890 / О. Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 121. – 17 л.
38. Форш, О. Д. Как я пишу. Очерк / О. Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. – Ед. хр. 49. – 2 л.

39. Форш, О. Д. О себе, Петрове-Водкине и читателе / О. Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 82. – 6 л.
40. Форш, О. Д. Пропетый гербарий / О. Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. – Ед. хр. 79. – 32 л.
41. Форш, О. Д. Сумасшедший корабль. Роман / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 3. – 123 л.
42. Форш, О. Д. Христиане и Христос / О. Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. Ед. хр. 78. – 7 л.
43. Письмо О. Д. Форш к А. И. Ходасевич. 15 марта 1958. НИОР РГБ. Архив Н.М. Тарабукина. Ф. 627. Ед. хр. 53.

44. «Серапионовы братья» в зеркалах переписки / вступ. ст., сост, коммент., аннот. указ. Е. Лемминга. – М. : Аграф, 2004. – 544 с.
45. А. В. Ольга Форш. «Ворон» (рец.) / А. В. // Известия ЦИК и ВЦИК СССР. – 1934. – 14 августа (№ 188). – С. 14.
46. Адамович, Г. Литературные заметки Кн. 2. (Последние новости. 1932-1933) [Электронный ресурс] / Г. Адамович // Литмир : электронная библиотека. – Режим доступа : <http://www.litmir.co/br> .
47. Александрова, Ф. Исторический роман и его критика / Ф. Александрова // Новый мир. – 1948. – №8. – С. 222–228.
48. Алленова, Е. М. Валентин Александрович Серов. Биография. Жизнь и творчество [Электронный ресурс] / Е. М. Алленова // Официальный сайт Валентина Александровича Серова. – Режим доступа : <http://vserov.ru/biography5.php>.
49. Андреев, Ю. Ольга Форш и герои панфиловцы : о замысле работы писательницы о подвиге 28 героев-панфиловцев / Ю. Андреев // Простор. – 1978. – № 5. – С. 6 – 9.
50. Андреев, Ю. Русский исторический роман. 20–30-е годы / Ю. Андреев. – М. ; Л. : АН СССР, 1962. – С. 9–21.

51. Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / публ., вступ. ст. и коммент. : Лавров А.В., Мальмстад Дж. ; подгот. текста Павловой Т.В. и др. – СПб. : Atheneum ; Феникс, 1998. – 733 с.
52. Аренин, Д. Человек большого сердца. В гостях у старейшей советской писательницы Ольги Дмитриевны Форш / Д. Аренин // Вечерний Ленинград. – 1956. – 8 декабря.
53. Архив А. М. Горького : в 12 т. Т. 11 : Переписка А. М. Горького с И. А. Груздевым. – М. : Наука, 1966. 386 с.
54. Асеев, Н. В гостях у Горького (Воспоминания о Форш во время ее пребывания в Сорренто) / Н. В. Асеев // Горький : сб. статей и воспоминаний. – М. ; Л. : Госуд. изд-во, 1928. – С. 460 – 461, 471 – 472.
55. Астафьев, В. Во что верил Гоголь... / В. Астафьев // Литература в школе.– 1989.– № 5.– С. 3 – 7.
56. Барахов, В. С. Литературный портрет / В. С. Барахов. – Л. : Наука, 1985. – 311 с.
57. Бахтин, М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин // Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 447 – 483.
58. Бебутов, Г. Грузия в творчестве Ольги Форш / Г. Бебутов // Литературная Грузия. – 1961. – № 8. – С. 73 – 74.
59. Белая, Г. А. Закономерности стилового развития советской прозы двадцатых годов / Г. А. Белая. – М. : Наука, 1977. – 253 с.
60. Белая, Г. А. Дон-Кихоты 20-х годов. «Перевал» и судьба его идей / Г. А. Белая. – М. : Сов. писатель, 1989. – 400 с.
61. Белокурова, С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – СПб. : Паритет, 2007. – 320 с.
62. Белый, А. Между двух революций / А. Белый. М. : Художественная литература, 1990. 670 с. (Серия литературных мемуаров)
63. Белый, А. Критика. Эстетика. Теория символизма : в 2 т. Т. 2 / А. Белый. – М. : Искусство, 1994. – 571 с.

64. Берберова, Н. Н. Курсив мой. Автобиография / Н. Н. Берберова / вступ. ст. Е. В. Витковского ; коммент. В. П. Кочеткова, Г. И. Мосешвили. – М. : Согласие, 1999. – 736 с.
65. Березов, П. Под маской / П. Березов // Пролетарский авангард. – 1932. № 2. – Стлб. 177 – 182.
66. Блок, А. А. Интеллигенция и революция / А. А. Блок // Блок, А. А. Собр. соч. : в 8 т. – Т. 6. – М. ; Л. : ГИХЛ, 1962. – С. 9 – 20.
67. Блок, А. А. Терек. Смерть Коперника / А. А. Блок // Блок, А. А. Собр. соч. : в 8 т. – Т. 6. – М. ; Л. : ГИХЛ, 1962. – С. 325 – 326.
68. Богатырева, С. И. Хранитель культуры / С. И. Богатырева // Континент. – 2009. – № 142. – С. 267 – 325.
69. Богданова, О. А. Идеологический роман / О. А. Богданова // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / науч. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 281 – 323.
70. Богомолов, Н. А. Русская литература и оккультизм начала XX в. / Н. А. Богомолов. – М. : НЛЮ, 1999. – 560 с.
71. Бондарев, Ю. Наследство культуры / Ю. Бондарев // Писатель и время : сб. ст. / сост. В. П. Стеценко. – М. : Сов. писатель, 1986. – С. 276 – 298.
72. Борев, Ю. Позитивистская трактовка художественного развития / Ю. Борев // Теория литературы : в 4 т. Т. 4 : Литературный процесс / ИМЛИ РАН. – М.: Наследие, 2001. – 624 с.
73. Борев, Ю. Б. Эстетика. Теория литературы : Энциклопедический словарь / Ю. Б. Борев. – М. : Астрель, 2003. – 575 с.
74. Британишский, Л. Дневник 1913–1915 г. / публ., вст. заметка и прим. В. Британишского / Л. Британишский // Звезда. – 1996. – № 6. – С. 160 – 183.
75. Бунатян, Г. Г., Лавров, В. Н. Царское Село : «Здесь жили цари и поэты...» / Г. Г. Бунатян, В. Н. Лавров. – СПб. : Паритет, 2011. – 414 с.
76. Бушмин, А. С. Преемственность в развитии литературы / А. С. Бушмин. – Л. : Гослитиздат, 1978. – 224 с.

77. Бушмин, А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина / А. С. Бушмин. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1959. – 644 с.
78. Быков, Д. Предисловие. Хроники русской Касталии [Электронный ресурс] / Д. Быков // Либрусек : электронная библиотека. – Режим доступа : <http://www.lib.rus.ec>.
79. Бялик, Б. А. Книга трудной судьбы / Б. А. Бялик // Бялик, Б. А. Подвиг литературы. – М. : Советский писатель, 1973. – С. 119 – 144.
80. Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины : учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. – М. : Высшая школа ; ИЦ «Академия», 2000. – 558 с.
81. Вера и художественное творчество // Православие и современность. 2015. – № 35. – С. 58 – 66.
82. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 406 с.
83. Виноградов, И. А. Н. В. Гоголь и А. А. Иванов. К истории создания картины «Явление Мессии» / И. А. Виноградов // Виноградов, И. А. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. – М. : ИД «XXI век» – Согласие, 2001. – С. 646 – 670.
84. Вовк, О. В. Энциклопедия знаков и символов / О. В. Вовк. – М. : Вече, 2007. – С. 150 – 154.
85. Войтинская, О. Заметки о молодом герое советской литературы / О. Войтинская // Октябрь. – 1933. – № 12. – С. 222.
86. Воронский, А. К. Искусство видеть мир. Статьи, портреты / А. К. Воронский. – М. : Сов. писатель, 1987. – 704 с.
87. Воропаев, В. А. Николай Гоголь. Опыт духовной биографии [Электронный ресурс] / В. А. Воропаев // Слово : образовательный портал. Филология. – Режим доступа : <http://www.portal-slovo.ru>.
88. Воропаев, В. Полтора века спустя. Гоголь в современном литературоведении / В. Воропаев // Москва. – 2002. – №8. – С. 219 – 225.

89. Гаген-Торн, Н. И. Memoria / Н. И. Гаген-Торн / сост., предисл., послесл. и примеч. Г. Ю. Гаген-Торн. – М. : Возвращение, 1994. – 415 с.
90. Галманова, М. А. «Человек умной души» : к 110-летию О. Д. Форш / М. А. Галманова // Русская речь. – 1983. – № 3. – С. 28 – 34.
91. Геворкян, А. В. О «синтезе искусств» : заметки к теме / А. В. Геворкян // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 211 – 245.
92. Гоголь, Н. В. Собр. соч. : в 14 т Т. 12 : Письма, 1842 – 1845 / Н. В. Гоголь. – М. ; Л. : АН СССР, 1952. – 719 с.
93. Гоголь, Н. В. Собр. соч. : в 8 т. Т. 7 / Н. В. Гоголь. – М. : Правда, 1984. – 527 с.
94. Гольцев, В. Ольга Форш. Современники. М. ; Л. : ГИЗ, 1926 (рец.) / В. Гольцев // Печать и революция. – 1926. – № 7. – С. 204 – 205.
95. Гончарова, Н. Мастер исторического романа / Н. Гончарова // Смена. – 1948. – 28 мая.
96. Горбачева, Н. Н. Переходная «декада» в романе О.Д. Форш «Сумасшедший корабль» / Н. Н. Гончарова // Национальная идентичность и гендерный дискурс в литературе XIX – XX вв. : материалы международных исследований / отв. ред. Е. Н. Эртнер, А. А. Медведев. – Тюмень : Печатник, – 2009. – С. 88 – 91.
97. Горбачева, Н. Н. Французская «волна» в романе О. Д. Форш «Сумасшедший корабль» / Н. Н. Гончарова // Франция-Россия : Проблемы культурных диффузий. – Тюмень : Изд-во ТюмГУ. – 2008. – Вып. 2. – С. 125 – 129.
98. Гордович, К. Д. Петербург 20-х гг. в изображении Ольги Форш / К. Д. Гордович // Петербургские чтения. – СПб. : СЗИП, 2003. – С. 227 – 230.
99. Горький М. Полн. собр. соч. Письма : в 24 т. Т. 14 / М. Горький. – М. : Наука, 2007.
100. Горький М. Полн. собр. соч. Письма : в 24 т. Т. 17 / М. Горький. – М. : Наука, 2014.

101. Громов, П. Творческий путь Ольги Форш / П. Громов // Громов, П. Герой и время : статьи о литературе и театре / П. Громов. – Л. : Советский писатель, 1961. – С. 212 – 260.
102. Груздев, И. А. Мои встречи и переписка с М. Горьким / И. А. Груздев // Звезда. – 1961. – № 1. – С. 141 – 142.
103. Грякалова, Н. Ю. От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910 – 1920-х годов (Поэтика. Жизнетворчество. Историософия) : дисс. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Грякалова Наталия Юрьевна. – СПб., 1998. – 355 с.
104. Гуковский, Г. А. Реализм Н. В. Гоголя / Г. А. Гуковский. – М. ; Л. : Госполитиздат, 1959. – 530 с.
105. Гусейнова, А. Мастер исторического романа : к 90-летию со дня рождения О. Форш / А. Гусейнова // Литературный Азербайджан. – 1963. – № 5 – 6. – С. 123 – 124.
106. Десницкий, В. А. «Ворон» О. Форш (рец.) / В. А. Десницкий // Ленинградская правда. – 1934. – 27 июля.
107. Дижур, Б. Последовательная доброта: из воспоминаний о писательнице О. Д. Форш / Б. Дижур // Урал. – 1972. – № 9. – С. 156 – 161.
108. Дмитриева, Н. Михаил Александрович Врубель [Электронный ресурс] / Н. Дмитриева // Мир Врубеля. – Режим доступа : <http://vrubel-world.ru/dmitr32.php>.
109. Дмитриева, Н. А. Изображение и слово / Н.А. Дмитриева. – М. : Искусство, 1962. – 317 с.
110. Добужинский, М. В. Воспоминания / М. В. Добужинский. – М. : Наука, 1987. – 552 с.
111. Довлатова, М. Сила жизни : очерк / М. Довлатова // Советская женщина. – 1959. – № 4. – С. 26 – 27.
112. Довлатова, М. Человек умной души : воспоминания об О. Д. Форш / М. Довлатова // Нева. – 1972. – № 2. – С. 125 – 151.

113. Долгополов, Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века / Л. Долгополов. – Л. : Сов. писатель, 1985. – 352 с.
114. Дымшиц, А. Бесстрашие / А. Дымшиц // Дымшиц, А. Звенья памяти : портреты и зарисовки / А. Дымшиц. – М. : Советский писатель, 1975. – 544 с. – 2-е изд., доп.
115. Евплова, Т. В. Исторические романы О. Форш 1920-х годов : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Евплова Татьяна Владимировна. – М., 1963. – 15 с.
116. Елина, Е. Г. Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х годов / Е. Г. Елина. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1994. – 192 с.
117. Жирмунский, В. М. Биография писателя / Жирмунский В. М. // Жирмунский, В. М. Введение в литературоведение : курс лекций. СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1996. – С. 100 – 124.
118. Журбина, Е. Рукопись и ее продолжение / Е. Журбина // Литературный критик. – 1934. – № 7 – 8. – С. 246 – 251.
119. Зайцев, П. Н. Мои встречи с О.Д. Форш / П. Н. Зайцев // Зайцев, П. Н. Воспоминания / П. Н. Зайцев. – М. : НЛЮ, 2008. – С. 304 – 309.
120. Запрещенные книги писателей и литературоведов 1917 – 1991 гг. [Электронный ресурс] // Открытый текст : электронное периодическое издание. – Режим доступа : <http://www.opentextnn.ru>.
121. И.Г. Ольга Форш. Современники. М. ; Л. : ГИЗ, 1926 (рец.) / И.Г. // Звезда. – 1927. – № 2. – С. 158.
122. Иванов, В. В. Московские тетради (Дневники 1942-43 гг.) / В. В. Иванов // Дружба народов. – 2001. – № 8. – С. 80 – 119.
123. Иванов, Вяч. Вс. Литература «попутчиков» и неофициальная литература / Вяч. Вс. Иванов // Иванов, Вяч. Вс. Избр. труды по семиотике и истории культуры : в 3 т. Т. 2. Статьи о русской литературе. – М. : Языки славянской культуры, 2000. – С. 465 – 481.

124. Иванов, Вяч. Вс. Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом : «Сумасшедший корабль» Ольги Форш и ее «Современники» / Вяч. Вс. Иванов // Иванов, Вяч. Вс. Избр. труды по семиотике и истории культуры : в 3 т. Т. 2. Статьи о русской литературе. – М. : Языки славянской культуры, 2000. – С. 614 – 625.
125. Иванова, Е. В. Вольная философская ассоциация (1919 – 1924) / Е. В. Иванова / подгот. Е. В. Ивановой при участии Е. Г. Местергази. – М. : Наука, 2010. – 483 с.
126. Иванова, Е. В. Вольфила-Данте : Неизвестный доклад О. Форш «О прекрасной даме» / Е. В. Иванова // Дантовские чтения. – М. : Наука, 1993. – С. 157 – 173.
127. Иванова, Т. В. Мои современники, какими я их знала : очерки / Т. В. Иванова. – М. : Советский писатель, 1987. – 575 с.
128. Идеал святости в искусстве неотменим : беседовала с С. Кековой Е. Иванова // Православие и современность. – 2015. – № 35. – С. 76 – 79.
129. Ильина, Г. И. «Сумасшедший корабль» и его пассажиры / И. Г. Ильина // Российская интеллигенция на историческом переломе : первая треть XX в. : тез. докл. и сообщ. науч. конф., С.-Петербург, 19-20 марта 1996 г. / [редкол. : Г. Л. Соболев (гл. ред.) и др.]. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1996. – С. 105 – 106.
130. История русской литературы конца XIX – начала XX века : в 2 т. Т. 1 / под ред. В. А. Келдыша. – М. : ИЦ «Академия», 2009. – 288 с. – 2-е изд., стер.
131. Каленичева, Г. С. Традиции и новаторство историко-революционных романов О. Д. Форш 20 – 30-х годов. / Г. С. Каленичева // Проблема традиций и новаторства в русской и советской прозе и поэзии. Горький, 1987. – С. 136 – 145.
132. Камегулов, А. Прощание с темой / А. Камегулов // Литературный Ленинград. – 1934. – 8 августа (№ 37). – С. 7.
133. Карлсон, М. «Нет религии выше истины» (часть 4. История теософского движения в России 1875 – 1922) [Электронный ресурс] / М. Карлсон //

- Дельфис : научно-философский журнал. – Режим доступа : <http://www.delphis.ru/journal/article/net-religii-vyshe-istiny-chast-4>.
134. Катаев, В. Алмазный мой венец / В. Катаев // Катаев, В. Собр. соч. : в 10 т. Т. 7 / В. Катаев. – М. : Художественная литература, 1984. – С. 7 – 226.
135. Кашинцев, А. Исторический роман в современной литературе / А. Кашинцев // На литературном посту. – 1930. – № 3. – С. 44 – 45.
136. Клинг, О. А. Эволюция и латентное существование символизма после Октября / О. А. Клинг // Вопросы литературы. – 1999. – № 4. – С. 37 – 39.
137. Книгин, И. А. Словарь литературоведческих терминов / И. А. Книгин. – Саратов : Лицей, 2006. – 272 с.
138. Книпович, Е. Символизм и современность / Е. Книпович // Художественная литература. – 1934. – № 10. – С. 8 – 14.
139. Книпович, Е. Ф. Ольга Форш / Е. Ф. Книпович // Книпович, Е. Ф. Художник и история. Статьи / Е. Ф. Книпович. – М. : Сов. писатель, 1968. – С. 111 – 129.
140. Книпович, Е. Ф. Сопротивление материала (о романе Ольги Форш «Ворон») / Е. Ф. Книпович // Красная новь. – 1935. – № 3. – С. 229.
141. Колядич, Т. М. Архетипическая семантика в воспоминаниях писателей XX века. Статья первая : образ корабля / Т. М. Колядич // Античность и Христианство в литературах России и запада : матер. VII междун. конф. «Художественный текст и культура». – Владимир : Изд-во ВГГУ, 2008. – С. 244 – 246.
142. Коновалова, Л. Ю. Анкеты дома Литераторов в Петрограде / Л. Ю. Коновалова // Русская литература. – 1993. – № 2. – С. 196 – 200.
143. Котляр, А. Г. Безотрадное плавание / А. Г. Котляр // Литературная газета. – 1931. – № 68. – С. 10 – 14.
144. Крылов, А. Две смерти Николая Гоголя. По факту эксгумации останков писателя был составлен скромный акт [Электронный ресурс] / А. Крылов // РЕЛИГИЯ и СМИ : интернет-журнал. – Режим доступа : <http://www.religare.ru>.

145. Кузмин, М. А. Дневник 1908-1915 / М. А. Кузмин / подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – 860 с.
146. Кузнецов, Д. Некоторые подробности перезахоронения Н. В. Гоголя [Электронный ресурс] / Д. Кузнецов // Проза.ру : портал. – Режим доступа : [http:// www. proza.ru/avtor](http://www.proza.ru/avtor).
147. Кузьмина, Л. Вступительная статья. О. Форш. О себе, Петрове-Водкине и Читателе / Л. Кузьмина // Вопросы литературы. – 1978. – № 6. – С. 250 – 257.
148. Кузьмина, Л. И. Здесь живет и работает Ольга Форш / Л. И. Кузьмина. Кузьмина, Л. И. Записки архивиста / Л. И. Кузьмина. – СПб. : Росток, 2008. – С. 7 – 20.
149. Кузьмина, Л. Куда же шёл корабль? : о романе О. Д. Форш «Сумасшедший корабль» / Л. Кузьмина // Нева. – 1991. – № 8. – С. 191–195.
150. Кузьмина, Л. Рисунки О. Д. Форш / Л. Кузьмина // Нева. – 1973. – № 5. – С. 210 – 211.
151. Кузьмичева, А. Б. Ольга Форш, Степан Яремич и их книга «Павел Петрович Чистяков». По материалам Архива и Библиотека Государственного Эрмитажа / А. Б. Кузьмичева // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга. – СПб. : Государственный Эрмитаж, 2002. – С. 49 – 56.
152. Куманев, В. А. 30-е годы в судьбах отечественной интеллигенции / В. А. Куманев. – М. : Наука, 1991. – 295 с.
153. Лавочкина, О. П. Мотив огня в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголя / О. П. Лавочкина // Гоголевский сборник. – Вып. 2 (4). – СПб. ; Самара : Изд-во СГПУ, 2005. – С. 161 – 168.
154. Лавров, В. Наука расставанья : о творческом наследии О. Д. Форш / В. Лавров // Нева. – 1993. – № 5/6. – С. 328 – 333.
155. Лавров, В. А. Сохранить свою эпоху: заметки ред. / В. А. Лавров // Петербургский текст : Из истории русской литературы 20–30-х годов XX в. : межвуз. сб. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1996. – С. 3 – 11.

156. Ладохина, О. Ф. Филологический роман : фантом или реальность русской литературы XX века? / О. Ф. Ладохина. – М. : Водолей, 2010. – 166 с.
157. Лебедеенко, А. На славном пути : к 85-летию со дня рождения О. Д. Форш / А. Лебедеенко // Звезда. – 1958. – № 7. – С. 180 – 183.
158. Леонов, Л. По координатам жизни / Беседу вел Ю. Оклянский // Вопросы литературы. – 1966. – № 6. – С. 95 – 106.
159. Лесючевский, Н. Или союзник, или враг / Н. Лесючевский // Резец. – 1931. – № 9. – С. 16.
160. Липаев, И. Искусство – народу / И. Липаев // Горнило. – Саратов, 1918. – № 1. – С. 27 – 28.
161. Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 2. Москва и Петроград. 1921 – 1922 гг. / ред. Л. М. Кочетова. – М. : ИМЛИ РАН, 2006. – 704 с.
162. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М. : Интелвак, 2001. – 1600 с.
163. Литературное наследство. Т. 70 : Горький и советские писатели. Неизданная переписка. – М. : АН СССР, 1963. – С. 580 – 613.
164. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
165. Лихачев, Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74 – 87.
166. Луговцов, Н. П. Творчество О. Форш / Н. П. Луговцов. – Л. : Лениздат, 1964. – 152 с.
167. Мазаев, А. И. Искусство и большевизм / А. И. Мазаев. – М. : Ком-Книга, 2007. – 320 с.
168. Майзель, М. Ольга Форш / М. Майзель // Русские писатели и поэты. Краткий биографический словарь. – М. : Рипол-Классик, 2000. – С. 636.
169. Мародерство или почитание : что пропало из гроба Гоголя [Электронный ресурс] // Россия в красках : интернет-портал. – Режим доступа : <http://ricolor.org/history/cu/lit>.

170. Мережковский, Д. С. Гоголь : Творчество, жизнь и религия / Д. С. Мережковский. – СПб. : Пантеон, 1909. – 231 с.
171. Мережковский, Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет / Д.С. Мережковский – М.: Сов. писатель, 1991.– 496 с.
172. Мессер, Р. Д. Ольга Форш / Р. Д. Мессер. – Л. : Ленингр. газет.-журн. и кн. изд-во, 1955. – 209 с.
173. Мессер, Р. Не пройдет бесследно... : из воспоминаний об О. Д. Форш / Р. Мессер // Звезда. – 1971. – № 8. – С. 184 – 189.
174. Милашевский, В. А. Вчера, позавчера... : воспоминания художника / В. А. Милашевский. – Л. : Художник РСФСР, 1972. – С. 189 – 190.
175. Минералова, И. Г. Русская литература Серебряного века (поэтика символизма) / И. Г. Минералова. – М. : Изд-во Лит. института им. А.М. Горького, 1999. – 226 с.
176. Михайлов, А. И. Николай Клюев и «Серапионовы братья» / А. И. Михайлов // Русская литература. – 1997. – № 4. – С. 114 – 119.
177. Мочалов, Л. В. Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи / Л. В. Мочалов. – М. : Советский художник, 1983. – 376 с.
178. Муратов, Л. Г. Петербургская тема О. Форш и Ю. Тынянова : к проблемам преемственной связи между литературой и кинематографом 20-х гг. / Л. Г. Муратов // Русская литература. – 1982. – № 4. – С. 196 – 208.
179. Набоков, В. Лекции по зарубежной литературе / В. Набоков. – М. : Независимая газета, 1998. – 512 с.
180. Набоков, В. Лекции по русской литературе / В. Набоков. – М. : Независимая газета, 1996. – 440 с.
181. Немировская, О. И. Путь Ольги Форш / О. И. Немировская // Звезда. – 1930. – № 2. – С. 205 – 212.
182. Нестеров, М. Н. Мастер портрета : к 100-летию со дня рождения О. Д. Форш / М. Н. Нестеров // Русская речь. – 1973. – № 3. – С. 30 – 35.
183. Никитин Н. Ольга Форш / Н. Никитин // Литературная Россия. – 1965. – 6 августа. – С. 14 – 15.

184. Николаев, Д. Русская проза 1920–1930-х годов : авантюрная, фантастическая и историческая проза / Д. Николаев. – М. : Наука, 2006. – 688 с.
185. Николукин, В. А. Целостность классики / В. А. Николукин // Литературная учеба. – 1988. – № 4. – С. 170 – 176.
186. Никулин, Л. Человек умной души : к 85-летию со дня рождения О. Д. Форш / Л. Никулин // Огонек. – 1958. – № 22. – С. 8.
187. Огнев, Н. Чего я жду от читателей. Ольга Форш / Н. Огнев // Читатель и писатель. – 1928. – 18 февраля (№ 6). – С. 4.
188. Окунь, С. Б. Историзм О. Д. Форш / С. Б. Окунь // Вопросы истории. – 1968. – № 3. – С. 58 – 65.
189. Ольга Дмитриевна Форш. Некролог / редкол. «Звезды» // Звезда. – 1961. – № 9. – С. 184.
190. Ольга Форш в воспоминаниях современников / сост. Г. Е. Тamarченко. – Л. : Советский писатель, 1974. – 392 с.
191. Ольга Форш и ее современники [Электронный ресурс] // Вечерний Петербург : онлайн версия газеты Вечерний Петербург. – 2013. – 30 мая. – Режим доступа : <http://www.vppress.ru/stories/Olga-Forsh-i-ee-sovremenniki>.
192. Оскоцкий, В. «...Века – в нас» : (Творческие уроки Ольги Форш) / В. Оскоцкий // Форш, О. Одеты камнем ; Современники ; Михайловский замок / О. Форш. – М. : Правда, 1986. – С. 3 – 22.
193. Оскоцкий, В. Д., Форш Ольга Дмитриевна / В. Д. Оскоцкий // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. Т. 8 : Флобер-Яшпал. – М. : Советская энциклопедия, 1975. – С. 66 – 67.
194. Оскоцкий, В. Роман и история : Традиции и новаторство советского исторического романа / В. Оскоцкий. – М. : Художественная литература, 1980. – 384 с.
195. Осовский, О. О. «Дом-корабль» и «дом-башня» в метапрозе О. Форш начала 1930-х годов / О. О. Осовский // Коды русской классики : «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код : матер. междунар. науч.-практ. конф. : в 2 ч. Ч. 1. – Самара : СНЦ РАН, 2010. – С. 46 – 50.

196. Осовский, О. О. О литературной жизни Ленинграда 1920-х гг. : на материале метапрозы В. Каверина и О. Форш / О. О. Осовский // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве : сб. ст. и матер. III междунар. науч. конф. – Казань : ЮНИВЕРСУМ, 2011. – С. 229 – 233.
197. Осовский, О. О. Советская метапроза 1920-х – начала 1930-х годов и литературная критика русской эмиграции (по материалам журнала «Современные записки») / О. О. Осовский // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2011. – № 1. – С. 186 – 190.
198. Осовский, О. О. Художественное своеобразие отечественной метапрозы 1920-х – начала 1930-х годов. : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Осовский Олег Олегович. – Саранск, 2012. – 22 с.
199. Паперный, В. З. Культура два / В. З. Паперный. – М. : НЛЮ, 1996. – 382 с.
200. Паперный, В. М. В поисках нового Гоголя / В. М. Паперный // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX века. – М. : Наследие (ИМЛИ РАН), 1992. – С. 21 – 47.
201. Петров, С. М. Советский исторический роман / С. М. Петров. – М. : Советский писатель, 1958. – 484 с.
202. Петров-Водкин, К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / авт.-сост. Е. Н. Селизарова. – М. : Советский художник, 1991. – 383 с.
203. По, Э. А. Избранное / Э. А. По. – М. : Гослитиздат, 1958. – 343 с.
204. Подольская, И. И., Форш О. Д. / И. И. Подольская // Русские советские писатели-прозаики. Библиографический указатель : в 7 т. Т. 5. – М. : Книга, 1968. – С. 467 – 493.
205. Покусаев, Е. И. Особый литературоведческий жанр / Е. И. Покусаев // Вопросы литературы. – 1973. – № 10. – С. 253 – 257.
206. Портнова, Н. Читателям мемуаров А. Штейнберга «Литературный архипелаг» [Электронный ресурс] / Н. Портнова – Режим доступа : http://sites.utoronto.ca/tsq/35/tsq35_portnova.

207. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. – 358 с.
208. Пришвин, М. М. Дневники / М. М. Пришвин. – М. : Правда, 1990. – 480 с.
209. Прозоров, В. В. Читатель и литературный процесс / В. В. Прозоров. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1975. – 210 с.
210. Противоречие между верой и творчеством : беседовала с иереем К. Кравцовым Е. Иванова // Православие и современность. – 2015. – № 35. – С. 66 – 70.
211. Пушкин, А. С. Евгений Онегин / А. С. Пушкин // Пушкин, А. С. Собр. соч. : в 10 т. Т. 4. – М. : ГИХЛ, 1960. – 598 с.
212. Рак, З. В. Своеобразие психологизма в романе Ольги Форш «Одеты камнем» / З. В. Рак // Вопросы русского языка и литературы. – Ереван, 1989. – № 2. – С. 144 – 149.
213. Ревуненкова, Е. Жизнь и судьба Нины Ивановны Гаген-Торн – этнографа и поэта [Электронный ресурс] / Е. Ревуненкова // Антропологический форум № 16 ONLINE. – Режим доступа : <http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/016online/revunenкова.pdf>.
214. Рождественский, В. А. Ольга Дмитриевна Форш : из воспоминаний о писательнице / В. А. Рождественский // Рождественский, В. А. Страницы жизни. – М. : Современник, 1974. – 464 с.
215. Рождественский, Вс. Ольга Дмитриевна Форш / Вс. Рождественский // Звезда. – 1973. – № 1. – С. 168 – 177.
216. Рожкова, Т. В. Сюжет и особенности жанра историко-биографического романа (на материале творчества О. Д. Форш) / Т. В. Рожкова // Жанры в литературном процессе : межвуз. сб. науч. тр. – Вологда : ВШИ, 1986. – С. 141 – 149.
217. Розанов, В. В. Пушкин и Гоголь / В. В. Розанов // Розанов, В. В. Мысли о литературе / В. В. Розанов. – М. : Современник, 1989. – 607 с.
218. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.) : в 2 кн. Кн. 1. – М. : ИМЛИ РАН ; Наследие, 2000. – 960 с.

219. Русская проза в советской России 1920-х годов // История русской литературы XX века : в 4 кн. Кн. 1 : 1910 – 1930-е годы / под ред. Л. Ф. Алексеевой. – М. : Высшая школа, 2005. – С. 220 – 238.
220. Русские писатели XX века. Биографический словарь / главный ред. и сост. П. А. Николаев. – М. : Научное издательство «Большая российская энциклопедия» ; Издательство «Рандеву – АМ», 2000. – 808 с.
221. Русские писатели, XX век : биогр. слов. : А-Я / сост. И.О. Шайтанов. – М. : Просвещение, 2009. – 623 с.
222. Русские писатели, XX век. Библиографический словарь : В 2 ч. – М.: Просвещение, 1998.
223. Рюриков, Б. С. Куда идет корабль / Б. С. Рюриков // На литературном посту. – 1932. – № 3. – С. 18 – 19.
224. Свиридов, Г. В. Музыка как судьба / Г. В. Свиридов / сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. – М. : Молодая гвардия, 2002. – 800 с.
225. Семенова, С. Г. Русская поэзия и проза 1920 – 1930-х годов. Поэтика, видение мира, философия / С. Г. Семенова. – М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 590 с.
226. Серапионовские оды и эпиграммы Елизаветы Полонской / публ. М. Полонского и Б. Фрезинского // Вопросы литературы. – 1993. – Вып. 6. – С. 356 – 365.
227. Серебрянский, М. И. Советский исторический роман / М. И. Серебрянский. – М. : Гослитиздат, 1936. – 157 с.
228. Скалдина, Р. А. О. Д. Форш. Очерк творчества 20-х – 30-х годов : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Скалдина Раиса Александровна. – Рига, 1974. – 19 с.
229. Скафтымов, А. П. Статьи о русской литературе / А. П. Скафтымов. – Саратов : Саратовское книжное изд-во, 1958. – 392 с.
230. Скафтымов, А. П. Нравственные искания русских писателей / А. П. Скафтымов. – М.: Художественная литература, 1972. – 548 с.

231. Словарь литературоведческих терминов : справочное пособие / ред.-сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
232. Слонимский, М. Л. Здесь живет и работает Ольга Форш / М. Л. Слонимский // Слонимский, М. Л. Завтра. Проза. Воспоминания / М. Л. Слонимский. – Л. : Сов. писатель, 1987. – С. 409 – 417.
233. Слонимский, М. Молодость души (Ольга Форш) ; Вместе и рядом (Евгений Шварц) / М. Слонимский // Звезда. – 1965. – № 7. – С. 158 – 168.
234. Смирнова, Е. А. Поэма Гоголя «Мертвые души» / Е. А. Смирнова. – Л. : Наука, 1987. – 200 с.
235. Советский роман. Новаторство. Поэтика. Типология / отв. ред. Г. И. Ломидзе, С. М. Хитарова. – М. : Наука, 1978. – 694 с.
236. Сорокина, С. Социальный интертекст в романе О. Форш «Сумасшедший корабль» / С. Сорокина // Русская литература XX века. Типологические аспекты изучения : X Шешуковские чтения. Ч. 1. – М. : Изд-во МПГУ, 2005. – С. 218 – 221.
237. Сугай, Л. А. Гоголь и русский символизм: автореф. дисс. ... док. филол. наук : 10.01.01 / Сугай Лариса Анатольевна. – М., 2000. – 36 с.
238. Сугай, Л. А. Гоголь и символисты / Л. А. Сугай. – М. : Гос. акад. славян. культуры, 1999. – 376 с.
239. Тамарченко, А. В. Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество / А. В. Тамарченко. – Л. : Советский писатель, 1974. – 519 с. – 2-е изд., доп.
240. Тамарченко, А. В. Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество / А. В. Тамарченко. – М. ; Л. : Советский писатель, 1966. – 359 с.
241. Тамарченко, А. Ольга Форш и Максим Горький : к 100-летию со дня рождения О. Д. Форш / А. Тамарченко // Нева. – 1973. – № 5. – С. 191 – 196.
242. Тамарченко, Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века / Н. Д. Тамарченко // Теория литературы. Т 3 : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 81 – 99.

243. Татулов, Г. А. Символизм и символисты. О новом романе Ольги Форш / Г. А. Татулов // Литературная газета. – 1934. – 6 мая. – С. 8 – 14.
244. Теория литературы : в 4 т. Т. 4 : Литературный процесс / ИМЛИ РАН. – М. : Наследие, 2001. – 624 с.
245. Тимина, С. И. Культурный Петербург : 1920-е годы. ДИСК. / С. И. Тимина. – СПб. : Logos, 2001. – 451 с.
246. Тимина, С. Ольга Форш и современность. К выходу в свет 2-го издания романа «Сумасшедший корабль» / С. Тимина // Звезда. – 1988. – № 10. – С. 197 – 204.
247. Тихонов, Н. С. Писатель и Эпоха / Н. С. Тихонов. – М. : Советский писатель, 1974. – 590 с.
248. Тихонов, Н. С. Талантливейший человек Вы... К 100-летию со дня рождения / Н. С. Тихонов // Литературная газета. – 1973. – 23 мая.
249. Трифонова, Т. «Сумасшедший корабль» / Т. Трифонова // Резец. – 1931. – № 33. – С. 10 – 11.
250. Турчина, Г. П. Тайный дар и духовная свобода / Г. П. Турчина // О. Д. Форш. Летошний снег. – М. : Правда, 1990. – С. 5 – 14.
251. Федин, К. А. Горький среди нас : Картины литературной жизни / К. А. Федин. – М. : Молодая гвардия, 1967. – 383 с.
252. Федин, К. А. Художественная проза ленинградских писателей / К. А. Федин // Литературный критик. – 1934. – № 9. – С. 96.
253. Федин, К. А. Писатель. Искусство. Время / К. А. Федин – М. : Советский писатель, 1980. – 4-е. изд. – С. 224 – 226.
254. Федин, К. А. Собр. соч. : в 12 т. Т. 12 / К. А. Федин. – М. : Советский писатель, 1986. – 623 с.
255. Федотов, Г. Борьба за искусство / Г. Федотов // Вопросы литературы. – 1990. – Февраль. – С. 214 – 224.
256. Филатова, А. И. Ольга Форш / А. И. Филатова // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: био-библ. словарь : в 3 т. Т. 3 / под ред. Н. Н. Скатова. – М. : ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. – С. 590 – 592.

257. Филатова, А. И. Форш Ольга Дмитриевна / А. И. Филатова // Библиографический словарь: в 2 ч. Ч. 2 : М-Я. – М. : Просвещение, 1998. С. 509 – 512.
258. Форш О. Д. // Русские-писатели прозаики. Биобиблиографический указатель. Т. 5 : Тендряков – Фурманов. – М. : Книга, 1968. – С. 467 – 490.
259. Фрезинский, Б. Судьбы Серапионов. Портреты и сюжеты / Б. Фрезинский. – СПб. : Академический проект, 2003. – 592 с.
260. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.
261. Харитонов, М. Стенография конца века. Из дневниковых записей 1975-1999 гг. / М. Харитонов – М. : НЛЮ, 2002. – 448 с.
262. Ходасевич, В. Ф. Диск / В. Ф. Ходасевич // Ходасевич, В. Ф. Собр. соч. : в 4 т. Т.4. – М. : Согласие, 1997. С. 273 – 284.
263. Холопов, Г. Наша Ольга Дмитриевна / Г. Холопов // Вечерний Петербург. – 1961. – 19 июля.
264. Христюлова, Т. П. Особенности теоретико-художественных идей К. С. Петрова-Водкина [Электронный ресурс] / Т. П. Христюлова // КиберЛенинка : научная электронная библиотека открытого доступа. – Режим доступа : <http://www.cyberleninka.ru>.
265. Художник и общество (Неопубликованные дневники К. Федина 20-30-х годов) // Русская литература. – 1992. – № 4. – С. 164 – 181.
266. Цензура в Советском Союзе 1917 – 1991. Культура и власть от Сталина до Горбачева. Документы / сост. А. В. Блюм, комментарии В. Г. Воловников. – М. : РОССПЭН, 2004. – 575 с.
267. Цимеринов, Б. Ольга Форш в 1919 году : (по неопубликованным документам) / Б. Цимеринов // Вопросы литературы. – 1966. – № 7. – С. 251 – 253.
268. Цинговатов, А. Ольга Форш. Современники. Роман. М. ; Л. ГИЗ, 1926 (рец.) / А. Цинговатов // Книгоноша. – 1926. – № 35. – С. 26.
269. Черницына, С. А. Литературный портрет в романе Ольги Форш «Одеты камнем» / С. А. Черницына // Лингвистика и межкультурная коммуникация :

- Сб. материалов межрегион. научно-практ. конференции. – Курган : Изд-во Курганского гос.ун-та, 2010. – С. 170 – 174.
270. Чистобаев, А. В. Творчество О. Форш 1908 – 1930-х гг. в контексте русской культуры начала XX века : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. / Чистобаев Александр Валерьевич. – СПб., 2015. – 252 с.
271. Чистобаев, А. В. У траченный роман О. Форш «Оглашенные». В поисках истины / А.В. Чистобаев // Вестник Новгородского гос. ун-та. – 2014. – № 83. – Ч. 1. – С. 38 – 42.
272. Чистяков, П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832-1919 / П. П. Чистяков / сост., коммент. Э. Белютин, Н. Молева. – М. : Искусство, 1953. – 592 с.
273. Чудакова, М. О. Избр. работы. Т. 1. Литература советского прошлого / М. О. Чудакова. – М. : Языки русской культуры, 2001. – 472 с.
274. Чуковская, Л. «Былое и думы» Герцена / Л. Чуковская. – М. : Художественная литература, 1966. – 183 с.
275. Чуковский, К. И. В Доме искусств / К. И. Чуковский // Чуковский, К. И. Собр. соч. : в 2 т. Т. 2. – М. : Правда, 1990. – 621 с.
276. Чуковский, К. И. Дневник. 1901 – 1969 : в 2 т. Т. 1. Дневник. 1901 – 1929 / К. И. Чуковский. – М. : ОЛМА ПРЕСС, 2003. – 638 с.
277. Чуковский, Н. Литературные воспоминания / Н. Чуковский. – М. : Советский художник, 1989. – 336 с.
278. Шабаршина, В. В. Гоголь и Мережковский (на материале работы Д.С. Мережковского «Гоголь и черт» / В. В. Шабаршина // Русское литературоведение в новом тысячелетии. Материалы III–й международной конференции «Русское литературоведение в новом тысячелетии» : в 2 т. Т. 2. – М. : Изд. Дом «Таганка» МГОПУ, 2004. – С. 201 – 204.
279. Шагинян, М. С. Ольга Форш / М. С. Шагинян // Россия. – 1922. – № 4. – С. 28 – 29.
280. Шагинян, М. С. Человек и Время / М. С. Шагинян. – М. : Советский писатель, 1982. – 559 с.

281. Шешукова С. Неистовые ревнителы : Из истории литературной борьбы 20-х годов. – М. : Художественная литература, 1984. – 349 с. – 2-е изд.
282. Шкловский, В. Б. Жили-были : воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени : с конца XIX в. по 1964 / В. Б. Шкловский. – М. : Советский писатель, 1966. – 551 с.
283. Шкловский, В. Тетива. О несходстве сходного / В. Шкловский. – М. : Советский писатель, 1970. – 376 с.
284. Штейнберг, А. З. Острый глаз Ольги Форш / А. З. Штейнберг // Штейнберг, А. З. Литературный архипелаг / А. З. Штейнберг. – М. : НЛО, 2009. – С. 195 – 207.
285. Штейнман, Зел. Курс корабля... на рифы / Зел. Штейнман // Стройка. –1931. – № 32. – С. 6 – 7.
286. Шумилова, Т. Е. Образ Гоголя в интерпретации Ольги Форш (р. «Современники», 1926) / Т. Е. Шумилова // Филологический журнал. – Южно-Сахалинск, 2010. – Вып. 17. – С. 44 – 46.
287. Эйхенбаум, Б. Декорация эпохи / Б. Эйхенбаум // Эйхенбаум, Б. Мой современник. – СПб. : Инапресс, 2001. – С. 130 – 132. (Впервые: «Красная газета». – 1926. – 31 октября).
288. Эткинд, А. М. Хлыст : Секты, литература и революция / А. М. Эткинд. – М. : НЛО, 2013. – 644 с.
289. Юденкова, Е. В. Модификации жанра романа в русской литературе / Е. В. Юденкова // Вестник ВГУ. Серия : Филология. Журналистика. – 2014. – № 3. – С. 95 – 99.
290. Юргин, Н. Ольга Форш. Современники. Роман. М. ; Л. : ГИЗ, 1926 (рец.) // Красная Новь. – 1926. – № 11. – С. 243 – 244.
291. Ярошевский, М. Г. Биография ученого как науковедческая проблема / М. Г. Ярошевский // Человек науки : сб. статей / под ред. М. Г. Ярошевского. – М. : Наука, 1977. – С. 29.