

**МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

На правах рукописи

Радченко Мария Михайловна

**«ДНЕВНИК МОИХ ВСТРЕЧ» Ю. П. АННЕНКОВА:
ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА**

Специальность 10.01.01 — Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ

**на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Научный руководитель
доктор филологических наук
профессор Е. Б. Скорospelова**

**Москва
2017**

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава первая. История создания, издания и рецепции книги Юрия Анненкова «Дневник моих встреч».....	11
Глава вторая. Своеобразие мемуаристики как жанра.....	38
Глава третья. Структура мемуарной книги Ю. Анненкова и способы формирования ее целостности.....	58
Глава четвертая. «Дневник моих встреч» Ю. Анненкова и книга воспоминаний И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь»: выбор авторской стратегии.....	76
Заключение.....	130
Библиография.....	135

Введение

В диссертации в контексте русской мемуаристики 1950–1970-х гг. исследуется жанровое своеобразие книги Юрия Анненкова «Дневник моих встреч», объединившей принадлежащие художнику портретно-мемуарные очерки и графические портреты творческих деятелей символистской и постсимволистской эпохи.

Ю. Анненков до отъезда за границу был известен как исключительный портретист, запечатлевший выдающихся деятелей культуры и политики своего времени: А. Ахматову, М. Горького, Ф. Сологуба, С. Есенина, Е. Замятина, Г. Распутина, Л. Троцкого, В. Ленина. Однако после эмиграции имя Анненкова начало забываться на родине.

Второе рождение имя Ю. П. Анненкова получило с выходом за границей его книги воспоминаний «Дневник моих встреч», благодаря которой о нем узнали не только как о портретисте и выдающемся графике, но и как о самобытном художнике слова. Хотя на протяжении многих лет Анненков публиковал и другие свои прозаические работы под псевдонимом «Борис Темирязов», широкой публике он до того момента оставался неизвестным.

Наряду с вновь изданными в начале 2000-х гг. «Повестью о пустяках»¹ и «Дневником моих встреч»², в 2016 г. в электронном формате независимым частным издательством Salamandra P.V.V.³ был издан сборник рассказов Анненкова «Любовь Сеньки Пупсика. Несобранная проза».

В электронную книгу вошли произведения художника, написанные и опубликованные им в 1920-х гг. под псевдонимом Борис Темирязов: «Любовь Сеньки Пупсика»⁴, «Домик на 5-ой Рождественской»⁵, «Сны»⁶. Впервые, как

¹ Анненков Ю.П. (Темирязов Б.) Повесть о пустяках. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. 576 с.

² Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. М.: Вагриус, 2005. – 736 с.

³ Salamandra P.V.V.: [сайт]. URL: <https://salamandrapvv.wordpress.com/2016/02/> (дата обращения: 1.03.2017).

⁴ Анненков Ю.П. (Темирязов Б.) Любовь Сеньки Пупсика // Звено. Париж, 1927. № 222. С.7-9.

⁵ Анненков Ю.П. (Темирязов Б.) Домик на 5-ой Рождественской // Современные записки. Париж, 1928. № 37. С. 196-223.

⁶ Анненков Ю.П. (Темирязов Б.) Сны // Современные записки. Париж, 1929. №39. С.139-169.

анонсировано на официальном сайте издательства⁷, стало возможным переиздать повесть Анненкова «Тяжести»^{8,9,10}, части которой публиковались с 1935 г. по 1938 г. в журналах «Современные записки» и «Русские записки». В сборник также была включена биография Ю. Анненкова, впервые опубликованная в 1960 г. в сборнике «Старые-молодым»¹¹. Нестандартный формат издания (электронная книга) подчеркивает оригинальность самого содержания сборника. Само появление этой книги является наглядным доказательством **актуальности** исследования и комментировании анненковского творчества как с художественной, так и с исторической точки зрения.

В 1950–70-е гг. мемуаристика как в метрополии, так и в Русском зарубежье оказалась в центре литературного процесса. В метрополии актуализация этого жанра означала возвращение к своему прошлому и была связана с общей тенденцией к реабилитации культурных фигур 20-30-х гг., вычеркнутых из официальной истории («Люди. Годы. Жизнь» И. Эренбурга, «Повесть о жизни» К. Паустовского и др.). Мемуарные тексты активно функционировали также в неподцензурной литературе — «тамиздате» и «самиздате» (воспоминания Н.Мандельштам, Е. Гинзбург «Крутой маршрут» и др.). В зарубежье расцвет мемуаристики означал завершение литературной эпохи, своего рода подведение итогов. Авторами воспоминаний становятся не только писатели и поэты, но и художники (Ю. Анненков, В. Неведомская, М. Добужинский, С. Виноградов), музыканты (А. Лурье, А. Шайкевич). Выходят воспоминания Н. Берберовой, В. Варшавского, З. Гиппиус, И. Одоевцевой, Ю. Терапиано, В. Яновского и др.

⁷ Там же.

⁸ Анненков Ю. П. (Темиряев Б.) Тяжести (Отрывок из романа) // Современные записки. Париж, 1935. № 59. С.167-196.

⁹ Анненков Ю. П. (Темиряев Б.) Тяжести (Отрывок из романа) // Современные записки. Париж, 1937. №64. С.79-97.

¹⁰ Анненков Ю. П. (Темиряев Б.) Тяжести (Отрывок из романа) // Русские записки. Париж, 1938. №3. С.104-145.

¹¹ Анненков Ю. П. Автобиография // Старые – молодым. Мюнхен: ЦОПЭ, 1960. С.11-30

Обращение к изучению одновременной актуализации мемуарного жанра в двух потоках русской литературы XX века создает возможность для хотя бы частичного решения одной из **актуальных задач** современного литературоведения — соотнесения закономерностей развития литературы зарубежья и метрополии.

Мемуаристика Русского зарубежья вызвала пристальное внимание исследователей. В связи с этим особо важны работы Е. Л. Кирилловой¹², Т. М. Колядич¹³, М. В. Попковой¹⁴, В. М. Пискунова¹⁵, Т. Г. Симоновой¹⁶ и др. Однако **актуальным** остается изучение жанровых модификаций мемуаристики, среди которых особый интерес представляют наряду с каноническими формами (портрет, дневник, эссе, очерк, автобиографическая проза) явления жанрового синтеза, подобные «Дневнику моих встреч» Ю. П. Анненкова.

Объект изучения — книга Юрия Анненкова «Дневник моих встреч», первое издание которой вышло в Нью-Йорке в 1966 г. Долгий и непростой путь пришлось совершить этой книге воспоминаний, прежде чем она была опубликована в полном своем варианте в России: мемуары художника переиздавались пять раз, и каждое переиздание отличалось от первого варианта книги 1966 года.

Для проведения исследования в рамках настоящей работы мы обратились к переизданию «Дневника моих встреч»^{17,18}, вышедшему в 1991 г. Как указано во вступительной статье к книге, при воспроизведении текста первого издания мемуаров Юрия Анненкова редакция «подвергла его лишь

¹²Кириллова Е. Л. Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации (На материале мемуарной прозы русского зарубежья первой волны): Дисс. канд. филол. наук. Владивосток, 2004.

¹³ Колядич Т.М. Воспоминания писателей. Проблемы поэтики жанра. М.: Мегатрон, 1998. 276 с.

¹⁴ Попкова М. В. Фразеология мемуарных текстов Георгия Иванова (структурно-семантический и функциональный аспекты). Дисс. канд. филол. наук. Омск, 2008.

¹⁵ Пискунов В.М. Чистый ритм Мнемозины. М.: Альфа-М, 2005. 607 с.

¹⁶ Симонова Т. Г. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра. Гродно: ГрГУ, 2002. 119 с.

¹⁷ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.1. 343 с.

¹⁸ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. 303 с.

минимальной правке»¹⁹. Именно в этом переиздании достаточно полно отражен изначальный замысел художника, его видение содержания и композиционного расположения материала.

Предмет изучения — жанровое своеобразие «Дневника моих встреч» Юрия Анненкова.

Цель работы — выявление и объяснение жанровой природы «Дневника», что обусловлено отсутствием общепринятого взгляда на характер этого мемуарного произведения.

Исходя из цели, были поставлены следующие **задачи** исследования:

- выяснить, как менялось восприятие и прочтение «Дневника моих встреч» с момента его издания в Нью-Йорке в 1966 г.;
- проследить трансформацию изданий книги мемуаров Ю. Анненкова для выявления специфических черт созданного художником текста;
- рассмотреть существующие жанровые классификации мемуарных произведений и объяснить жанровую природу «Дневника моих встреч»;
- проследить, насколько условия действительности могут влиять на представляемую мемуаристами оценку и интерпретацию исторических событий и их героев.

Методологическую основу диссертации составляют комплексный исследовательский подход, включающий в себя биографический, историко-литературный и сравнительно-типологический методы анализа. Данная стратегия выбрана в связи с тем, что теоретическая основа для реализации цели и задач настоящей диссертации представляет определенную сложность: исследования мемуарных жанров лишены единства в понимании того, что такое мемуары, каковы бывают мемуарные жанры и субжанры, какова допустимая степень вымысла в произведениях, претендующих на значимость исторического документа. Эта сложность обусловлена подвижностью, условностью и «расплывчатостью» границ мемуарных жанров, что каждый раз

¹⁹ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.1. с. 5

толкает исследователей на поиск новых формул и более точных объяснений. Мемуаристика как комплекс произведений, напрямую или косвенно связанных с воспоминаниями о прошедших событиях и их вербальной реконструкцией, и исследований этих текстов еще находится на стадии становления и выработки собственного теоретического инструментария.

В рамках настоящей работы мы были вынуждены обратиться к целому ряду теорий — как лингвистических, так и литературоведческих — чтобы не только реализовать исследовательскую цель, но и продемонстрировать многообразие точек зрения и вариантов объяснения одних и тех же явлений в теории документальных жанров. В связи с особенностями рассматриваемого объекта для достижения достоверных результатов исследования были использованы как лингвистические, так и литературоведческие работы. В частности, были задействованы труды В. Е. Хализева, А. А. Зализняк, Л. В. Чернец, А. Я. Эсалнек, А. Г. Тартаковского, А. В. Лаврова, В. М. Беловой, Н. А. Николиной, И. В. Кукулина и др. Важной составляющей настоящего исследования стали труды, посвященные мемуаристике Русского зарубежья: работы Е. Л. Кирилловой, Т. М. Колядич, М. В. Попковой, В. М. Пискунова, Т. Г. Симоновой и др.

Практическая значимость настоящего исследования заключается, во-первых, в возможности применения представленных результатов как на лекционных занятиях, посвященных истории литературы Русского зарубежья, так и на практических семинарах в качестве дискуссионного материала для аналитической работы. Во-вторых, исследование также можно включить в программу занятий по текстологии, так как одним из интересных сюжетов, связанных с историей «Дневника», может служить выяснение исторического маршрута, проделанного текстом и его трансформации при включении в «Дневник моих встреч». Представляется возможным использование настоящего материала при изучении истории книжного дизайна.

На защиту выносятся следующие положения:

1. «Дневник моих встреч» — сложное семиотическое единство, представляющее собой явление жанрового синтеза и воплощение интермедийных интенций автора.

2. Использованное в названии произведения слово «Дневник» не определяет жанр книги, автор которой не считается с категориями достоверности, хронологического изложения материала и исповедальности, однако намекает на то, что описываемые события имеют автобиографическую основу, хотя при этом не лишены и определенной степени вымысла, театрализованности, эксплуатации мифа как инструмента.

4. Структура «Дневника» включает многообразные компоненты, введенные в текст с помощью техники коллажа: графические портреты и словесные описания «моделей», разные варианты жанровых модификаций (портрет, эссе, очерк), цитаты из писем и статей самого художника, обширные цитаты из произведений поэтов и писателей (Е. Замятина, М. Зощенко, И. Бабеля, В. Маяковского и других), статей, написанных ими и о них, извлечения из правительственных постановлений и резолюций (главы «Борис Пастернак», «Исаак Бабель», «Михаил Зощенко»), пересказы историй, слухов и анекдотов, рассуждения Ю. Анненкова об искусстве, его концепция театра и кинематографа XX в., бытовые наблюдения и размышления о течении мировой истории, заметки художника, информативные справки энциклопедического характера, встречаются рассказы Ю. Анненкова о собственных «расследованиях» (гипотеза об отравлении М. Горького). Границы, проходящие между разножанровыми частями текста, проведены довольно отчетливо, доказательством чему служит столь часто используемое визуальное разделение каждой главы на множество подглавок. Ю. Анненков намеренно демонстрирует «швы» между различными текстовыми элементами, тем самым демонстрируя коллажную природу своей мемуарной работы, повторяющую структуру графических работ Ю. Анненкова.

5. Внутритекстовой сопряженности Ю. Анненкову удается добиться за счет использования еще одной техники — техники монтажа. Этот инструмент, порожденный кинематографом, вошел в обиход как изобразительного, так и литературного искусства. Концепция этого немаловажного приема была разработана Эйзенштейном благодаря идее разъединения объекта на значимые части и их последующего слияния с целью транслирования нового смысла и образа.

6. Книга Юрия Анненкова включает как вербальные, так и графические портреты. Совмещение в рамках одного произведения графического изображения и соответствующего ему вербального воплощения дает основание говорить о проявлении экфрасиса — выражении одних и тех же объектов и значений языком различных видов искусств, которое осуществляется в виде экфрасиса-перевода (вербальный текст как аналог изображения) и экфрасиса-интерпретации (развитие, расширение идеи и мысли, которую заключает в себе визуальный образ).

7. Сопоставительный анализ портретов В. И. Ленина и Б. Л. Пастернака в изданных практически одновременно «Дневнике моих встреч» Ю. Анненкова и книге воспоминаний «Люди, годы, жизнь» И. Эренбурга обнаруживает зависимость авторских стратегий текстообразования не только от индивидуальности авторов и характера их взаимоотношений с героями именных глав, но и от условий существования мемуаристов в контексте развития двух потоков разделенной русской литературы.

Апробация. Основные положения диссертационной работы были представлены и обсуждены на заседании кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ, представлены в форме доклада на Международной научной конференции «Ломоносов-2015». По теме диссертации опубликованы три статьи в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Задачи исследования определяют структуру и содержание работы. Диссертационное исследование состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографии.

Глава первая
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, ИЗДАНИЯ И РЕЦЕПЦИИ КНИГИ
ЮРИЯ АННЕНКОВА «ДНЕВНИК МОИХ ВСТРЕЧ»

Исследователи творчества Ю. Анненкова не раз отмечали, что его «Дневник моих встреч» обладает особой притягательностью, свежестью, нестандартностью. При этом жанровая природа этой книги до сих пор остается невыясненной.

«Дневник» представляет собой полотно, собранное художником из его многочисленных статей, которые он печатал в зарубежных журналах «Возрождение», «Старые — молодым», «Опыты», «Новый журнал», «Мосты» и «Грани» с 1950-х гг. Еще в журналах эти очерки иногда сопровождались графическими портретами, выполненными художником. Такой способ репрезентации был в дальнейшем воспроизведен в «Дневнике», единственное — каждое портретное изображение, включенное в книгу воспоминаний, в книге заняло отдельную страницу в отличие от формата журнальных статей, где портрет размещался на четвертой части страницы. При собрании очерков в единую книгу были видоизменены названия глав, их содержание и композиция.

В своем мемуарном произведении Ю. Анненков также неоднократно упоминает и свои записные книжки, материал которых вошел в текст «Дневника».

Книга впервые увидела свет в 1966 г. в Нью-Йорке. Как отмечает И. В. Обухова-Зелинская, художник переработал и значительно расширил текст своих очерков, готовя к публикации «Дневник», однако «поскольку книга разрослась и не уместалась в предполагаемый объем, то по согласованию с Б. Филипповым автор произвел сокращения²⁰». Особо отметим, что писатель и поэт Б. А. Филиппов, покинувший СССР в 1944 г., был одним из редакторов Нью-Йоркского издательства «Международное литературное содружество»,

²⁰ Обухова-Зелинская И.В. Юрий Анненков на перекрестках XX века. М.: МИК, 2015. С. 294.

сделавший возможным публикацию не только «Дневника моих встреч» Ю. Анненкова, но и собрания сочинений А. Ахматовой, Н. Гумилева и Б. Пастернака.

Несколько другие свидетельства о создании «Дневника» представил В. С. Яновский в своей книге воспоминаний «Поля Елисейские». Писатель отмечает, что Анненков работал над своим мемуарным произведением еще в период, когда Париж был захвачен немецкими войсками: «В годы оккупации Анненков вел себя «тихо» и, насколько мне известно, прилично. Не как Лифарь. Он продолжал работать в театрах как декоратор, за содержание пьес он не отвечал. Удачно женился на молоденькой актрисе, писал «Дневник моих встреч». Вскоре после победы пристал к вполне приличной «Русской мысли», где вел отдел художественных вернисажей. Без особого труда продал свой архив в Америку и пристроил в хорошем издательстве свои два тома «Воспоминаний», что не всем до сих пор удалось²¹».

Представленный Яновским материал заставляет взглянуть иначе на сам процесс создания «Дневника». Если сама книга воспоминаний была задумана еще в 1940-е гг., то на ее реализацию у художника ушло более 20 лет, и в таком случае опубликованные в разных журналах очерки теряют свою изначальную самостоятельность и выглядят как части единого задуманного проекта. Подтверждением этой теории служит тот факт, что Анненков умело использовал один и тот же материал в работах разных лет, что позволяет рассматривать не только его статьи, но и ранние художественные произведения Анненкова, например, «Домик на 5-ой Рождественской» (1928 г.) и «Повесть о пустяках» (1934 г.) как своего рода претексты «Дневника моих встреч».

Свидетельства Р. Гуля, редактора зарубежного «Нового журнала», указывают, что со времени окончания Второй мировой войны наблюдался пик публикаций воспоминаний о поэтах, писателях, художниках, политиках, солдатах; работ о культурных и политических явлениях, происходивших в

²¹ Яновский В.С. Поля Елисейские. СПб.: Пушкинский фонд, 1993. С.169-170.

России; документов (писем, постановлений)²². Ю. Анненков был активным участником этого процесса реконструкции эпохи. И работать именно над литературными портретами художник начинает именно в этот период. Свои первые мемуарные очерки «Мелочи о Горьком» (*М. Р.* – именно с этой работы и начинается «галерея портретов» в «Дневнике»)²³ и «Вокруг Есенина»²⁴ художник опубликовал в журнале «Опыты» в 1953 г. и 1954 г. соответственно. Сотрудничество с «Новым журналом», в котором были напечатаны анненковские очерки о В. Ленине, Л. Троцком, В. Мейерхольде и А. Блоке, а также части повести «Рваная эпопея», художник начал с 1956 г. Однако большую часть мемуарных очерков Анненков опубликовал в журнале «Возрождение».

Любопытным фактом остается и то, что сам процесс создания литературных портретов выдающихся людей не ограничился созданием «Дневника». Спустя год после издания книги воспоминаний Анненков отдельно опубликовал очерк-воспоминание о французском скульпторе и художнике Осипе Цадкине в двух номерах газеты «Русская мысль»^{25,26}. Эта статья одновременно продолжает начатый еще в 1950-х гг. проект Анненкова по созданию галереи словесных портретов выдающихся деятелей культуры и искусства и при этом является некрологом об О. Цадкине.

Эта работа полностью повторяет архитектонику «портретных» очерков, из которых и был собран «Дневник». И так же, как предыдущие мемуарные статьи Анненкова, очерк «Осип Цадкин» состоит из неоднородных по своему содержанию компонентов: биографии самого скульптора; исторического обзора развития искусства скульптуры в первой половине XX века; описания личных встреч Анненкова и Цадкина; небольшой «поэмы» скульптора «К моему псу», написанной им во время службы на фронте во время Первой мировой войны;

²² Гуль Р.Б. Я унес Россию: Апология эмиграции. В 3 т.: Т. III: Россия в Америке. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2001. С.190-204.

²³ Анненков Ю.П. Мелочи о Горьком // Опыты. Нью-Йорк: 1953. №2. С.139-151.

²⁴ Анненков Ю.П. Вокруг Есенина // Опыты. Нью-Йорк: 1954. №3. С.160-179.

²⁵ Анненков Ю.П. Осип Цадкин // Русская мысль. № 2665. 1967. С.7

²⁶ Анненков Ю.П. Осип Цадкин // Русская мысль. № 2666. 1967. С.7

монолога скульптора о воплощении органической жизни с помощью средств искусства, записанного Анненковым еще в 1930-х гг.; цитат из книг О. Цадкина; обзора и анализа его скульптурных и литературных произведений; интересных случаев из жизни обоих художников и изложения концепции творчества самого скульптора: «Я не верю в появление искусства, которое теперь называется искусством абстрактным. Нет искусства абстрактного, как не было ни кубизма, ни сюрреализма. Существует только искусство хорошее и искусство плохое, или еще — посредственное искусство посредственных художников, которые всегда опаздывают»²⁷. И этот очерк как все предыдущие включает в свой состав графический портрет скульптора, выполненный Ю. Анненковым в 1950 г. Таким образом, очерк об О. Цадкине является своего рода отдельной частью «Дневника моих встреч», пусть в нем и не опубликованной.

Книга воспоминаний Анненкова была переиздана 5 раз: в 1989 г., два раза в 1991 г., в 2001 г. и 2005 г. И каждое новое переиздание внесло определенные коррективы в первоначальный вариант книги воспоминаний.

Особого внимания заслуживает «Дневник», изданный в 2005 г. под редакцией Ренэ Герра. Этот вариант книги воспоминаний был существенно расширен дополнительными материалами. В «Дневник», помимо исходных 25 портретных глав, предисловия самого художника и статьи Е. Замятина «О синтетизме», были еще включены теоретические статьи Анненкова об искусстве, которые, по словам составителя, в России публикуются впервые: «Чужие слова», «Театр Гоголя», «Киноведеты», «Корни русского графического искусства», «Андрей Ланской, абстрактное искусство и русские художники в «Парижской школе».

Составитель также заменил некоторые графические портреты, сопровождавшие текст 1966 г. Так, например, в издание 2005 г. включены другие варианты портретов М. Горького и Л. Троцкого. Помимо этого,

²⁷ Там же.

«Дневник» дополнен фотографиями деятелей искусств и небольшими графическими набросками Анненкова. Таким образом, это издание вышло за рамки исходной двухтомной формы и композиции «Дневника моих встреч» и превратилось в единую книгу-энциклопедию, обогащенную небольшими заметками-комментариями на полях, цветными и черно-белыми графическими, живописными работами и театральными зарисовками Ю. Анненкова.

Как было указано ранее, книга воспоминаний Ю. Анненкова была собрана из ряда ранее опубликованных им за границей очерков, которые в довольно своеобразной манере использовала советская критика. За год до публикации «Дневника моих встреч» — в 1965 г. в апрельском номере советского журнала «Смена» была напечатана статья С. Бурдянского «Революцией рожденные штрихи». Важно, что этот номер был приурочен к 95-летию со дня рождения В. И. Ленина: это повлияло на довольно ощутимый «панегирический» характер опубликованного материала.

Так, в своей работе С. Бурдянский восхваляет талант Ю. Анненкова, художника, создавшего уникальную галерею портретов советских вождей: «<...> Непреходящую ценность представляют для нас запечатленные рукою современников образы людей, с именами которых неразрывно связано рождение нового мира, и в первую очередь облик того, кто возглавил Великую Октябрьскую революцию и первое в мире социалистическое государство»²⁸. При этом автор называет Анненкова «одним из виднейших мастеров современной графики», рассказывает биографию художника, умело избегая упоминаний об эмиграции Анненкова в 1924 г.

Примечательным оказывается активное использование в этой публикации свидетельств художника, оформленных подобно интервью, записанного со слов самого героя статьи. Опубликованные С. Бурдянским «воспоминания» Анненкова о встречах с В. И. Лениным выглядят нарочито фальшиво и из-за чересчур оптимистического и приветливого тона, в котором описана встреча

²⁸ Бурдянский С. Революцией рожденные штрихи. // Смена. М., 1965. Вып. 8 (910)., С.2

художника с Лениным и его супругой, и из-за ощутимой разницы с «показаниями» самого художника, который еще в 1961 г. в «Новом журнале» опубликовал свой мемуарный очерк «Воспоминания о Ленине»²⁹. Этим материалом, серьезно его искажив, воспользовался советский журналист, вкладывая в речь Анненкова *приподнятость духа, радость* от встречи с этим политическим деятелем: «В. И. Ленин вышел ко мне навстречу и, приветливо улыбаясь, сказал, пожимая мне руку, что он почему-то представлял меня гораздо старше. Пригласил сесть, устраиваться поудобнее. Позировать он не любил, и потому мы условились так: он будет заниматься своим делом, а я своим, и мешать друг другу не будем»³⁰. В представленном фрагменте нарушена, прежде всего сдержанность Анненкова, его некоторая холодность и еле скрытая неприязнь с Ленину, обусловленная личной трагедией. Но все это было ощутимо переиначено и искажено в статье советского журналиста.

Для большей убедительности приводимого в статье материала — С. Бурдянский воспользовался и другой мемуарной публикацией Анненкова — очерком «Об Александре Блоке», опубликованном в номере «Нового журнала» 1956 г. Не меньший интерес представляет мнение Луначарского, приведенного в статье «Смены» в поддержку общей хвалебной оценки мастерства Анненкова. С. Бурдянский приводит фрагмент предисловия, составленного Луначарским для анненковского альбома портретов вождей. Удивительно то, что автор статьи вряд ли мог ознакомиться с этим текстом, так как в 1928 г. по приказу Сталина этот альбом, носивший название «Юрий Анненков. Семнадцать портретов», был изъят из всех советских магазинов, библиотек и собраний и был уничтожен. Частичные отрывки предисловия Луначарского привел сам Анненков в своем очерке «Троцкий», значительно отличающиеся от того фрагмента, который в своей статье представил советский журналист.

Статья С. Бурдянского наглядно демонстрирует, что в СССР Анненкова знали в основном как художника, создавшего портреты советских вождей и

²⁹ Анненков Ю.П. Воспоминания о Ленине // Новый журнал. Нью-Йорк: 1961. №65 С.125-150.

³⁰ Бурдянский С. Революцией рожденные штрихи. // Смена. М., 1965. Вып. 8 (910), С.2

проиллюстрировавшего поэму «Двенадцать» А. Блока. Факт эмиграции художника, создание им художественных и мемуарных произведений, содержащих яростную критику советского режима, не афишировались. Вместо этого анненковское наследие было умело использовано в угоду политическому курсу. Ю. Анненков в своих воспоминаниях указывает, насколько он был удивлен, узнав от «одного советского литературного деятеля», что в 1960-х гг. его иллюстрации без ведома художника еще используются для оформления «советских книг»: «<...> он сказал мне, что недавно вышло в Москве новое издание чрезвычайно популярной детской книги Корнея Чуковского «Мойдодыр» с моими иллюстрациями, сделанными мной еще в 1923 году. Я выразил удивление по поводу того, что с момента моего выезда из Советского Союза в 1924 году я ни разу не получил ни одного сантима авторских прав <...>»³¹.

Официально ознакомиться с текстом «Дневника моих встреч» советским читателям удалось лишь в 1989 г. с выходом стереотипного издания, подготовленного издательством «Советским композитором» (*М. Р.* — об особенностях именно этого варианта книги рассказано ниже). Как указывает И. В. Обухова-Зелиньска, «в СССР <...> ее (*М. Р.* — книгу «Дневник моих встреч») провозили нелегально или копировали в самиздате. Отдельные фрагменты текста проникали в советские периодические издания в виде цитат (иногда анонимных), несколько раз печатались переработанные редактором фрагменты очерка о Ленине»³².

С оригинальным и полным вариантом «Дневника» непосредственно сразу после его публикации смогли ознакомиться те современники Анненкова, которые, как и сам художник, находились за границей. Эти свидетельства представляют большую ценность для понимания и анализа этих воспоминаний. Мгновенный отклик читателей того поколения дает представление о том, как

³¹ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.155.

³² Обухова-Зелиньская И.В. Юрий Анненков на перекрестках XX века. М.: МИК, 2015. С. 293.

они восприняли это произведение и *что* представлялось им столь ценным в этой книге.

Отметим, что значимость синхронного восприятия «Дневника» трудно переоценить, принимая во внимание тот факт, что имя Ю.П. Анненкова и его наследие оказалось в России позабытым и лишь с недавнего времени, благодаря работе небольшой группы ученых, интерес к литературному и изобразительному творчеству этого художника начал возрождаться.

Нью-Йоркское издательство «Международное литературное содружество» предпослало «Дневнику» небольшую вступительную статью, достойную называться первым синхронным критическим отзывом к книге. В этом вступлении впервые прозвучала идея о сложном многожанровом строении «Дневника моих встреч»: «Его мемуарам присущ тот же характер, что и его художественной прозе: впрочем, мемуары Анненкова тесно сплетаются с его прозой, иногда идя по одной и той же дороге. Личные воспоминания переходят в цитирование личной переписки — и вдруг переходят в характеристику творчества того лица, о котором вспоминает Анненков. Эта характеристика — чаще всего показ: приведение стихов и прозы данного автора, цитаты из критических высказываний о нем»³³. В этой статье также отметили несомненную стилистическую связь между ранее изданными художественными произведениями Анненкова и его книгой воспоминаний.

«Дневник моих встреч» также высоко оценили критики издаваемых за рубежом журналов. Так, в 1966 г. В. К. Завалишин посвятил книге воспоминаний Анненкова две критические заметки в «Новом журнале», в каждой из которых подробно рассматриваются особенности обоих томов «Дневника». Я. Н. Горбов в своей статье «Литературные заметки», опубликованной в журнале «Возрождение» в 1967 г., представил общий и полный обзор обеих частей мемуарного произведения Анненкова.

³³ Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1966. Т.1. С.8.

Прежде всего оба рецензента отметили беспощадную искренность автора, его удивительную зоркость и умение очень детально и «живо» описывать людей и события прошлых лет, что несомненно проистекает из таланта Анненкова как художника. И Горбов, и Завалишин называют «Дневник» «галереей словесных портретов», при этом не ставя задачи дать четкое жанровое определение книге: «Дневник» — это галерея портретов видных писателей, художников, композиторов, которая в целом дает трагическую историю пореволюционной судьбы русской культуры. <...> Несравненное достоинство воспоминаний Анненкова — в отсутствии мертвящей книжности, всякой литературщины, в том, что в них трагическое сочетается в необыкновенной живостью изложения, а подчас и с юмором. У Анненкова — феноменальная зрительная память и острая наблюдательность, какое-то особенное умение по замеченной им мелочи дать верное представление о целом»³⁴.

Похожую оценку книге дает и Я. Н. Горбов: «Острая наблюдательность, глазомер, послушный карандаш, осведомленность во всех областях и эрудиция позволили Юрию Павловичу Анненкову составить галерею портретов исключительного богатства. Профили и контуры его живы, близки, привлекательны, портреты характерны, подчас смелы, никогда не ограничены только поисками сходства, приведенные беседы (иной раз приключения), схваченные на лету и тут же записанные (значит, искренние, правдивые), слова того или иного, уже давно покинувшего нас автора, письма, документы, прибавят не один штрих к знакомым характеристикам и много сообщат нового, впервые появляющегося»³⁵.

Однако есть и определенные уникальные заметки, сделанные обоими критиками — и порой они касаются одного анализируемого объекта, например, значимого для понимания всей книги подзаголовка «Цикл трагедий». В этом,

³⁴ Завалишин В. К. Юрий Анненков. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Том I. // Новый журнал. Нью-Йорк. 1966. № 84. С. 272.

³⁵ Горбов Я. Н. Литературные заметки. Юрий Анненков: «Дневник моих встреч. Цикл трагедий» // Возрождение. Париж: 1967. №181. С. 140.

несомненно, проявилась особая позиция художника, так ясно обозначившего основной мотив, связующий все портреты — трагедии личного и исторического характера. Я. Н. Горбов отмечает, что «текст этот — будучи разнообразен — един»³⁶ именно за счет того, что все компоненты книги, какими бы неоднородными и разнохарактерными они ни были, реконструируют историю восхождения «унтер-интеллигенции» и гибели интеллигенции подлинной. «Животная жестокость», безнаказанность и бесчеловечность революции стала общей трагедией целого поколения талантливых, творчески одаренных людей («Большое достоинство обоих томов в том, что в них убедительно показано уничтожение русской культуры бесовщиной большевизма»³⁷).

И если, с точки зрения В. К. Завалишина, Анненков посвятил свою книгу «жертвам» истории («Каждый из его словесных портретов, это захватывающее читателя повествование о хождении русских людей искусства по революционным и пореволюционным мукам»³⁸), то Горбов несколько иначе говорит о «трагедиях» людей искусства, делая акцент на том, что Анненков, наоборот, демонстрирует то, как во время потрясений, насилия и беспросветной глупости власть предержащих талантливое поколение русской интеллигенции выживало, карабкалось и продолжало творить: «Искусство было тогда щитом — верней, убежищем, — где можно было оставаться «свидетелями истории» <...>. Там Анненков и начал собирать материал для появившегося тут труда «Дневник моих встреч», где, под разными углами зрения, обрисованы и зарисованы многочисленные представители самых высших слоев русской мысли, искусства, всех видов творчества. <...> Читая Анненкова трудно преодолеть душевное сокрушение: все эти силы, таланты, познания, все эти ученые и изобретатели, артисты, деятели были, ходом обстоятельств, поставлены тут в весьма неблагоприятные условия: им приходилось

³⁶ Там же. С. 136.

³⁷ Завалишин В. К. Юрий Анненков. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Том II. // Новый журнал. Нью-Йорк. 1966. № 85. С. 286.

³⁸ Завалишин В. К. Юрий Анненков. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Том I. // Новый журнал. Нью-Йорк. 1966. № 84. С. 272.

преодолевать препятствия, бороться с затруднениями, которых дома, не случись «Октября», возникнуть, разумеется, не могло бы»³⁹.

Таким образом, «Дневник моих встреч» предстал как некролог русской культуре начала XX в., однако автор, как отмечают критики, — несмотря на общую трагическую суть всего им описанного — все же наделяет свои воспоминания душевностью, юмором и признательностью тем, с кем он имел честь быть знакомым.

Еще одной особенностью этой книги, по наблюдениям Горбова, стало намеренное разделение «Дневника» на два тома: «<...> общая тональность этого второго тома не та же, что общая тональности тома первого. Тут трагедия, оставаясь трагедией, выпавшей на долю русской культуры в результате октябрьского переворота, в известном смысле поляризуется. <...> совершенно оголенным и прижатым к стене первоисточник всероссийской порчи показан лишь в самых последних главах. Точно «на закуску» это оставлено: полюбуйтесь, мол, на эти хари и вывод придет сам собой»⁴⁰.

Первый том «Дневника» можно назвать «литературоцентричным», потому что эту часть своих мемуаров Анненков посвятил в основном выдающимся писателям и поэтам первой половины XX века: М. Горькому, А. Блоку, Н. Гумилеву, А. Ахматовой, В. Хлебникову, С. Есенину, В. Маяковскому, А. Ремизову, Е. Замятину, Б. Пильняку, И. Бабелю, М. Зощенко и другим.

Вторая часть «Дневника» вобрала в себя портреты актеров, режиссеров, скульпторов, художников, писателей и политиков. Так, во втором томе трагедии Всеволода Мейерхольда и Бориса Пастернака размещены наравне с портретными главами о Владимире Ленине и Льве Троцком. Такое «соседство» может показаться кощунственным, однако Анненков не был бы собой, если бы в своей книге, почти в самом ее завершении не указал, что расплата настигла и

³⁹ Горбов Я. Н. Литературные заметки. Юрий Анненков: «Дневник моих встреч. Цикл трагедий» // Возрождение. Париж: 1967. №181. С. 138-139.

⁴⁰ Там же. С.140-141.

организаторов революции. Это характерный для него прием, прослеживаемый и в его художественных произведениях — речь идет не о справедливости, а скорее о жизни, для которой все равны. При этом нужно отдать должное самому художнику: он смело пишет о жертвах и палачах, с которыми он был знаком лично, но при этом вся его галерея указывает, что и тем, и другим — вне зависимости от класса и идеологии — не было чуждо ничего человеческого, а потому нередко Анненков прямо указывает на слабости своих героев, «двойную» мораль, страх, трусость, не умаляя их достоинств, но и не возвеличивая их (*М. Р.* — О том, как Анненков проникся симпатией даже к Ленину, погубившему отца художника, и укорял столь любимого им Горького за малодушие, будет подробно рассказано в последующих главах настоящего исследования).

На различие двух книг «Дневника» указывает и В.К. Завалишин, однако отмечает, что во втором томе обнаруживается больше «неубедительных» очерков, будто незавершенных, написанных в спешке, а также указывает, что в этой книге «довольно много ошибок, неточностей, описок и опечаток⁴¹». Это мнение напрямую противоположно оценке, которую представила редакция «Международного литературного содружества» в статье, размещенной в первом томе «Дневника моих встреч»: «Как мемуарист – Юрий Анненков очень точен и достоверен»⁴².

Выявленные Завалишиным огрехи касаются истории русской литературы зарубежья: Анненков неточен в «классификации» русских писателей, поставив в один ряд Бунина, Зайцева, Шмелева, Мережковского, Гиппиус, активно занимавшихся литературным творчеством еще до своей эмиграции, и писателей, раскрывших свой литературный талант только после отъезда за границу – Иваска, Радинского, Гингера, Ладинского и других. Критик считает такое вольное обращение художника с именами и временными веками

⁴¹ Завалишин В.К. Юрий Анненков. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Том II. // Новый журнал. Нью-Йорк. 1966. № 85. С.287.

⁴² Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1966. Т.1. С.8.

неприемлемым. Завалишин отмечает, что Анненков неточно цитирует стихотворения, ошибается в именах, в фактах истории театральных постановок, в фактах политической расстановки сил. Но при этом рецензент указывает: «В подобного рода работах окончательно избавиться от неточностей и ошибок, а в особенности от независимых от автора опечаток, трудно. В целом же это не уменьшает ценности воспоминаний Ю. П. Анненкова и для современников, и для истории. Это нужная, талантливая книга»⁴³.

Отмеченные В. К. Завалишиным неточности и искажения, встречающиеся в «Дневнике», не остались без внимания современника художника, Георгия Адамовича, который довольно негативно воспринял это мемуарное произведение. В одном из писем 1966 г. к своему другу А. В. Бахраху писатель отмечает: «Вы, верно, получили книгу Анненкова. Или получите, если ее еще не видели. Там вранья 50%, и тоже бойкость чрезмерная с боязнью отстать от века и чего-то не одобрить, что одобрять полагается. Впрочем, «сами все знаем, молчи»⁴⁴.

Довольно резкое замечание Адамовича о книге воспоминаний Анненкова, несмотря на свою правомерность (ощутимые искажения в изложении фактов, биографий и истории были отмечены и современными исследователями творчества художника), все же наполнено предвзятостью. Так, в своем более раннем письме, касающегося смерти А. Ахматовой, Адамович ядовито замечает: «В воскресенье будет торжественная панихида, с архиепископом. Это отчасти по моему внушению, т. к. болван Анненков хотел устраивать сейчас же вечер, конечно, чтобы самому покрасоваться»⁴⁵. Ю. Анненков, в свою очередь, лишь упоминает Г. Адамовича в «Дневнике» в связи с его творческой деятельностью в кругу знаменитых деятелей XX века. Такая немногословность Анненкова о знаменитом поэте и критике вполне может быть следствием их напряженных и недружественных отношений.

⁴³ Завалишин В.К. Юрий Анненков. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Том II. // Новый журнал. Нью-Йорк. 1966. № 85. С.287.

⁴⁴ URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2002/228/adam1.html>

⁴⁵ Там же.

Однако в 1929 г. в рецензии на 37 книгу «Современных записок» Г. Адамович высоко оценил рассказ Ю. Анненкова «Домика на 5-ой Рождественской», написанный художником под псевдонимом Борис Темиряев: «Новый рассказ Темиряева значительно ценнее «Пупсика». Сентиментальность, некоторая сыроватость слога и чувства есть и в нем, но эти черты кажутся менее случайными. <...> Темиряев бесспорно даровит. <...> В писаниях Темиряева есть что-то неуловимо-советское — не то Пильняк, не то Серапионы, не то Лидин, — есть увлечение обманчивой, призрачной свежестью и новизной этих беллетристов. Но сквозь сомнительные приемы в писаниях Темиряева виден человек, и притом человек, который может стать художником»⁴⁶. «Бойкость» слога, свойственная прозе Анненкова, которую Адамович поначалу так благосклонно принял, оказалась, по его мнению, «чрезмерной» для мемуаров. Также писатель упрекает художника в конформизме и страхе «отстать от века».

А. Бахрах, которому и было адресовано ранее рассмотренное письмо Г. Адамовича, посвятил Ю. Анненкову отдельный очерк, в котором «Дневнику» отведено особое место. Именно это произведение художника, по замечанию писателя, и стало «черной кошкой», пробежавшей между ними⁴⁷.

Как и многие другие современники Ю. Анненкова, он отмечает, что в книге воспоминаний есть довольно грубые неточности и чересчур вольное обращение с «чужим» материалом: «Но вот в главе, посвященной Хлебникову, сравнивая французский «леттеризм» с русской «заумью», Анненков рассказывал о том, что, мол, достигнув пятнадцатилетнего возраста, Пушкин сочинил каламбурную французскую пьеску, герои которой произносят одни только буквы французского алфавита в строгом порядке. Далее следовала в извращенном виде, лишавшем ее соли, цитата из известного пушкинского отрывка <...>⁴⁸». Окончательная размолвка между двумя хорошими знакомыми

⁴⁶ Адамович Г.В. «Современные записки», кн. XXXVII. Часть литературная // Последние новости. 1929. 10 января. № 2850. С. 2.

⁴⁷ Бахрах А. Бунин в халате и другие портреты: По памяти, по записям. М.: Вагриус. 2006. С.465.

⁴⁸ Там же. С.456.

произошла после того, как А. Бахрах в своем письме Анненкову указал на присутствующие в книге искажения. При этом писатель признает особенности мемуарных произведений, в рамках которых вполне возможно иное изложение фактов, трансформация чужого текста. Однако именно измененная цитата из произведения Пушкина, по замечанию А. Бахраха, становится сигналом не доверять представленному в «Дневнике» материалу: «Все же тень переиначенной пушкинской цитаты ложится на всю книгу, и уже труднее поверить рассказу о том, что когда Анненкову позировали Ленин и Сталин, он мог со своими моделями вести долгие беседы⁴⁹».

При этом А. Бахрах ставит художнику в заслугу то, что «Анненков всегда был замечательный выдумщик, все у него было не совсем как у других, и даже родиться он умудрился на Камчатке»⁵⁰. Следует отметить, что приукрашивание действительности или ее намеренное искажение свойственно не только мемуарной работе художника, но и его графическим портретам, созданным намного раньше «Дневника» и вошедшим в его состав в качестве иллюстративного материала. Так, еще в 1928 г. Владимир Вейдле, посетив персональную выставку художника в Париже, отметил, что «вместо созерцания, вместо переживания или предмета Анненковым владеет выдумка, и что именно эту выдумку хочет он выдать нам за портреты, столь остро схваченные иногда»⁵¹. Замечание В. Вейдле в очередной раз доказывает, что совмещенные в пространстве одной книги графические и словесные портреты взаимодополняют друг друга — даже на уровне фикциональности, «выдумки» и искажения реальных фактов.

Достоинно внимание и другое наблюдение А. Бахраха: «В течение всей своей жизни он не переставал кидаться из стороны в сторону, от одного берега к другому, но ни в одной из областей, в которых он мог бы составить себе громкое имя, он по-настоящему не способен был задержаться⁵²».

⁴⁹ Там же. С. 457.

⁵⁰ Там же. С. 457-458.

⁵¹ Вейдле В. Выставки // Возрождение. 1928. 17 марта. С. 4

⁵² Бахрах А. Бунин в халате и другие портреты: По памяти, по записям. М.: Вагриус. 2006. С. 455.

Неспособность Анненкова посвятить все свое время и силы одному из интересовавших его искусств (графика, живопись, театр, кино, литература), по мнению писателя, и не позволила ему полностью раскрыть свой талант. В повествовательной фактуре «Дневника» эта черта Анненкова отразилась в импульсивно сменяющихся друг друга фрагментах воспоминаний, в стремительности, с которой сменяются «исторические» декорации, творится революция и умирают деятели культуры.

В 1974 г. в связи со смертью художника в газете «Русская мысль» было издано несколько посвященных ему статей, в числе которых и работа Ю. Терапиано «Ю. П. Анненков — мемуарист»⁵³.

Особо ценной чертой этого мемуарного произведения критик считает совмещение в одном текстовом пространстве словесных и графических портретов героев воспоминаний. Некоторые из приведенных в «Дневнике» записей, по мнению Терапиано, являются уникальными, как, например, воспоминание о смерти А. Блока: «Никто из мемуаристов так близко, сейчас же после смерти, не видел Блока, потому рассказ Анненкова представляет собой совершенно исключительное свидетельство, так же как его «Портрет Блока на смертном одре»⁵⁴. От внимания критика не ускользает и сложный состав «Дневника», в который Анненков включил не только свои впечатления, но и реплики и мнения, принадлежащие другим людям, цитаты из статей, стихотворения, различные исторические события. При этом Ю. Терапиано отмечает, что не весь этот материал представляет интерес для читателя, а лишь избранные записи.

Значимым, на наш взгляд, является наблюдение о том, что все портретные главы, написанные художником, были созданы им с *любовью* к героям своего «Дневника». Даже по отношению к политическим фигурам,

⁵³ Терапиано Ю. Ю. П. Анненков – мемуарист // Русская мысль. № 3016. Париж, 12 сентября 1974. С.8

⁵⁴ Там же.

присутствующим в галерее этой книги, художник, по мнению Ю. Терапиано, проявляет «снисхождение и понимание их мотивов»⁵⁵.

Такого рода оценку опровергает мнение З. Шаховской о личности Ю. Анненкова (*М. Р.* — подробнее отзыв писательницы о «Дневнике моих встреч» будет рассмотрен далее): «Я слыхала от Юрия Павловича правильные оценки талантам чужим, но никогда не слышала от него слова заботы или сочувствия даже к тем людям, которых он ценил»⁵⁶. Такого рода противоречивое отношение к фигуре писателя порождает разногласия и в интерпретации его творчества.

С середины 1960-х гг. в том, как воспринималось художественное и литературное творчество художника, многое изменилось. Каждое новое издание «Дневника» порой частично, а порой и довольно ощутимо отличалось от первого варианта книги.

Так, версия книги 1989 г., заявленная как «репринтное издание» нью-йоркского «Дневника» и выпущенная издательством «Советский композитор», состояла только из глав первого тома 1966 г. В качестве вступительной статьи было использовано предисловие, данное «Дневнику» еще на момент его первой публикации. В это довольно странное издание также были включены вкладки выполненных Анненков графических портретов из второго тома. С момента первой публикации книги прошло более 20 лет, а в первом же официальном издании «Дневника» в СССР, пусть и несколько перекроенном и изуродованном, в качестве вступления было использовано предисловие, подготовленное редакцией «Международного литературного содружества», хотя к тому времени эту рецензию — в частности, по восхвалению истинности и непреложной правдивости приведенных в «Дневнике» Анненкова свидетельств — уже опровергли первые критики, указав на множество ошибок и неточностей, допущенных Анненковым.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. М.: Книга, 1991. С. 294.

В 1991 г. московское издательство «Художественная литература» переиздало «Дневник моих встреч». Этот вариант книги отличается свежим взглядом на мемуарную работу Анненкова: переиздание дополнено статьей П. Николаева «Трагические лики культуры»⁵⁷, во многом объяснившее литературную и историческую значимость книги воспоминаний для эпохи и современников.

Статья Николаева является емким и деликатным обзором обоих томов «Дневника». Автор этой рецензии уделяет внимание каждой портретной главе. Одной из центральных фигур книги, по его мнению, стал Пастернак, чью «верность художественному творчеству как единственному делу жизни — причем в условиях компромисса с государственной системой — Анненков называет подвигом»⁵⁸. На наш взгляд, выбранная критиком характеристика той обстановки, в которой вынужден был творить Б. Пастернак («в условиях компромисса с государственной системой»), является чересчур политкорректной. Наиболее трагической главой П. Николаев считает очерк о Мейерхольде, который, будучи главой Московского Художественного театра, все равно оказался в западне навязываемых советскими чиновниками правил и погиб, обреченный на личную и творческую несвободу.

Главным мотивом «Дневника» стала драматическая судьба творческой интеллигенции: «Анненков пишет свой мартиролог отечественной культуры»⁵⁹. Однако, по мнению критика, эффект, произведенный этой книгой воспоминаний на родине, «после томов Солженицына <...> не повергнет читателя в шоковое состояние»⁶⁰. Более того, «Дневник» рассматривается критиком как своего рода «исполнение нравственного долга» перед погибшими и изгнанными: «Анненков на несколько десятилетий опередил совершаемую

⁵⁷ Николаев П. Трагические лики культуры // Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. М.: Художественная литература. 1991. С.3-16.

⁵⁸ Там же. С.11

⁵⁹ Там же. С.8.

⁶⁰ Там же.

теперь «реабилитацию» художественной мысли двадцать — сороковых годов. Он утверждал ее независимость»⁶¹.

Значимость «Дневника» обуславливается и теми документами, которые художник вводит в свое повествование — например, публикация писем И. Бабеля, которая, по мнению критика, представляют большую ценность для историков литературы.

В книге выявлены и недостатки, оказавшиеся не столь важными для читателей «Дневника» в 1960-х, но подмеченных в 90-е гг.: фрагментарность повествования о тех писателях, которые вынуждены были остаться на родине; «смещение времен и обстоятельств», при котором художник, по точному наблюдению критика, «как бы проецирует умонастроения людей, их историческую осведомленность шестидесятых годов в двадцатые и тридцатые»⁶²; ошибочность оценок и вольность интерпретаций, представленные Анненковым на страницах своей книги.

Важно отметить, что уже в этом предисловии критик указывает на необходимость издания «Дневника» с академическими комментариями, но, к сожалению, до сих пор эта идея остается нереализованной.

Доказательством сознательного искажения художником некоторых фактов, вольности в интерпретации и передаче событий в «Дневнике» стали воспоминания З. Шаховской: «Раз я прямо спросила у него: «Юрий Павлович, Ваши воспоминания чрезвычайно живы и интересны, но я слыхала, что и Ленина и Троцкого Вы писали по фотографиям, а сами их не видели — вопреки тому, что написано Вами». Он улыбнулся: «Ну, знаете, я творчески претворяю действительность» — так что можно было понять, что и выдумка пригодна при случае»⁶³.

Сознательная установка Анненкова на «творческое претворение действительности» и стала причиной упреков со стороны В. К. Завалишина, Г.

⁶¹ Там же. С. 9.

⁶² Там же. С. 10.

⁶³ Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. М.: Книга, 1991. С. 294.

Адамовича и А. Бахраха. Упомянутые писательницей слухи, намекающие на осведомленность определенного круга лиц о степени фикциональности «Дневника», не случайны. Можно предположить, что информация о создании книги воспоминаний, о приведенных в ней эпизодах, не соответствующих действительности, на самом деле распространялась самим художником, тем самым подогревая интерес к своей книге и себе лично. И. В. Обухова-Зелинская приводит отрывок из переписки сестры художника Зинаиды Павловны и И. Н. Пружан, сотрудницы Третьяковской галереи, подтверждающий намеренное искажения Анненковым определенных фактов своей биографии и биографии своих родных в пользу создания особого, необходимого именно ему образа-мифа: «Ю. П. родился не на Камчатке, а в г. Петропавловске Акмолинской обл. (теперешний Казахстан), куда был сослан мой отец. Миф о Камчатке возник еще в 1910–1911 гг., когда Юрий впервые был в Париже. <...> французы, когда он впервые там выставлялся, засадили его на Камчатку, по-видимому не найдя на карте другого Петропавловска. Из присущего ему «озорства» он вспомнил об этом, когда издавал свои портреты. Все-таки Камчатка как-то эффектнее... Несколько лет тому назад <...> были напечатаны его воспоминания о Ленине, и там он даже засадил отца в Петропавловскую крепость, чего тоже никогда не было. Отца арестовали в Одессе, где он сидел год в одиночке, и оттуда отправился в г. Петропавловск, он и теперь еще существует в Казахстане, на реке Ишим⁶⁴». Такое словесное обыгрывание топонимов, которым так умело воспользовался художник для создания мифа о себе, к сожалению, вызвало довольно ощутимую путаницу не только в свидетельствах современников Анненкова, но и в опубликованных после смерти художника биографических справках о нем, где в качестве места рождения Анненкова указывался именно г. Петропавловск-на-Камчатке⁶⁵.

В очерке, посвященном Анненкову, З. Шаховская также указывает: «Любил рассказывать, что происходит от декабриста Анненкова и его

⁶⁴ Обухова-Зелинская И.В. Юрий Анненков на перекрестках XX века. М.: МИК, 2015. С.14.

⁶⁵ Биографический словарь «Российское зарубежье во Франции 1919-2000»: в 3-х т. Т.1. М.: Наука. 2008. С.62.

французской жены Полины, — не знаю, так ли это, — с удовольствием напоминал, что родился на Камчатке, куда сослали его отца. От него же я узнала, что отец, бывший царский каторжник, затем разбогател, стал судовладельцем, имел дачу в Финляндии. Будто бы возмущившись, что у него (отца Ю. А.), бывшего ссыльного, Октябрьская революция отобрала все его капиталы в банке, пошел жаловаться самому Ленину»⁶⁶. Как было указано выше, это одна из особо трансформированных Анненковым страниц в своей биографии, «редакции» которой варьируются в зависимости от людей, которым он эту часть своей личной биографии рассказывал. Так, приведенные выше свидетельства А. Бахраха и сестры художника, указывают на то, что Анненков начал творить миф о себе еще со студенческих лет. Родился художник не на Камчатке, отец его после амнистии и возвращения из ссылки работал в страховом обществе, на момент начала Октябрьской революции занимал один из руководящих постов в компании. Из воспоминаний самого художника и свидетельств его современников следует, что ни отец после разорения, ни сам Анненков после этого инцидента с Лениным лично не общались.

Как А. Бахрах, З. Шаховская отмечает, что стремление Ю. Анненкова одновременно объять многое не позволили ему по-настоящему раскрыться ни в одном из его талантов: «Этот блестящий во многих отраслях человек в старости наименее сохранил талант именно художественный. Разбрасывая себя, он не дошел в Париже до кульминационного пункта своей известности как художник, а были у него на это несомненные данные»⁶⁷.

Возможно «калейдоскопичность» книги воспоминаний Ю. Анненкова, которая более подробно будет рассмотрена в последующих главах настоящего исследования, является воплощением именно «неусидчивости» художника, его приверженности разным типам работы и разным видам искусства. Однако это не умаляет ценности его графических и литературных произведений.

⁶⁶ Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. М.: Книга, 1991. С. 294.

⁶⁷ Там же.

В 2003 г. был опубликован доклад А. Г. Мугурдумовой о жанровой специфике «Дневника моих встреч» Ю. Анненкова⁶⁸. Из всех известных исследований эта работа является первой, в которой основное внимание было уделено жанровой природе «Дневника». В представленной статье исследовательница отмечает, что данное книге название «дневник...» не является случайным, и таким образом оно отражает некоторые особенности, «присущие дневниковой форме»⁶⁹: хроникальность и однонаправленность развития повествования, наблюдаемая в рамках каждого литературного портрета; тематически «разделенный на блоки» материал, по мнению исследовательницы, может быть соотнесен с формой представления впечатлений в отдельных записях, что свойственно дневнику; документальность и фактографическая точность представленного материала, «подтвержденная многочисленными ссылками на тексты официальной печати, партийные документы, отрывки личной переписки, цитаты художественных текстов⁷⁰»; особая структура повествования, в которой сам рассказчик стремится отразить реальные факты «бытовой и психологической жизни портретируемого, сопровождаемый минимальными авторскими комментариями⁷¹». Однако приведенный выше список черт, который, по мнению А. Г. Мугурдумовой, характерен для дневникового жанра, вызывает ряд вопросов. (*М. Р.* — Подробнее жанр дневника и присущие ему признаки будут рассмотрены в теоретической части настоящего исследования).

В данной статье исследовательница, опираясь на монографию Т.М. Колядич⁷² об особенностях автобиографических произведений, определяет жанр «Дневника моих встреч» Ю. Анненкова как «литературные портреты», однако непосредственному анализу составляющих книги в статье было уделено очень мало внимания.

⁶⁸ Мугурдумова А.Г. Юрий Анненков "Дневник моих встреч": Цикл трагедий // Русское зарубежье – духовный и культурный феномен. Материалы Международной научной конференции. Часть II. М., 2003. С.119–123.

⁶⁹ Там же. С.120.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Там же. С. 121.

⁷² Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра: Монография. М.: Мегатрон, 1995. 278 с

Переиздание «Дневника» 2005 г., как было отмечено выше, получило не только новую форму (все главы сведены в один том), но и заметно расширенное содержание. С. Васильева в своей работе «На ходу»⁷³ отметила, что Анненков созвучен читателю постсоветской эпохи «своим ощущением реальности», а по новому изданию «Дневника» можно «учиться и развивать свое, синтетическое отношение к действительности».

В XXI в. книга воспоминаний художника тем ценнее, чем дальше от описываемых событий на временной оси отдаляется читатель. Р. Герра, под чьим руководством и было подготовлено это переиздание, неспроста настолько ощутимо дополнил содержание книги: для «Дневника» еще не составлен комментарий, потому весь «новый» материал был призван расшифровать, объяснить эпоху, условия, своеобразие творческого метода Анненкова.

Критик обратила внимание и на нестандартность мемуарной формы «Дневника»: «Из двух установок мемуарного жанра — на личную либо общественную биографию — автором, пожалуй, не выбирается ни одна. <...> Порой Анненков выступает как хроникер, летописец, «архивный червь»: им приводятся обильные перечни работ, спектаклей, выставок товарищей, с которыми он был и на «ты», и на «вы»⁷⁴. Однако определения такому «содержательному разнообразию» предложено не было.

Статья П. Басинского «Острый рисовальщик», приуроченная к выходу в 2005 г. переиздания «Дневника» под редакцией Р. Герра, необычна тем, что большая ее часть посвящена жизни и художественному таланту Ю. Анненкова, тем самым еще раз подтверждая, что литературные произведения этого художника воспринимаются исключительно в контексте его достижений в изобразительном искусстве. При этом самой мемуарной работе критик уделяет всего лишь несколько строк, но довольно емких и точных: «Книга Юрия Анненкова, наверное, единственная книга, где мемуарный портретист равен

⁷³ Васильева С. На ходу: Юрий Анненков. Дневник моих встреч: [Электронный ресурс]: Знамя, 2006. № 6. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/6/vas23.html> (дата обращения: 1.03.2017).

⁷⁴ Там же.

себе как портретист-художник. Стерефонический эффект потрясает. От прочтения-рассматривания книги становишься умнее и тоньше. Глаз определенным образом настраивается не только на искусство, но и на жизнь. В ней видишь то, что не замечал прежде»⁷⁵.

В этой рецензии «Дневник» рассматривается через призму «одноглазости» анненковских портретов (М. Р. — художнику была свойственна черта изображать героев портретов и себя самого не целиком, а частично, будто изображение в момент своего «проявления» на холсте в какой-то момент застыло, не позволив таким образом обозначиться второй половине лица того или иного портретируемого человека), которая, по мнению П. Басинского, символизирует «остроту зрения» художника, проявившуюся как в графических, так и словесных портретах. Автор статьи указывает, что совмещение в едином пространстве книги изобразительного и вербального планов оказывают «стерефонический эффект», усиливающий объем воплощаемых в книге воспоминаний художника.

Эту особенность «Дневника», столь удачно сформулированную П. Басинским, также рассматривает Агата Кшихилькевич в своей работе «Акт воспоминания в «Дневнике моих встреч: Цикл трагедий» Юрия Анненкова»⁷⁶. Исследовательница в качестве материала для своей работы использует первое издание «Дневника», подчеркивая, что подзаголовок «Цикл трагедий», «в последующих изданиях не выступает⁷⁷». Но данное утверждение не является верным: на всех изданиях «Дневника» есть это указание, столь важное для понимания сущности и цели этой книги. В работе также обнаруживаются и другие неточности: многочисленные очерки, которые и составили основу этой книги воспоминаний, в статье именуется «отдельными фрагментами Дневников», *немногие* из которых «печатались раньше за рубежом⁷⁸», что

⁷⁵ Басинский П. Острый рисовальщик: [Электронный ресурс]: Российская газета. №3932 (0). 23.11.2005. URL: <https://rg.ru/2005/11/23/dnevnik.html> (дата обращения: 1.03.2017).

⁷⁶ Кшихилькевич А. Акт воспоминания в «Дневнике моих встреч: Цикл трагедий» Юрия Анненкова // Slavic Almanac. Vol 13 No 2. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2007. С.104-115.

⁷⁷ Там же. С.113.

⁷⁸ Там же.

искажает саму хронологию создания книги, так как представляет ранее опубликованные мемуарные статьи Анненкова как *части будто бы уже существовавшего «Дневника»*.

Целью работы А. Кшихилькевич стало рассмотрение и выявление способов репрезентации памяти в «Дневнике». На основе анализа композиции и структуры повествования книги исследовательница выделяет четыре типа воспоминаний: «1. автор-рассказчик выступает как активный участник описываемого; 2. автор-рассказчик вспоминает себя; 3. автор-рассказчик выступает в роли пассивного свидетеля описываемых им происшествий; 4. воспоминания, возникают в связи со сведениями, имеющими свое начало в различных источниках⁷⁹». Благодаря выявленным актам воспоминаний, представленных в «Дневнике», исследовательница классифицирует компонентную структуру этой книги, распределяя все фрагменты повествования по представленному в них способу «осмысления прошлого». Этот метод нам представляется недостаточным для объяснения самобытности «Дневника». Тем не менее работа А. Кшихилькевич свидетельствует о новом взгляде на мемуарное наследие Ю. Анненкова, о все возрастающей потребности к более детальному литературоведческому рассмотрению «Дневника моих встреч». Особо следует отметить, что в исследовании затронута проблема жанровой специфики этого мемуарного произведения: так, в статье есть указание на то, что сам автор в названии книги отразил необходимую для ее понимания модель повествования и такую черту как цикличность.

К. А. Рогова в своей статье «Речевой портрет в «Дневнике моих встреч» Ю. П. Анненкова»⁸⁰ также представила необычный взгляд на мемуарную книгу художника.

⁷⁹ Там же. С.108-109.

⁸⁰ Рогова К. А. Речевой портрет в «Дневнике моих встреч» Ю. П. Анненкова // Литература русского зарубежья (1920-1940-е годы): Взгляд из XXI века: Материалы Международной научно-практической конференции 4-6 октября 2007 года. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008. С.251-259.

Эта работа, по замыслу автора, представляет собой «взгляд лингвиста» на создаваемые Анненковым словесные портреты в рамках его книги воспоминаний; статья является попыткой предоставить речевую характеристику самого автора «Дневника», создать его «речевой портрет». Но на протяжении довольно сбивчивого повествования изначальный замысел исследования теряется на фоне обширного цитирования различных источников, частой смены рассматриваемого объекта, поверхностной оценки автором статьи способности художника «достоверно» описывать и оценивать события.

В самой работе исследовательница отмечает мастерское включение художником «чужой речи» в повествование. Особое внимание уделяется «открытости авторского отношения к своим персонажам», что проявляется в вербальной структуре созданных портретов, их рамочной композиции. Однако как такового детального анализа речевого портрета в статье не представлено. Есть обширные цитаты из «Дневника», но довольно скудные лингвистические комментарии: «Ритм описания, создаваемый синтаксическими конструкциями, вводит в атмосферу времени, куда вписывается и деталь портрета <...>⁸¹».

Приводя в качестве примеров для рассмотрения выдержки из литературных портретов А. Блока и Е. Замятина, автор статьи утверждает, что «у Анненкова нет подробных портретных зарисовок⁸²». Это утверждение кажется, как минимум, странным, потому как в тексте статьи исследовательница приводит фрагменты из детального описания Анненковым внешности А. Блока, которое менялось с течением времени (внешность поэта до революции, послереволюционное его «описание» и портрет мертвого Блока). По непонятной причине не принимается в расчет то, насколько художественно и эмоционально насыщенными изображены портреты М. Горького, А. Ахматовой, Б. Пастернака, С. Есенина и других героев книги воспоминаний.

Как бы ни были противоречивы и порой поверхностны доводы, представленные в статье К. А. Роговой, значительный интерес представляет

⁸¹ Там же. С.257.

⁸² Там же. С.258.

выдвинутая исследовательницей гипотеза о «Дневнике моих встреч» как сборнике эссе, представленным с помощью «креолизованного текста»^{83,84}. Это ценное, на наш взгляд, предположение, к сожалению, не рассматривается подробно и не подкреплено теоретическими аргументами (*М. Р.* — похожее отношение к творчеству Анненкова наблюдается в статье А. Кшихилькевич, которая была рассмотрена ранее).

⁸³ Там же. С. 256.

⁸⁴ Креолизованными считаются тексты, состоящие из вербальной (языковой) и невербальной (относящейся к другим знаковым системам) частей. Согласно концепции Анисимовой Е.Е., в рамках письменной коммуникации креолизованным является тот текст, доминирующая фактура которого составлена из «иконических (изобразительных) средств». Возрастающий интерес к изучению креолизованных текстов обусловлен экспансией визуальной информации на все сферы деятельности человека. В частности, это касается рекламы, плакатных текстов, афиш, комиксов, иллюстрированных художественных текстов и др. Изучение такого рода паралингвистических текстов входит в парадигму семиотики и лингвистики текста и представляет отдельное направление, не связанное с теорией литературных жанров. Поэтому рассмотрение «Дневника моих встреч» в этом аспекте представляется интересной научной перспективой, однако не входит в диапазон решаемых в настоящей работе задач.

Глава вторая

СВОЕОБРАЗИЕ МЕМУАРИСТИКИ КАК ЖАНРА

1950-е и 1960-е годы стали непростой вехой в русской культурной жизни как в СССР, так и за его пределами. Именно в этот период уходят из жизни одни из ведущих деятелей искусств — И. Бунин, М. Зощенко, Б. Пастернак, А. Ахматова. В те же годы все активнее стали издаваться мемуарные произведения тех, кто, как правило, стал свидетелем не только творческого и духовного расцвета целого поколения, получившего название Серебряного века русской культуры, но и его гибели: «Воспоминания» И. А. Бунина, «Мои современники» Б. К. Зайцева, «На берегах Невы» и «На берегах Сены» И. В. Одоевцевой, «Курсив мой» Н. Н. Берберовой. «Дневник» Анненкова делает особый акцент именно на трагедиях этого поколения, на безысходном и предсказуемом финале многих творческих и благих начинаний в реалиях сначала революционной, а позже - советской действительности. Именно такая расстановка акцентов объясняет, почему «Дневник моих встреч» носит дополнительное название «Цикл трагедий».

Появление мемуарного произведения Ю. Анненкова всецело отвечает литературным тенденциям того времени. Ведь именно в творчестве эмигрантов старшего поколения, частью которого стал и покинувший СССР в 1924 г. художник, мемуары стали господствующим жанром в литературном процессе. Как отмечает О. Коростылев: «...Но старшие писали о событиях, активными участниками которых были, и почти всегда повествование в их книгах завершалось отъездом из России⁸⁵».

Необычная композиция «Дневника», его «разнофактурность», оригинальная и притягательная повествовательная нестройность заставляют

⁸⁵ Коростелев О.А. Владимир Варшавский и его поколение // Варшавский В.С. Незамеченное поколение / Сост., коммент. О.А. Коростелева, М.А. Васильевой. М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына; Русский путь, 2010. С. 11.

задавать много вопросов относительно места этого произведения в большом корпусе книг-воспоминаний.

Как отмечает Д. А. Скобелев, один из исследователей творчества художника: «Жанр «Дневника...» определить достаточно сложно <...>. «Дневник...» можно назвать циклом очерков или эссе, автор которых хочет, чтобы читатель верил каждому факту, приведенному в книге. Существует мнение, что Анненков кое-что придумал, но выдал за реальность, например, встречи с Лениным, чьи портреты он делал якобы не с натуры, а по фотографиям. Истину сейчас восстановить невозможно, но для нас важно то, что автор выдает все, им написанное, за публицистический факт⁸⁶».

А. А. Данилевский в своем исследовании, посвященном художественному произведению Анненкова «Повести о пустяках», называет «Дневник моих встреч» мемуарами, тем самым просто указывая на автобиографическую природу этого произведения, собранного из ряда анненковских публикаций: «В течение 1940-х и особенно 1950-х гг. эмигрантская читательская аудитория узнала Анненкова и как мемуариста — автора длинного ряда биографических очерков об известных современниках, с которыми его сводила судьба. Собранные вместе, они составили в 1966 г. двухтомный «Дневник моих встреч. Цикл трагедий», изданный нью-йоркским «Международным литературным содружеством» и снискавший заслуженное внимание читателей⁸⁷».

И. В. Обухова-Зелинская, крупнейший на сегодняшний день исследователь наследия Анненкова, не ставит задачи дать точное жанровое определения «Дневника». Однако интересным и важным для нас представляется ее предположение о том, что выбор художника выстроить повествование не в хронологической последовательности, а оформив «Дневник» в виде очерков об известных деятелях культуры и искусства, во

⁸⁶ Скобелев Д.А. Эстетическая рефлексия Ю. П. Анненкова (на материале художественных и публицистических произведений): дис. ... канд. фил. наук. Воронеж, 2009. С.97-98.

⁸⁷ Данилевский А. Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темиряева (Юрия Анненкова): дис. . д-ра филос. по русской лит-ре. Тарту, 2000. С.9.

многим был обусловлен и определен «Некрополем» В. Ходасевича. Исследовательница обращает особое внимание и на такую черту Анненкова, как активное задействование «мемуарного» материала как в своих беллетристических произведениях, так и в документальных работах⁸⁸.

В настоящее время мемуаристика как предмет лишена единства в понимании и определении самого термина «мемуары», его базовых характеристик, статуса этого типа произведений в иерархии теоретико-литературоведческих работ, видовой классификации текстов, в той или иной мере связанных с воспоминаниями. Многообразие точек зрения и их разобщенность усложняют работу над анализом мемуарного произведения. В связи с этим «Дневник моих встреч» будет рассмотрен через оптику нескольких теорий, которые, на наш взгляд, вносят ясность в решение этого вопроса.

Что такое мемуары? Какие критерии определяют принадлежность того или иного произведения к этому типу текстов?

А. Тартаковский в своей работе «Мемуаристика как феномен культуры»⁸⁹ не только объясняет мотивы писателей, решающихся зафиксировать свой «индивидуальный жизненный опыт» в литературной форме, но и выявляет основные черты — «видовые признаки» — мемуаристики.

Оглашая в своей статье довольно объемный список поводов для написания мемуаров («потребность автора в самопознании, в извлечении уроков прожитой жизни для детей, внуков <...>, мемуары пишутся ради сведения личных счетов с былыми политическими противниками, самооправдания в глазах современников, утверждения своей роли в событиях прошлого»⁹⁰), исследователь указывает на универсальный компонент, свойственный произведениям мемуарного жанра — «стремление личности запечатлеть опыт своего участия в историческом бытии»⁹¹.

⁸⁸ Обухова-Зелинская И.В. Юрий Анненков на перекрестках XX века. М.: МИК, 2015. С.294

⁸⁹ Тартаковский А. Мемуаристика как феномен культуры // Вопросы литературы. 1999. №1. С. 35-54.

⁹⁰ Там же. С. 36.

⁹¹ Там же.

Интенция автора «Дневника», безусловно, не противоречит этому тезису. Однако стоит отметить, что повествование книги Анненкова выстроено отнюдь не вокруг личности самого рассказчика (*М. Р.* — подробнее об этом см. главу четвертую). А. Тартаковский в своей работе предусмотрел и такую модель позиции автора мемуаров: «Даже в тех случаях, когда автор и не является сюжетным центром воспоминаний, посвященных другим лицам и событиям эпохи, рассказ все равно строится или в их отношении к автору, или в его отношении к ним, но всегда через призму его индивидуального восприятия⁹²». Таким образом, исследователь обозначает первую важную черту мемуарного произведения — авторскую субъективность. При этом А. Тартаковский вносит в ясность в используемое им понятие «субъективности», расшифровывая его как «открыто выраженное личностное начало, составляющее структурно-организующий принцип мемуарного повествования⁹³».

Вторым важнейшим «видовым признаком» мемуарного произведения является ретроспективность — «обращенность в прошлое»⁹⁴. В расчет принимается и закономерность, согласно которой увеличение временной дистанции между состоявшимся событием и его фиксацией в форме воспоминаний приводит к целому ряду «аббераций»: «Несовпадение, а иногда и противоречивый характер этих двух родов отношений мемуариста к воспроизводимым им событиям (одно — идущее из прошлого, другое — из настоящего) влекут за собой столкновение двух словес авторской субъективности⁹⁵». При этом, отмечает исследователь, именно «сила» настоящего позволяет автору освободиться от своих «заблуждений и пристрастий прошлого», открывает новые возможности для восприятия минувших событий с точки зрения прожитых лет и полученного нового опыта. Таким образом, отмечает Тартаковский, именно ретроспективность выступает своего рода «фильтром» отображаемой в мемуарах информации и представляет

⁹² Там же. С.40.

⁹³ Там же. С.41

⁹⁴ Там же. С. 43

⁹⁵ Там же.

измененную, скорректированную временем точку зрения самого автора воспоминаний.

Третьим важным для понимания мемуаров аспектом является степень допустимости/ недопустимости в этом типе текстов вымысла: «Но в мемуарах возможна любая степень обобщения, типизации, психологического проникновения в душевный мир человека за исключением той, где участвует вымысел как осознанная творческая установка». Тартаковский при этом указывает, что именно этот аспект остается недооцененным при рассмотрении мемуарных произведений. Исследователь отмечает, что само наличие элементов вымысла в мемуарных произведениях дает все основания для их «жанровой переквалификации» и рассмотрению уже как «исторической беллетристики, автобиографической прозы, построенной на материале собственной биографии пишущего (или имитирующей его форму)⁹⁶». Большое значение, по мнению исследователя, имеет то, с вымыслом какого рода и какого объема приходится иметь дело. Наличие «фрагмента недостоверности» в мемуарном произведении допустимо, и тому много причин (от искреннего стремления автора реконструировать и наиболее полно представить событие, несмотря на определенную ограниченность знаний, ошибки и провалы в памяти, до намеренного искажения изображаемого исторического явления в угоду своей собственной точки зрения). Необходимость выявления и классификации подобных искажений обусловлена стремлением правильно идентифицировать жанровую принадлежность произведения, разграничения мемуаров «со смежными родами словесности». Задача эта усложняется «подвижностью, условностью самих граней между мемуаристикой и художественно-исторической прозой⁹⁷».

Четвертой важной чертой мемуаров является ориентация на печать, что стало, по мнению исследователя, «переломной вехой в длительной эволюции

⁹⁶ Там же. С. 43.

⁹⁷ Там же. С. 45.

мемуарного жанра⁹⁸». Тартаковский отмечает, насколько значимым стала доступность мемуаров широкой аудитории читателей: «<...> они перестают быть частным делом автора и, как бы превращаясь из «вещи в себе» в «вещь для всех», становятся подлинно общественным явлением духовной жизни. Только на такой основе выдвигается на авансцену фигура мемуариста-публициста, вторгающегося в идейно-политическую борьбу, и мемуары включаются в литературный процесс, оставляя свой след в художественно-стилистических течениях и эстетических воззрениях эпохи⁹⁹».

Для настоящего исследования важным является статус, который А. Тартаковский определяет для жанра дневника в «семействе» документальной прозы. Так, указывает исследователь, дневнику свойственны жанровые черты мемуаров, но при этом и дневник, и мемуары являются двумя самостоятельными документальными жанрами. Различия касаются структуры изложения: «дискретно-разрозненные записи» — в дневниковой форме; «сюжетно и композиционно выстроенный рассказ» — в воспоминаниях. Как указывает исследователь, «прерывистая структура» свойственна дневникам, которые зачастую становятся базовым материалом для создания мемуаров. Особо отмечается, что сам по себе дневник ограничен рамками настоящего, в то время как «историзм» мемуаров напрямую соотносится с прошлым, и мемуарный текст является результатом тщательного отбора и редактирования воспоминаний.

В свете данной теории «Дневник моих встреч» Ю. Анненкова никак нельзя рассматривать как «дневник» с точки зрения документального жанра. Выбор Ю. Анненкова в пользу повествовательного полотна, будто склеенного из кусочков бумаги, объясняется излюбленным приемом художника — коллажированием материала (*М. Р.* — речь об этом пойдет позже), нежели внезапными временными перерывами в ходе написания работы.

⁹⁸ Там же. С.47.

⁹⁹ Там же. С. 47.

Исследование Тартаковского позволяет определить «Дневник моих встреч» как мемуары. Однако не дает подсказки в определении жанрового подвида этой книги. В статье еще раз подчеркивается, насколько неоднозначным и недостаточно исследованным является само направление документальной литературы, ее «подвижных границ и условностей», и насколько важно выявить и внести ясность в понимание жанровой классификации произведений, которые можно объединить термином «мемуаристика».

Другим интересным исследованием, представляющим для нашей работы большую ценность, является работа череповецкого лингвиста В. М. Беловой. Несмотря на то, что ее диссертация «Дискурсивные слова в мемуарах монтажного типа: семантика, функции, прагматика» посвящена анализу дискурсивной лексики на материале мемуарных произведений, именно подробное рассмотрение теории автобиографических произведений оказало значительную помощь в определении жанровой природы «Дневника моих встреч» Ю. Анненкова.

В.М. Белова, несмотря на подробное рассмотрение «расплывчатых» границ мемуарных жанров, указывает, что впечатление о том, что мемуарное произведение не имеет своей четкой модели¹⁰⁰, иллюзорно. Проанализировав ряд научных работ, посвященных проблеме определения мемуарного жанра как такового, исследовательница выделяет ряд «конститутивных» признаков, свойственных «эго-текстам»: «ретроспективность, ярко выраженное личностное начало, установка на достоверность, расслоение единого описывающего субъекта, совпадение повествователя и автора произведения, установка на воссоздание истории индивидуальной жизни, исповедальность»¹⁰¹. Количество определяющих этот тип текста характеристик также не является исчерпывающим и потому колеблется.

¹⁰⁰ Белова В.М. Дискурсивные слова в мемуарах монтажного типа: семантика, функции, прагматика: дисс. ...к. филол.н. Череповец, 2011. С. 15.

¹⁰¹ Там же. С.17.

В своей работе Белова также указывает на такой тип произведений как мемуары монтажного типа. Непростая композиционная структура автобиографических произведений, в которых «могут сочетаться различные субжанровые включения (дневники, записные книжки, письма, мемуары)»¹⁰², подтолкнула некоторых исследователей на введение такого термина как «мемуары монтажного типа», обозначающий произведение, в рамках которого разнородные, однако близкие по своему «автобиографическому» внутреннему компоненту элементы с помощью средств коллажа и монтажа образуют единое произведение.

Особая значимость работы состоит в кропотливом анализе указанных выше субжанровых единиц, из которых, как правило выстраиваются автобиографические произведения «монтажного типа». В частности, выявляются такие отдельные компоненты как мемуары, дневник и письма. Каждый из этих элементов обладает не только своей внешне определимой архитектурой, но и той субъективной содержательной составляющей, характеризующей личность автора произведения с особой стороны.

Рассматривая жанр дневника, исследовательница отмечает, что существует разные точки зрения — порой полностью противоположные — на то, какие характерные признаки присущи этому текстовому единству. Однако в работе «Дискурсивные слова...» поддерживается концепция, согласно которой мемуары и дневники признаются близкими жанровыми единствами, обладающими как схожими, так и отличными чертами (*М. Р.* — это повторяет теорию А. Г. Тартаковского). Оба жанра объединяет стремление адресанта как дневников, так и мемуаров запечатлеть и тем самым сохранить события своей жизни. Различия, по мнению В. А. Беловой, заключаются в масштабах временной дистанции между свершившимся событием и моментом его текстовой фиксации.

¹⁰² Там же. С. 12.

Если между явлениями прошлого и их воплощением в едином произведении проходят годы, десятилетия, то в этом случае мы имеем дело с мемуарами. В дневнике же отражаются обстоятельства жизни, которые отделены от времени написания днями, порой — часами. В этом случае повествование строится более стихийно, неупорядоченно. Мемуары же являются результатом кропотливой работы с воспоминаниями, обдуманного воспроизведения событий.

Конститутивными признаками дневника, помимо общего стремления автора поведать о событиях личной жизни и передать подробности и детали пережитого, в качестве общепринятого исследовательница выделяет, во-первых, повествование от первого лица, во-вторых, документальный характер записей — их точность, соответствие исторической достоверности и «усиленную информативную составляющую¹⁰³». Третьей особенностью дневника считается «фрагментарный» характер написанного, когда произведение состоит из «неоднородных» компонентов. В данном случае следует особо пояснить, что этот пункт подразумевает «неоднородность» на тематическом и композиционно-стилистическом уровне при единой автобиографической природе происхождения: все фрагменты принадлежат, как правило, одному автору. Вышеуказанная неоднородность, свойственная «Дневнику моих встреч» Ю. Анненкова, иного рода. Компоненты, входящие в состав этой книги, отличаются не только своим жанром, но и обширной цитацией текстов других авторов, а также активного включения городского фольклора и мифопоэтики.

Четвертым признаком, характеризующим жанр дневника, является уже упомянутая ранее небольшая временная дистанция между случаем из жизни пишущего и письменной фиксацией этого события.

Важной особенностью этого жанра также является специфика адресата. Дневник подразумевает автокоммуникацию — в отличие от мемуаров,

¹⁰³ Там же. С.27.

предназначенных для широкой аудитории читателей. Дневник – это «текст для себя»¹⁰⁴. Дневник, не рассчитанный на читателя, «не несет функции речевого воздействия на внешнего адресата»¹⁰⁵. Таким образом, изначальная цель дневника — исповедь. Это своего рода средство самотерапии, способ освободиться от груза воспоминаний, не привлекая при этом третьих лиц. Дневник — текст очень личный и искренний.

Как было указано выше, определение мемуаров монтажного типа — в формулировке, представленной Беловой, — основывается не только на «монтажном» способе соединения элементов произведения, но и на характере самой «разнородности» включаемых в мемуары текстовых фрагментов. В таких мемуарах составные части относятся к единому жанровому семейству (субжанрам мемуаристики).

Несмотря на то, что в «Дневнике» используются письма, дневниковые записи, относящиеся к субжанрам мемуаристики (по определению Беловой), эта книга более всего насыщена гетерогенными компонентами, а потому «Дневник моих встреч» выходит далеко за рамки «мемуаров монтажного типа».

В связи с тем, что выше были рассмотрены теории, которые не в достаточной, как нам кажется, степени представляют черты дневника как документального жанра, обратимся к работе А. Зализняк, которая в своей статье «Дневник: к определению жанра»¹⁰⁶. «Настоящий» дневник, по мнению А. Зализняк, создается не для публикации, так как это нарушает суть «дневниковой» исповеди «самому себе». В своей статье исследовательница «истинный» дневник противопоставляет «дневнику как жанру художественной литературы», как раз нацеленному на широкий круг читателей.

В статье выявляются следующие черты дневника, выделяющие его из ряда «мемуарных» текстов: нелинейность повествования, фрагментарность, нарушение причинно-следственных связей, авторефлексия,

¹⁰⁴ Там же. С. 29.

¹⁰⁵ Там же. С. 30.

¹⁰⁶ Зализняк А.А. Дневник: к определению жанра: [Электронный ресурс]: НЛО, 2010. №106: URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/za14.html> (дата обращения: 1.03.2017).

интертекстуальность, синтез документального и художественного, намеренная незавершенность и «отсутствие единого замысла»¹⁰⁷. Этот список обогащен ранее не упомянутыми параметрами, что значительно расширяет возможности для анализа книги Анненкова.

А. Зализняк, разграничив понимание «истинного» дневника (где адресат и адресант — один человек) и «литературного дневника», указывает, что второй формат «дневникового произведения» для воплощения определенного художественного замысла подразумевает иной способ выстраивания «коммуникации» между текстом и читателем. Так, исследовательница в своей работе ссылается на «косвенного адресата», то есть потенциального читателя, наличие которого сам автор мог и не учитывать при написании своего дневника. Но в этом случае «наличие двух адресатов, выполняющих разную роль в коммуникативной ситуации, не является уникальной особенностью жанра дневника. Дневник находится в следующем ряду «вторичных», или «сложных», речевых жанров, также предполагающих косвенного адресата: дарственная надпись, адрес на конверте, эпитафия, девичий альбом, лирика (лирическая повествовательная форма), поздравительный адрес, псалом»¹⁰⁸. Уникальным дневник, даже если он намеренно создается для широкой аудитории, является его изначальная «замкнутость», когда автор является и адресатом создаваемого текста. В связи с этим большой интерес представляют специфические жанровые признаки дневника.

Во-первых, роль повествователя (как и адресата) в подобном тексте исполняет автор. «Отсутствие фикционального повествователя» (т. е. отдельного от автора наблюдателя), как отмечает исследовательница, является наиболее существенным структурным признаком дневника, который отличает этот текст от художественного. Поэтому в дневнике невозможно «переключение» точек зрения, варьирование которых, в свою очередь, свойственно художественным произведениям.

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ Там же.

Дневники художественного и нехудожественного типа определяются как «фикциональные» и «нефикциональные», при этом содержание *настоящих* дневников носит невымышленный характер.

В-третьих, для дневника характерно отсутствие единого авторского замысла, определенной цели, которой руководствовался писатель при создании своего произведения.

Дневник — это текст о личности самого автора: «Ощущение ценности этой личности является тем стержнем, который скрепляет — содержательно, стилистически, эмоционально и т.д. — разнородные записи <...>»¹⁰⁹.

Описываемые в дневнике события соответствуют «текущему моменту» и отражают мысли, чувства и ощущения автора, возникшие именно в описываемый день и при описываемых обстоятельствах. Также в таком тексте дата соответствует моменту записи, а произошедшему событию.

Для характеристики этого жанра существенным фактором является и уровень профессионализма автора как писателя. В таком случае дневниковые записи приравниваются к записным книжкам, материал которых может послужить основой для создания художественных произведений.

А. Зализняк рассматривает дневник как отдельный жанр в оппозиции к дневнику как *форме воплощения* художественного произведения и в противопоставлении другому роду автобиографической прозы (воспоминаниям, мемуарам). При этом рассматривается более широкий список черт дневника, часть которых вполне соотносима с работой Ю. Анненкова (нелинейность повествования, фрагментарность, синтез документального и художественного), но недостаточно убедительно, чтобы считать его книгу воспоминаний полноценным «дневником».

Неоднородность фрагментов характерна для автобиографической прозы с ее субъективностью, неоднозначностью и внутрижанровой конфликтностью. Николина Н. А. в своей монографии «Поэтика русской автобиографической

¹⁰⁹ Там же.

прозы»¹¹⁰ представляет очень подробную и, на наш взгляд, аргументированную классификацию внутритекстовой неоднородности мемуаров.

В работе выделены следующие типы введения в автобиографическое произведение разнородных элементов – «типы межжанрового взаимодействия»¹¹¹: включение, жанровая контаминация, жанровая транспозиция и соположение.

Текстовые включения, дополняющие основную линию авторского повествования, играют важную роль в восприятии и анализе всего произведения.

Самым простым способом «межжанрового взаимодействия», по мнению исследовательницы, является *включение*: «Это использование в тексте одного жанра другой жанровой формы, выполняющей служебную функцию; текстовая структура каждого жанра при этом сохраняет устойчивость и не подвергается изменениям автора и порождает разные стилистические эффекты. Так, в текст автобиографического произведения регулярно включаются документы (метрики, послужные списки, реляции, справки, анкеты и пр.), усиливающие достоверность и объективность повествования о прошлом»¹¹². Благодаря документам эпохи писателем реконструируется исторический контекст, на фоне которого созданное в мемуарах личное повествование выглядит правдоподобнее и воспринимается более осязаемо, реалистично. Помимо газетных текстов и исторических документов (подобно постановлениям, которые Ю. Анненков столь активно задействует в текстовой ткани «Дневника»), в автобиографической прозе, как было отмечено ранее, используются еще фрагменты дневников, записных книжек и письма, которые, согласно исследованию Беловой В.А., относятся к одному жанровому семейству, а также отрывки художественных и публицистических произведений.

¹¹⁰ Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы. М. 2011. 424 с.

¹¹¹ Там же. С. 363.

¹¹² Там же.

Более сложными типами текстовых включений являются *жанровая контаминация* и *жанровая транспозиция*. Жанровую контаминацию исследовательница определяет как «сочетание двух или более самостоятельных жанров в одном тексте, которое приводит к созданию новой текстовой макроструктуры»¹¹³. Такого рода произведение представляет собой повествовательную мозаику из элементов, лишь часть которых носит автобиографический характер.

Жанровая транспозиция основывается на использовании «конститутивных элементов одной жанровой структуры в функции другой»¹¹⁴. Подмена формы и содержания ведет к новому, нестандартному способу восприятия автобиографического текста. Этот инструмент расширяет произведение и позволяет ему выйти далеко за рамки исключительно мемуарной работы. Жанровая транспозиция – это искусственный конструкт из намеков и обрывков информации, из которых читатель своими силами составляет целостную адресованную ему картину.

Другой способ — *соположение* — позволяет организовать текстовые фрагменты, относящиеся к различным жанрам, нелинейно. Основным инструментарием при этом служит коллаж и монтаж.

Н. А. Николина также отмечает, что особенности автобиографической прозы порождает нетипичные жанровые модели и формы. В качестве вводимых в произведения фрагментов могут быть тексты различных жанров и взятых из разных источников: письма, исторические и деловые документы, художественные и нехудожественные произведения разных жанров. Указывается также, что для автобиографической прозы XX века особо характерно частое использование газетного материала, иных текстов массовой коммуникации, а также применение «знаков различных видов искусства»¹¹⁵.

¹¹³ Там же. С. 365.

¹¹⁴ Там же.

¹¹⁵ Там же. С. 370.

Ранее было упомянуто, что А. Г. Мугурдумова в своей статье¹¹⁶ выдвигает предположение, что анненковский «Дневник» с точки зрения жанра можно было бы отнести к литературным портретам. В этом решении исследовательница опирается на классификацию мемуарных жанров, предложенных Т. М. Колядич, однако в виду ограниченного формата самой работы более подробно этот эпизод освещен не был.

В монографии «Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра» Т. М. Колядич¹¹⁷ не только исследует жанровые формы и их многообразие, но и выявляет историю их становления. Представления о самом понятии «литературного портрета» изменились с течением времени: «Писатели XIX века рассматривали его как данную в форме мемуарного очерка характеристику конкретного человека. Поэтому они и называли свои воспоминания о современниках то статьями, то очерками, не предлагая для них никакого специального термина»¹¹⁸. В русской литературе XX в. к жанру мемуарных портретов обращались довольно часто, что стало причиной возникновения целого ряда «модификаций» этой формы.

Особое внимание уделяется тому, насколько значимым стал вклад М. Горького в развитие литературного портрета: «Ряд открытых им принципов стал своеобразной нормой для последующих мемуаристов, определив основные особенности поэтики жанра¹¹⁹». Важным наблюдением в этом отношении становится прием, за счет которого Горький превращал ряд разрозненных «портретных набросков» в галерею «завершенных портретов», - объединяющая все портреты идея¹²⁰. Т. М. Колядич также указывает на следующие составляющие «портретов», созданных М. Горьким: 1) сочетание в одной работе двух точек зрения на изображаемого «героя» — авторской и «устоявшейся»; 2) диалог как основное художественное средство для

¹¹⁶ Мугурдумова А.Г. Юрий Анненков "Дневник моих встреч": Цикл трагедий // Русское зарубежье – духовный и культурный феномен. Материалы Международной научной конференции. Часть II. М., 2003. С.119–123.

¹¹⁷ Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра: Монография. М.: Мегатрон, 1995.278 с.

¹¹⁸ Там же. С.76.

¹¹⁹ Там же. С.77.

¹²⁰ Там же.

«раскрытия психологического, нравственного облика¹²¹» воспроизводимых образов; 3) «героем» такого портрета мог оказаться любой человек (вне зависимости от его статуса и рода деятельности), заинтересовавший автора; 4) осязаемое влияние позиции автора литературного портрета на формирование отношения к изображаемому герою и событиям: «<...> авторский план портретов Горького необычайно широк: собственно описание порождает систему авторских ассоциаций и представлений и завершается своеобразным комментарием по поводу конкретных фактов, времени, эпохи. <...> Важной особенностью литературных портретов Горького является активная роль автора в повествовании. Несмотря на то, что личность портретируемого всегда находится на первом месте и сюжет определяется движением его биографии, автор при этом не становится лицом пассивным, лишь записывающим то, что ему довелось услышать. Он всегда остается активным участником беседы, имеющим свою позицию и защищающим ее¹²²». Созданная Горьким модель создания литературных портретов встречается у многих авторов¹²³.

Однако «Дневник» Анненкова не соответствует описанной выше жанровой структуре: повествование выстроено как огромное коллажное полотно, в рамках которого читатель сталкивается с большим числом точек зрения, автор-повествователь довольно дистанцирован, в «Дневнике» наряду с диалогом задействована масса художественных приемов для создания «объемного литературного изображения» выбранных Анненковым фигур. «Дневник» представляет собой более сложную структуру, и жанровая природа этой книги воспоминаний вряд ли может быть охарактеризована как литературные портреты.

В связи с тем, что «Дневник» Ю. Анненкова все же соотносят с жанром дневника, как это делает А. Г. Мугурдумова¹²⁴, требуется более детально

¹²¹ Там же. С.78.

¹²² Там же. С.79-90.

¹²³ Там же.

¹²⁴ Мугурдумова А.Г. Юрий Анненков «Дневник моих встреч»: Цикл трагедий // Русское зарубежье – духовный и культурный феномен. Материалы Международной научной конференции. Часть II. М., 2003. С.120.

изучить существующие концепции, рассматривающие именно этот тип текста. Точки зрения о природе дневника, о его статусе в кругу текстов-воспоминаний не просто различаются, они порой противоречат друг другу. Добавим, что определенные литературоведческие теории допускают определение жанровой природы книги Ю. Анненкова именно как *дневника*.

В этом отношении ценным исследованием является работа Е. В. Глуховой¹²⁵, представившей иной взгляд на современное состояние изучения дневникового типа текста. Ее точка зрения основывается на том, что при рассмотрении произведений-дневников нельзя не учитывать особенности развития этого жанра. Исследовательница делает обзор достижений современного литературоведения, указывая, что в настоящее время единого комплексного подхода к анализу дневникового нарратива нет, стратегии исследователей разнятся и дневник может рассматриваться как «художественный текст, как первичная реальность творческого процесса, как исторический документ, как фактографическая проза или прототекст по отношению к художественному тексту»¹²⁶. В статье также предпринимается попытка различить разные типы дневников. Классической формой этого типа текста, по мнению Е. В. Глуховой, является «система хронологически упорядоченных записей, отражающий частную жизнь автора и общественные события¹²⁷», важными категориями которой являются интимность и автобиографизм в повествовании. При этом различаются дневники интимные и литературные. В качестве примера исследовательница указывает, как Д. С. Мережковский и З. Гиппиус обозначили сборники своих критических работ как «Дневники»¹²⁸. Эта идея соотносима с историей создания «Дневника моих встреч» Ю. Анненкова, когда двухтомная книга была создана на основе напечатанных художником мемуарных очерков. При этом Глухова указывает,

¹²⁵ Глухова Е.В. Об эволюции дневникового жанра // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX в. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. С.786-806.

¹²⁶ Там же. С.787.

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Там же.

что «Дневники писателя» Ф. М. Достоевского так же являются сборником статей, публиковавшихся на протяжении нескольких лет в периодике: «<...> таким образом, речь идет о цикле статей, организованных тематически общим принципом нового жанра — литературного дневника¹²⁹».

А. Зализняк и В. А. Белова, как было указано ранее, обращают внимание на конститутивные признаки классической формы дневника, рассматривая его как цельную и фиксированную литературную структуру; Глухова же принимает во внимание особенности развития этого жанра на рубеже XIX и XX вв. и выход этого типа текста за пределы интимного личного пространства автора. Так, «дневниковая форма становится равноправным участником литературного процесса <...>. Определенная деструктуризация классической формы дневника связана с нарушением жанрового канона, в данном случае — интимности, как одной из доминирующих характеристик»¹³⁰. В этот период дневниковые тексты перестают быть фактом личной жизни автора, они создаются с ориентацией на внешнего читателя. Таким образом, серьезную трансформацию претерпевают и включаемые в дневник воспоминания: они записываются, редактируются, сортируются, что тем самым исключает компонент неподдельной искренности автора в выражаемых мыслях и чувствах.

Особенно ценным для настоящей работы является представленная Е. В. Глуховой классификация изменений, происходящих в рамках жанрового канона дневника. Они определены как *осцилляции* — «внутрижанровые колебания»¹³¹ — и выделены четыре формы осцилляции дневникового жанра:

1. «Моноидейный» дневник, представляющий собой новую вариацию классического дневника и сфокусированный на одной какой-либо идее или событии, как, например, некоторые дневники З. Гиппиус и дневниковые записи

¹²⁹ Там же. С.801.

¹³⁰ Там же. С.788.

¹³¹ Там же. С.790.

А. Блока. В этом отношении, как указано в статье, этот тип дневника приближен к рассказу или повести.

2. Дневниковый текст, в состав которого «инкорпорированы инородные включения»¹³²: фрагменты «чужого слова», художественных произведений, наброски к будущим работам, письма, свидетельства других лиц, фотографии и рисунки. В качестве примера приводятся дневники Корнея Чуковского, отчасти — Михаила Пришвина.

3. «Крайним полюсом осциллирования дневниковой прозы», по мнению исследовательницы, является воспроизведение структуры дневника в ином повествовательном каноне. В качестве примера в статье указываются дневниковые записи М. Цветаевой, опубликованные позже как отдельные рассказы. Еще одним подобным произведением автор статьи считает работу Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три уroda», в котором повествовательная структура представлена в виде дневника главной героини¹³³. Таким образом, в произведениях Серебряного века все чаще наблюдается явление «синкретизации жанров — заметки, дневника, афоризма и воспоминания — в единое целое»¹³⁴. При этом изменения в жанре дневника происходят на все уровнях, так как нарушается не только интимность формы, но и хронологический принцип повествования.

4. Отдельную форму осцилляции дневникового жанра исследовательница выделяет на примере «Материала к биографии (интимного)» А. Белого. В рамках статьи указывается, что это произведение не относится к дневниковой форме. Но при этом в тексте сведения о жизни автора распределены в хронологическом порядке по месяцам, а также есть включение материала довольно специфического, «эзотерического» характера — все это может свидетельствовать о том, что в основу этого произведения А. Белого могли выйти дневники.

¹³² Там же.

¹³³ Глухова Е.В. Об эволюции дневникового жанра // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX в. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. С.790.

¹³⁴ Там же. С.791.

Исходя из данной классификации, «Дневник моих встреч» Ю. Анненкова можно определить как структуру с включенными в нее разнородными элементами, но при условии, если это произведение рассматривается нами как «литературный дневник» в рамках представленной Е. В. Глуховой концепции.

В дополнение отметим, что, подобно другим теориям, в этой работе не представлена четкой классификации произведений, построенных на воспоминаниях. Дневник рассматривается как самостоятельный повествовательный жанр. При этом мемуары, письма, дневники и хронологические записи по памяти определены как *тексты автобиографического типа*. Таким образом, мы еще раз сталкиваемся с неопределенностью в иерархии текстов-воспоминаний на жанровом уровне.

Загадкой «Дневник» делает то, что он не соответствует большей части предложенных исследователями характеристик мемуарно-автобиографического жанра. «Дневник моих встреч» не считается с категориями достоверности, хронологического изложения материала и исповедальности. Помимо того, неавторские компоненты, задействованные в этом произведении, отнюдь не соответствуют субжанрам, определенным для мемуаров монтажного типа. Используемое в названии произведения слово «Дневник» никак не определяет жанр всей работы. Оно используется лишь номинально, намекая на то, что описываемые события имеют автобиографическую основу, однако они при этом не лишены и определенной степени вымысла, театрализованности, эксплуатации мифа как инструмента и как материала для произведения. Используя именно такое наименование своей работы Анненков подчеркивает некоторую ее отстраненность от него: «дневник моих встреч» по сути отражает тщеславную гордость автора за то, что на своем пути он повстречал ведущих деятелей культуры и искусства — такое «искусственное», театральное фанфаронство. Анненков восхищается своим окружением, при этом ничего не говоря о себе, о своих достижениях. В этом состоит парадокс его природы и как художника, и как «мемуариста».

Глава третья

СТРУКТУРА МЕМУАРНОЙ КНИГИ Ю. АННЕНКОВА И СПОСОБЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЕЁ ЦЕЛОСТНОСТИ

В структуре «Дневника моих встреч» Ю. Анненкова можно выделить следующие компоненты: графические портреты и словесные описания «моделей», цитаты из писем и статей самого художника и других деятелей искусств: Е. Замятина, М. Зощенко, М. Бабеля, В. Маяковского и других; пересказы историй, слухов и анекдотов, рассуждения Ю. Анненкова об искусстве, его концепция театра и кинематографа XX века, бытовые наблюдения и размышления о течении мировой истории, заметки художника, информативные справки энциклопедического характера. В «Дневнике» помимо слова Анненкова звучат голоса его современников — писателей и поэтов. Словесные портреты деятелей искусств сопровождаются большими фрагментами статей, написанными ими и о них. В книгу также включены извлечения из правительственных постановлений и резолюций (например, главы «Борис Пастернак», «Исаак Бабель», «Михаил Зощенко»).

«Дневник» можно подвергнуть еще большему «расщеплению».

В главах «Александр Блок», «Николай Гумилев», «Анна Ахматова», «Сергей Есенин», «Владимир Маяковский», «Георгий Иванов» помимо слова Анненкова звучат голоса его современников-поэтов: приводятся обширные цитаты из их произведений. Словесные портреты, посвященные Максиму Горькому, Евгению Замятину, Николаю Гумилеву и другим, сопровождаются большими фрагментами статей, написанными ими и о них. В книгу также включены извлечения из правительственных постановлений и резолюций (главы «Борис Пастернак», «Исаак Бабель», «Михаил Зощенко»). В тексте «Дневника» встречаются рассказы Ю. Анненкова о собственных «расследованиях», результатом таковых стала, например, гипотеза об

отравлении М. Горького¹³⁵, в пользу которой Анненков приводит свидетельства Л. Троцкого и признания профессора Д. Д. Плетнева. Внимания заслуживает также описание работы Ю. Анненкова с личным архивом В. Ленина, в которой сам художник выступает и в роли портретиста, психолога и историка¹³⁶.

Первые попытки разгадать магическую притягательность работ Юрия Анненкова, знаменитого художника-портретиста, иллюстратора и писателя, предпринимались еще в 1922 г. В опубликованном издательством «Петрополис» сборнике «Портреты»¹³⁷ представлены не только графические работы Ю. Анненкова, но и критические статьи Е. Замятина, М. Кузмина и М. Бабенчикова. Все эти писатели едины во мнении, что Анненков не только воплощает в своих произведениях тенденции «синтетизма» искусств, столь свойственные началу XX века, но и намечает новые пути развития изобразительного творчества.

Работы Е. Замятина «О синтетизме», М. Кузмина «Колебания жизненных токов» и М. Бабенчикова «Юрий Анненков» стали своего рода первыми и, стоит признать, наиболее точными «дешифраторами» и проницательными комментариями того нового стиля, который Ю. Анненков представил в своей книге графических портретов. Из трех этих работ в «Дневник» была включена только статья Евгения Замятина «О синтетизме». Как было указано ранее, с момента первой публикации по сегодняшний день эта книга воспоминаний переиздавалась несколько раз и претерпевала немало изменений в своем содержании, и только в издании «Дневника» 2001 г.¹³⁸, стремившегося вместить в формат одной книги объем целого двухтомника, статья была исключена. Такое изменение в композиционной структуре книги не могло не повлиять на

¹³⁵ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.1. С.44.

¹³⁶ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.253.

¹³⁷ В книге «Портреты» представлены более сорока портретов писателей, поэтов, критиков и деятелей театра, несколько выполненных художником иллюстраций (например, «Буржуй» – рисунок к поэме А. Блока «Двенадцать», «Сахарница» – графическая зарисовка к рассказу М. Горького «Самовар»), а также три статьи, в которых впервые были провозглашены и объяснены стилевые приемы и художественные принципы анненковского творчества. Большая часть графических портретов, представленный в альбоме 1922 г., была повторно опубликована в «Дневнике» в сопровождении литературного текста.

¹³⁸ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. М.: Захаров. 2001. 512 с.

ее восприятие, ведь это издание оказалось лишено одного из самых значимых своих комментариев.

Автора галереи графических портретов и Евгения Замятина связывала крепкая дружба. Сам художник в своих воспоминаниях так отзывается о знаменитом писателе: «С Евгением Замятиным, самым большим моим другом, я впервые встретился в Петербурге в 1917 году...»¹³⁹. Для Юрия Анненкова в жизни, как и в его книге воспоминаний, Замятин стал целой главой – большой, насыщенной и яркой. В своей мемуарной книге художник посвящает своему другу отдельную главу, при этом он не только приводит интересные факты из жизни Е. Замятина, но и сам выступает критиком и аналитиком его теоретических и художественных произведений.

Согласно «Дневнику», именно Юрию Анненкову одному из первых посчастливилось отрывочно познакомиться с произведением, принесшим Замятину мировую славу, — романом «Мы». Также не была обделена вниманием и теория синтетизма, которую Замятин подкрепил наглядными примерами, взяв за основу анненковское творчество. В книге воспоминаний знаменитый график приводит немаловажные сведения, которые аккумулировали в себе и раннее, и позднее мнение самого Евгения Замятина о своей концепции синтетизма и при всем этом обрамленное словами самого Юрия Анненкова: «Через восемь лет, в 1930 году, в сборнике «Как мы пишем» (Изд-во писателей в Ленинграде) Замятин в статье «Закулисы» поместил оттуда (М. Р. — Из статьи 1922 г. «О синтетизме») следующую выдержку: «...Ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты, только — суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую долю секунды, когда собраны в фокус, спрессованы, заострены все чувства... Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова — и им самим договоренное будет врезано в него неизмеримо прочнее, вращет в него органически. Так синтетизм открывает путь к совместному творчеству художника — и читателя

¹³⁹ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.1. С.235.

или зрителя»¹⁴⁰. К этой выдержке Замятин прибавил: «Это я писал несколько лет назад о художнике Юрии Анненкове, о его рисунках. Это я писал не об Анненкове, а о нас, о тебе, о том, каким, по-моему, должен быть словесный рисунок¹⁴¹».

Столь сложный конгломерат из различных точек зрения и переплетений голосов (даже несмотря на их малочисленность) свойственен анненковской прозе, как, впрочем, и его изобразительным работам. Но такой плотный смысловой и словесный синтез не был бы возможен, если бы идеи, которые Анненков столь умело вплетает в ткань своего повествования, не были созвучны его собственному мироощущению. Таким образом, можно говорить о довольно нестандартной ситуации в критической рецепции, когда представленный в статье Замятина «О синтетизме» анализ творчества Ю. Анненкова был не просто одобрен самим критикуемым художником, а в какой-то степени даже выдвинут в качестве выгодного варианта интерпретации своего творчества. Свидетельством этому выступает сам факт, что Анненков, не лишенный честолюбия, но при этом все же остро ощущавший ответственность за судьбу искусства, разместил эту статью в качестве вступления к своему дебютному «альбому» портретов.

Ведущую творческую силу Анненкова автор программной статьи «О синтетизме» называет «огнем», благодаря которому художник деформирует привычную действительность: «Уже казалось, готова была захлопнуться за ним крышка схоластического куба, но сильный, живучий художественный организм одолел. Вот — от какого-то огня — покоробились, изогнулись, зашевелились у него прямые; от элементарных формул треугольника, квадрата, окружности он бесстрашно перешел к сложным интегральным кривым. Но еще линии — разорваны, мечутся, как инфузории в капле, как иглы в насыщенном, кристаллизующемся растворе. Еще момент, год — раствор окреп гранями —

¹⁴⁰ Там же. С.251.

¹⁴¹ Там же.

живыми кристаллами — телами: Анненковский — «Желтый траур», огромное полотно «Адам и Ева», его портреты¹⁴²».

Эта «жизненность», внутренняя динамика в работах художника переданы посредством емких и семантически насыщенных деталей (морщинки вокруг лукавых замятинских глаз, опущенные уголки губ Сологуба, мохнатые брови и усы-щеточка Горького), особого распределения штрихов и цветового контраста на портретных изображениях, композиционной игры, когда лицо природы будто «выплывает» из пространства и лишь с какой-то одной стороны «проявляется» полностью. Таким образом, Анненкову удалось насытить динамикой статичные параметры рисунка (композиция, фон, перспектива, деталь).

Е. Замятин заостряет внимание на вводимые художником особые детали-знаки, которые также стали его характерным приемом.

Изображенные Анненковым предметы или укрупненные детали на портретах неслучайны и призваны нести некую дополнительную информацию о натуре (портреты М. Горького, Е. Замятина, К. И. Чуковского, П. С. Анненкова). В этом отношении и отсутствие какого-либо предметно насыщенного фона является знаковой для художника позицией (портреты М. Бабенчикова, А. Ахматовой, Ф. Сологуба). Эта особенность делает каждый портрет уникальным для анализа и трактовки, так как раскрывает помимо внешнего облика модели еще и биографическую, личную сторону жизни изображаемых людей.

По мнению Е. Замятина, заслуга художника состоит именно в том, что посредством особо сконструированной и представленной детали в работах Анненкова синтез быта и фантастики достиг вершины своего воплощения и выражения: «Каждую деталь можно ощупать; все имеет меру, вес, запах; из всего — сок, как из спелой вишни. И все же из камней, сапог, папирос, колбас — фантазм, сон. Это — тот самый сплав, тайну которого так хорошо знали Иероним Босх и «адский» Питер Брейгель. Эту тайну знают и некоторые из

¹⁴² Замятин Е. О синтетизме // Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.1. С. 10.

молодых, в том числе — Анненков, может быть — особенно Анненков. Фантастический его гармонист верхом на звездах, и свинья, везущая гроб, и рай с сапогами и балалайкой — это, конечно, реальность, новая, сегодняшняя реальность; не *realia* — да, но *realiora*. И не случайно, а закономерно то, что в театральные свои работы Анненков связывает себя с постановкой «Носа» Гоголя, «Скверного анекдота» Достоевского, «Лулу» Ведекинда¹⁴³.

В начале XX века в искусстве явление синтеза быта и фантастики подвергалось переосмыслению (А. Блок «Двенадцать», А. Белый «Петербург»). Эту тенденцию не мог не подхватить Ю. Анненков, что и нашло отражение как в его изобразительных работах, так и в его литературных произведениях. Однако в графических портретах современников, изображения которых не лишены бытовых элементов, этот прием не был воплощен художником.

В первое издание «Дневника» 1966 г. также включена работа искусствоведа и критика Алексиса Раннита «О рисунках Юрия Анненкова», опубликованная в книге на английском языке. И позже — в 1975 г. переизданная на русском языке в «Новом журнале» в связи с годовщиной смерти художника.

Как и статья Е. Замятина «О синтетизме», работа А. Раннита призвана внести ясность в понимание творческого метода Ю. Анненкова как художника-портретиста. Для этого критик обзорно рассказывает о традиции «русского ликописного искусства» начиная с Андрея Рублева до мирискусников В. Серова, М. Врубеля и развивающимся за пределами СССР сюрреализма. Раннит указывает, что исторически наследие Анненкова относится к позднему периоду *Art Nouveau*, в котором также отразились веяния кубизма, футуризма и экспрессионизма. Раннит, как и Замятин, отмечает особую синтетическую природу искусства Анненкова, пристальное внимание художника к деталям, его экспериментальный подход к работе над изображением: «Тут постоянное сосуществование целенаправленного реализма, любви к каждодневному,

¹⁴³ Там же. С.11.

обыденному, и склонности к абстракции и геометризации. Стремление разрешить задачу драматически зачастую сопровождается своеобразной манерой письма»¹⁴⁴. Определяя природу синтеза, наблюдаемого в работах Анненкова, Раннит использует термин, введенным Хансом Фоллмером, — «каллиграфический экспрессионизм».

Критик также указывает, что, несмотря на «не слишком крепкую связь» между изобразительными искусствами и литературой, на сложность нахождения между ними точек соприкосновения, Ю. Анненкову в своих иллюстрациях к поэме «Двенадцать» А. Блока удалось «достичь слияния визуального образа со словом». А. Раннит при этом отмечает, насколько похожи творческие методы Анненкова и Блока, что и сделало возможным установления между иллюстрациями «связи стиля, эмотивной связи и единого восприятия звучания эпохи».

Особую ценность работа А. Раннита состоит в том, что он предпринял попытку классификации графических портретов Ю. Анненкова, разделив их на три группы: 1) синтетические; 2) тоновые и 3) линейные.

Синтетическими рисунками, по мнению критика, являются портреты Бориса Пастернака, Максима Горького, Александра Бенуа, Федора Сологуба, Владислава Ходасевича, Евгения Замятина, Николая Евреинова, Николая Петрова, Всеволода Мейерхольда и Георгия Иванова. Характерными чертами синтетических портретных изображений является применение сочетаний и переплетений кубических структур, свето-теневая игра плоскостей, при которой контуры заполняются большими объемами цвета. Совмещение в одной изображении реалистичности и некоторой фотографичности портретируемого лица и линейно-декоративного способа репрезентации дает критику основание утверждать, что таким образом «художник одновременно и рисует человека, и запечатлевает его в своей памяти».

¹⁴⁴ Раннит А. О рисунках Юрия Анненкова // Новый журнал. Нью-Йорк. № 120. 1975. С.110–116.

Тоновые изображения отличаются плавностью и мягкостью переходов. Раннит указывает, что несмотря на то, что во всех работах Анненкова преобладающим элементом является графичность, тоновые рисунки «лиричнее», сочетание линий и плоскостей на таком портрете создают общее впечатление «погруженности в думу»¹⁴⁵. Примерами тоновых рисунков Раннит считает портреты Владимира Ленина, Жерара Филипа, Виктора Шкловского, Шарля Дюллэна, Сергея Лифаря, Жака Одиберти и выполненного гуашью рисунка Анны Ахматовой.

Основу линейных портретов Анненкова составлял контур, который создавался «непрерывной линией, единым росчерком с налета». В эту группу критик относит изображения Спесивцевой, Сергея Прокофьева, Глебовой-Судейкиной, Алянского, Хлебникова, Анжрэ Жида и Гоголя. В статье эти рисунки сопоставляются с гравюрами, изображение на которые было нанесено по металлу *без резца*. Именно «беглость линии» делает портреты насыщенными жизнью, «пульсирующими и трепетными». И потому именно *линейные портреты* А. Раннит считает «вершиной природной виртуозности» Анненкова¹⁴⁶.

Помещенные в «Дневник» статьи Е. Замятина и А. Раннита, разъясняющие творческий метод Ю. Анненкова, его особый стиль и технику и классифицирующие его графический портреты по способу репрезентации, позволяют лучше понять и литературные портреты, из которых состоит книга. В совмещении в рамках одного произведения графического изображения и соответствующего ему вербального воплощения дают основание говорить о проявлении экфрасиса — выражении одних и тех же объектов, значений языком различных видов искусств.

Теория экфрасиса, как и теория мемуаристики, в настоящее время находится на стадии становления, поэтому в рамках этих сфер еще не выработано единства мнений касательно как терминологического, так и

¹⁴⁵ Там же. С.115.

¹⁴⁶ Там же. С. 116.

методологического аппарата. В настоящем исследовании для анализа сущности явления экфрасиса в «Дневнике» Анненкова будет использована классификация, данная В. Лепахиным в его работе «Экфрасис в русской литературе: опыт классификации»¹⁴⁷. В данной статье представлен широкий обзор уже существующих работ и точек зрения на экфрасис, проанализированы способы определения этого явления и их недостатки. Так, в работе рассматриваются концепции Г. Косикова, Л. Геллера, Н. Брагинской, В. Робийяр, С. Зенкина. На основании проанализированного материала автор приходит к выводу, что сама природа экфрасиса остается неразъясненной: это явление рассматривают и как литературный прием, и как особый жанр, и как словесное описание. Потому, как указывает автор, в статье представлены не *типы*, а *виды* экфрасиса, «понимая под ним описание в литературном произведении предмета изобразительного искусства, <...> создание словесного образа на основе визуально художественного образа». Согласно концепции В. Лепахина, «Дневник» Анненкова необходимо рассматривать согласно характеру взаимосвязи между экфрасисом и объектом. Исследователь также отмечает, что виды экфрасиса «редко встречаются в чистом виде», потому их разделение довольно условно. В работе рассматривается всего семь типов экфрасиса: 1. цитация, 2. перевод, 3. психологизация, 4. впечатление (или «заражение»), 5. предпонимание, 6. интерпретация и 7. иконичный экфрасис.

В соответствии с представленной в статье классификацией, совмещение графических и литературных портретов в «Дневнике» можно считать экфрасисом-переводом и -интерпретацией. Оба этих вида описаний стремятся к максимально необходимому раскрытию внешних и внутренних свойств и характеристик объекта. Экфрасис-перевод проявляется в том, что вербальный текст становится аналогом изображения: «Словесный образ стремился к совпадению с образом визуальным, даже — насколько это возможно — к

¹⁴⁷ Лепахин В. Экфрасис в русской литературе: опыт классификации // Визуализация литературы. Белград, 2012. С. 7-31.

копированию его¹⁴⁸». В то же время экфрасис-интерпретация подразумевает некоторое развитие, расширение идеи и мысли, которую заключает в себе визуальный образ. Также в рамках интерпретационной модели экфрасиса автору-создателю текста важно показать описываемый объект с разных точек зрения, с позиций разных персонажей, что ведет к включению диалогичной формы в повествование. В «Дневнике» каждая глава содержит описательный портрет героя (*М. Р.* — за некоторым исключением), сопровождаемый графическим изображением. Но при этом художник расширяет свое повествование, включая в текст различные факты, истории, ситуации, свидетельства, документы. В связи с этим техники и особые черты стиля, проявляющиеся в графическом искусстве Анненкова и отмеченные Е. Замятиным и А. Раннитом, коррелируют с тем, как была выстроена текстовая фактура «Дневника».

Элементы, из которых складываются главы «Дневника», соединены таким образом, чтобы их при необходимости можно было легко перемещать или «выуживать» из цельного полотна книги, «жонглировать» этими элементами, вводя их в разное художественно-словесное поле, дублируя их, повторяя их из текста в текст. Очерки, из которых и был составлен «Дневник» обладают коллажной структурой, которая и была перенесена в книгу воспоминаний.

Совмещение разнофактурных и разновеликих текстовых единиц в главах-портретах достигается с помощью техник коллажа и монтажа.

Для создания графических работ Ю. Анненков нередко обращался к технике коллажа: «Начав использовать коллаж в иллюстративной графике, Анненков чаще всего прибегал к введению в рисунок, выполненный тушью, наклейки с печатным текстом. Сам прием не нов и не оригинален, но, как это часто бывало, именно Анненков применял его изобретательно и умело¹⁴⁹». В

¹⁴⁸ Там же. С.16.

¹⁴⁹ Обухова И.В. Коллажная графика Ю.П. Анненкова // Русский авангард 1910-1920-х годов: проблема коллажа/ ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2005. С.145.

тексте «Дневника» Анненков тоже применил эту технику, мастерски «склеивая» в рамках единого текстового пространства свои записи с фрагментами статей своих современников, с отрывками писем, цитатами из книг и журналов.

Однако для создания цельности литературного произведения, «сконструированного» посредством коллажа, недостаточно простого сочетания разнородных элементов. В этом случае текст становится хаотичным набором запечатленных эпизодов жизни, не связанных ни темой, ни идеей. «Дневник», как отмечалось ранее, отличается значительной цельностью при всем своем разнородном составе. Можно предположить, что внутритекстовой сопряженности удалось добиться за счет использования еще одной техники – техники монтажа. Этот инструмент, порожденный кинематографом, вошел в обиход как изобразительного, так и литературного искусства. Концепция этого немаловажного приема была разработана Эйзенштейном благодаря идее разъединения объекта на значимые части и их последующего слияния с целью транслирования нового смысла и образа.

Определение монтажа крайне важно для понимания технических средств и эстетических принципов, которыми руководствовался Ю. Анненков при создании «Дневника». Отталкиваясь от концепции И.В. Кукулина¹⁵⁰, исследователя литературы и культуры XX в., монтаж в рамках настоящей работы рассматривается в широком понимании этого термина — как комплекс художественных приемов, благодаря которым гетерогенные и разрозненные фрагменты образуют единое целостное произведение искусства. Большое

¹⁵⁰ Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: НЛЮ, 2015. С. 12: «У слова «монтаж» как эстетического термина, как хорошо известно, есть два смысла: узкий и широкий. В узком смысле монтаж – это метод организации повествования в кинематографе. В широком – совокупность художественных приемов в других видах искусств: произведение или каждый образ раздроблены на фрагменты, резко различающиеся по фактуре или масштабу изображения. Примеры такой гетерогенности – фотоколлажи; нарочито дискретные композиции в поэзии или прозе, свидетельствующие о фрагментарности действия или разорванности индивидуального восприятия; чередование в литературном произведении коротких отрывков с существенной разной стилистикой; контрастное столкновение в визуальной работе материалов разной фактуры; визуальное или словесное изображение одновременно происходящих действий, при котором синхронность демонстрируется с помощью чередования фрагментов, репрезентирующих эти действия; резкая и частая смена точек зрения (в понимании Б.А. Успенского) внутри одного текста или визуальной работы».

значение исследователь уделяет «монтажным стыкам» — своего рода индикаторам сознательной стратегии автора на «конструирование» произведения из отдельных, зачастую разножанровых элементов. Важным представляется следующее наблюдение: «В литературном произведении такие «стыки» могут быть оформлены как графические пробелы между короткими фрагментами или скачкообразный, немотивированный перенос действия в другое место или другую эпоху»¹⁵¹.

Для Анненкова характерно разделение текста на части: художник не создает непрерывного и долгого повествования — оно всегда дискретно, прерывисто, насыщено вставками, оформленными как письма, фрагментами деклараций, выдержками из статей и постановлений, цитатами. Именно задействованный художником монтажный способ соединения материалов в рамках единого пространства текста или художественного полотна дает возможность при необходимости ввести (можно сказать, «вклеить»), изъять или заменить любой фрагмент произведения. А за счет обилия графически видимых монтажных швов (часто встречающиеся пробелы между фрагментами) в «Дневнике», Ю. Анненков подчеркивает «компилятивную» природу своей книги.

Однако монтаж, задействованный художником в его книге воспоминаний, значим не только с технической точки зрения как художественный прием авангардистов. В целом для мемуарной литературы монтаж — не только важный прием редактирования и воплощения воспоминаний, личного опыта в форме коллажного полотна. Монтаж в мемуаристике стал мощным инструментом работы со временем: так, за счет этого художественного приема Анненкову удалось представить свою эпоху нелинейно, тем самым расширив возможности наполнения своего повествования большим числом сюжетов, ключевых событий и портретов.

¹⁵¹ Там же. С.13.

Более чем вероятно, что, став неотъемлемыми инструментами художника в изобразительном искусстве, коллаж и монтаж повлияли и на художественный стиль Анненкова-писателя, и на способ организации текста.

Несомненное сходство в построении текстов прослеживается между двумя крупными произведениям Анненкова — «Повестью о пустяках», вышедшей в 1934 г., и «Дневником моих встреч», опубликованным почти на 30 лет позже. На это указывают и находки исследователей^{152,153}.

Несмотря на уникальность произведений Анненкова, И. В. Обухова-Зелинская сопоставляет принцип, по которому выстраивалась архитектура «Дневника», с приемами других писателей: «Проза Пильняка тоже вбирала в себя фрагменты окружающей действительности: документы, куски писем, дневников, газетные объявления и т.д. Этим же путем следует Анненков, по своему перерабатывая отобранный материал и включая его в собственное повествование как некий текстовый коллаж. Это сходство было отмечено в 1934 г. В. Ходасевичем в рецензии на только что вышедшую в Берлине «Повесть о пустяках» <...>. При этом Ходасевич сделал сравнение в пользу Б. Темиряева, отметив, что литературный монтаж сделан им «чрезвычайно ловко¹⁵⁴». При этом исследовательница допускает, что на такого рода «очерковый» принцип представления и изложения материала в «Дневнике» Анненкова мог вдохновить «Некрополь» Ходасевича¹⁵⁵.

«Эхо-диалог» также наблюдается между «Дневником» и рассказом Ю. Анненкова «Домик на 5-ой Рождественской», впервые опубликованным в журнале «Современные записки» 1928 г. и не раз потом переиздававшимся, но уже в литературном журнале «Стрелец».

¹⁵² Данилевский А. Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темиряева (Юрия Анненкова): дис... д-ра филос. по русской лит-ре. Тарту, 2000. 151 с.

¹⁵³ Скобелев Д.А. Эстетическая рефлексия Ю. П. Анненкова (на материале художественных и публицистических произведений): дис. ... канд. фил. наук. Воронеж, 2009. С.31-34.

¹⁵⁴ Обухова-Зелинская И.В. Юрий Анненков на перекрестках XX века. М.: МИК, 2015. С.298.

¹⁵⁵ Там же. С.295.

А. А. Данилевский¹⁵⁶ рассматривает этот рассказ как произведение, аккумулирующее в себе обилие интертекстуальных связей. Исследователь выявил и объяснил то, как в «Домике» проявлены и переосмыслены характеры, образы и мотивы, использовавшиеся как писателями XIX в., так и современниками художника.

Раскрытие, «расшифровку» намеков, разбросанных по рассказу «Домик на 5-ой Рождественской», можно обнаружить в «Дневнике». Эта работа стала своего рода комментарием к более ранним произведениям писателя. Об этом свидетельствуют представленные в рассматриваемом рассказе эпизоды, которые соотносятся (иногда почти дословно) с фрагментами анненковской книги воспоминаний.

В самом начале рассказа, повествующем о красоте Санкт-Петербурга, воплощенной в геометрической выверенности города, неслучайно упоминается архитектор и живописец Андрей Никифорович Воронихин: «Город Растрелли, Томона и Воронихина, город светлых колонн и холодных фронтонов – прозрачен и синь в снегу, коричнево-желтый в тумане¹⁵⁷». В «Дневнике» – в самой первой «портретной главе», посвященной творчеству Максима Горького, Ю. П. Анненков начинает свое повествование с рассуждения об исторической закономерности, заключающейся в том, что многие выдающиеся деятели культуры, искусства и науки происходили из «низших социальных слоев». Среди перечисляемых Ю. Анненковым имен особое внимание уделено А. Н. Воронихину: «Разве зодчий и живописец Воронихин, дед моего дяди, не был крепостным графа Строганова? <...> Разве по заказу коммунистической партии и ее правительства Воронихин воздвиг Казанский собор на Невском проспекте? Разве это после Октября крепостной Воронихин построил здание Горного института, каскад и колоннады в Петергофе, дворцы в Гатчине, в Павловске, в

¹⁵⁶ Данилевский А.А. Домик на 5-ой Рождественской Ю.П. Анненкова и «Петербургский текст русской литературы» // Русская эмиграция: Литература. История. Кинолетопись: материалы международной конференции. Таллин: Мосты культуры; Герашим, 2004. С.44-69.

¹⁵⁷ Анненков Ю.П. (Темирязов Б.) Домик на 5-ой Рождественской // Современные записки. Париж, 1928. № 37. С. 196.

Стрельне, изумительную строгановскую дачу на Большой Невке?»¹⁵⁸. Ю. Анненков умело вплетает в ткань своего рассказа этот автобиографический компонент, указывая на свое «отдаленное» родство с Ворониным. Благодаря этой детали художник будто делает акцент на своем особом статусе по отношению к всеобщей истории, будучи связанным некими семейными узами с таким знаменитым «градостроителем» прошлого. Так, Ю. Анненков подчеркивает, что для него Петербург не просто город, а своего рода «личное наследство по праву рождения».

«Зашифрованный» автобиографизм прослеживается и во взаимосвязи рассказа с «Дневником» в следующем эпизоде: «Однажды вечером, у Финляндского вокзала, нетерпеливо волновалась особенно многолюдная толпа. Из ее черных недр, над винтовками сумрачных матросов, вздымались кубы броневой машины. Сойдя с перрона в лиловый холод прожекторов, взгромоздился на стальную спину Ленин, снял кепку, обнажив пудовый лысый череп и произнес: “Товарищи!”»¹⁵⁹. Согласно произведению, появление Ленина на вокзале взбудоражило и вдохновило на «революционный подвиг» одного из героев рассказа – Стасика Балчуса, в честь которого впоследствии была названа детская площадка, построенная на месте разрушенного домика¹⁶⁰. В «Дневнике моих встреч» Анненков так описал свои собственные впечатления от выступления Ленина на вокзале: «3-го апреля 1917 года я был на Финляндском вокзале в Петербурге в момент приезда Ленина из-за границы. Я видел, как сквозь бурлящую толпу Ленин выбрался на площадь перед вокзалом, вскарабкался на броневую машину и, протянув руку к “народным массам”, обратился к ним со своей первой речью. Толпа ждала именно Ленина. Но – не я»¹⁶¹. Так, поместив в одно событийное поле себя и своего вымышленного героя, Ю. Анненков отчетливо противопоставил себя человеку из «народной

¹⁵⁸ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.1. С.18.

¹⁵⁹ Анненков Ю.П. (Темирязов Б.) Домик на 5-ой Рождественской // Современные записки. Париж, 1928. № 37. С. 202-203.

¹⁶⁰ Там же. С.222.

¹⁶¹ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.236.

массы», Стасику Балчусу, при этом довольно достоверно передав его эмоциональное потрясение и «перерождение» (беспутный Стасик добровольцем уехал на фронт) после вдохновенного обращения «вождя пролетариата» к собравшимся на вокзале.

Самым объемным текстовым фрагментом, повторившимся как в рассказе¹⁶², так и в «Дневнике»¹⁶³, является встреча Герберта Уэллса с русскими писателями в «голодном» Петербурге 1920 года. В отличие от рассмотренных выше, именно этот эпизод из рассказа «Домик на 5-ой Рождественской» почти дословно передан в «Дневнике моих встреч». Несмотря на минимальные лексические расхождения, которые обнаруживаются при сопоставлении рассказа и мемуарной работы, и большую точность «Дневника» в передаче имен действующих лиц, этот эпизод воспроизведен практически одинаково в обоих текстах. Для сравнения приведем часть этого фрагмента.

В рассказе ярко передано отчаянье деятелей искусств, выступивших перед английским писателем, который приехал «праздно» понаблюдать за тем, как совершается «курьезный исторический опыт»: «Речь седовласого ученого приближалась к истерике. Наступило тягостное молчание, так как никто не был уверен в соседе, но все предвидели дальнейшую участь оратора. Тогда сорвался со стула молодой и пылкий литератор и закричал в лицо иностранцу <...>»¹⁶⁴.

В тексте «Дневника» этот эпизод передан не менее эмоционально, но с большим количеством фактографических деталей: «Голос Амфитеатрова приближался к истерике, и когда он умолк, наступила напряженная тишина, так как никто не был уверен в своем соседе и все предвидели возможную судьбу слишком откровенного оратора. После минутного молчания сидевший рядом со мной Виктор Шкловский, большой знаток английской литературы и автор очень интересного формального разбора «Тристрама Шенди» Лоуренса Стерна,

¹⁶² Анненков Ю.П. (Темиряев Б.) Домик на 5-ой Рождественской // Современные записки. Париж, 1928. № 37. С. 207.

¹⁶³ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.1. С.30.

¹⁶⁴ Анненков Ю.П. (Темиряев Б.) Домик на 5-ой Рождественской // Современные записки. Париж, 1928. № 37. С. 206.

сорвался со стула и закричал в лицо бесстрастного туриста <...>¹⁶⁵». Писатель сохраняет синтаксическое строение предложений, заменяя лишь определенные лексические словосочетания на синонимичные им. Например, «тягостное молчание» в «Дневнике» получило более семантически насыщенную формулировку «напряженная тишина». В своей мемуарной работе – в отличие от рассказа – художник изображает эту непростую ситуацию детальнее при помощи эмоционально окрашенной лексики: «все предвидели **дальнейшую участь оратора**»¹⁶⁶ в «Дневнике» трансформировалось в более распространенную фразу «все предвидели **возможную судьбу слишком откровенного оратора**»¹⁶⁷.

Так, зафиксированное художником в записных книжках (о них упоминал как Ю. Анненков, так и знавшие его люди) событие 1920 года воплотилось в художественном произведении 1928 г. и с большей точностью было воспроизведено в мемуарной книге 1966 г.

Еще один фрагмент рассказа, отразившийся позже в «Дневнике», повествует о том, как один «долговязый писатель», начальник Отдела Управления и некая балерина посетили питерский крематорий, чтобы наблюдать «опытное сжигание»¹⁶⁸. Этот эпизод был подробно рассмотрен и проанализирован А.А. Данилевским: «<...> здесь получила намеренно «сдвинутое» отображение реальная поездка в первый советский – петроградский крематорий, предпринятая по инициативе члена коллегии управления Петросовета Бориса Гитмановича Каплуна <...> им самим, его возлюбленной, прославленной прима-балериной Мариинки О.А. Спесивцевой, и Чуковским. <...> Анненков преподнес историю с посещением крематория как

¹⁶⁵ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.1. С.31

¹⁶⁶ Анненков Ю.П. (Темирязов Б.) Домик на 5-ой Рождественской // Современные записки. Париж, 1928. № 37. С. 206.

¹⁶⁷ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.1. С.31

¹⁶⁸ Анненков Ю.П. (Темирязов Б.) Домик на 5-ой Рождественской // Современные записки. Париж, 1928. № 37. С. 219.

произошедшую с ним самим, с Б. Г. Каплуном же, с некой безымянной девушкой и Н.С. Гумилевым в один из зимних вечеров 1919 г.»¹⁶⁹.

Фрагментарность повествования, некоторая дискретность внешней архитектоники каждой главы дает основания полагать, что Ю. Анненков строил свои литературные произведения по принципу коллажа. А благодаря монтажной технике, художнику удалось органично совместить столь разные по жанру элементы в единое и цельное полотно «Дневника». Внутренняя разнородность элементов дневника ощущается и на стилевом уровне, когда каждый фрагмент текста «звучит» по-своему.

¹⁶⁹ Данилевский А.А. Домик на 5-ой Рождественской Ю.П. Анненкова и «Петербургский текст русской литературы» // Русская эмиграция: Литература. История. Кинолетопись: материалы международной конференции. Таллин: Мосты культуры; Герашим, 2004. С.61.

Глава четвертая
«ДНЕВНИК МОИХ ВСТРЕЧ» Ю. АННЕНКОВА И КНИГА
ВОСПОМИНАНИЙ И. ЭРЕНБУРГА «ЛЮДИ, ГОДЫ, ЖИЗНЬ»:
ВЫБОР АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ

Сопоставляя «Дневник» Ю. Анненкова с работой И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь», можно наглядно проследить отличия книги воспоминаний художника от более привычной, утвердившейся мемуарной работы, в центре которой находится «Я» автора.

Основанием для сопоставления мемуарных произведений этих двух писателей также стала статья Рашита Янгирова «Юрий Анненков и Илья Эренбург. Биографии и репутации»¹⁷⁰. В этой работе рассматриваются творческие пути Анненкова и Эренбурга в контексте противодействия советской и эмигрантской литературных ситуаций 20-60х гг. XX в.

Идеологическое давление на все сферы жизни советского общества XX в. породило несколько эмиграционных волн. Деятели искусств покидали страну в надежде спасти бывшие ценности культурной и просвещенной дореволюционной России, в стремлении творить не по указке правительства и просто жить без страха. Р. Янгиров справедливо отмечает, что жизненные пути обоих – и Эренбурга, и Анненкова – очень похожи: «Сближение этих, казалось бы, разных фигур мотивировано не одной лишь специфичностью их репутаций. Для этого есть и другие основания: почти ровесники, в межвоенные десятилетия оба жили в Париже, вращались в одном кругу художественной богемы и одно время поддерживали между собой достаточной близкие отношения¹⁷¹». Но в условиях непрекращающейся идеологической борьбы и советской пропаганды оба писателя выбрали совершенно противоположные пути творческого развития. Написанные примерно в одно и то же время

¹⁷⁰ Янгиров Р. Юрий Анненков и Илья Эренбург. Биографии и репутации // In memoriam: Сборник памяти Владимира Аллая. СПб.: Феникс – Atheneum, 2005. С.299-360.

¹⁷¹ Там же. С.304.

мемуары – «Люди, годы, жизнь» Эренбурга и «Дневник моих встреч» Анненкова – представляют тем больший интерес, так как на основе их сопоставления удастся обнаружить не только различные стилистические и художественные способы интерпретации жизни и творчества одних и тех же «героев», но и доказательство непосредственного влияния условий, при которых эти мемуары были созданы.

В статье особое внимание уделено разным поведенческим стратегиям обоих писателей, что нашло непосредственное отражение в их мемуарных произведениях.

Идеологических симпатий Ю. Анненков к советскому режиму не питал. Художник умело воспользовался сложившейся для него командировкой, чтобы остаться за границей: в 1924 г. Анненков в составе делегации советских деятелей искусств отправился на Венецианскую выставку искусств, а позже в том же году перебрался в Париж под предлогом нового задания – подготовки экспозиции советских художников к Международной парижской выставке. Так, официально участвуя в пропагандистской деятельности СССР, художник выиграл время и получил возможность обосноваться за границей.¹⁷²

Личные интересы И. Эренбурга, напротив, с 1920-х гг. все больше были связаны с Советской Россией, «и это, чем дальше, тем сильнее, девальвировало его творческие акции в Зарубежье»¹⁷³. К тому же отношение к писателю складывалось не самым лучшим образом как в эмиграции, так и в метрополии. Автор статьи приводит ряд документов, доказывающих неприязненное отношение современников к Эренбургу. В частности, жесткие и запелляционные доказательства «двуличной» писательской политики Эренбурга, его «клеветнических писаний» были представлены в работе П. Рысса «Блудливый козел»¹⁷⁴, ставшей ответом на очернение московскими писателями и журналистами жизни эмигрантов.

¹⁷² Там же. С. 313.

¹⁷³ Там же. С. 333.

¹⁷⁴ Рысс П. Блудливый козел // Возрождение. Париж: 1926. 2 сентября.

1930-е гг. стали переломным моментом как для Анненкова, так и для Эренбурга. К началу 1930-х гг., как указывает Р. Янгиров, художник «практически освободился от советских обязательств»¹⁷⁵. При этом Анненков сохранял связь с друзьями, живущими в советской России: «Зная о том, что заграничные письма в СССР перлюстрируются, он микшировал в них частные новости и комментарии с выражением гражданской лояльности»¹⁷⁶. И. Эренбург, напротив, с начала 1930-х гг. окончательно утвердился в статусе «советского командированного, выполняющего специальные задания»¹⁷⁷. Перемены, произошедшие с писателем, не остались незамеченными. Так, по приводимым в статье материалам, Г. Адамович назвал И. Эренбурга «энтузиастом с бодрой социалистической зарядкой»¹⁷⁸.

В 1936 г. Ю. Анненков все же вернулся «в советский лагерь» на несколько месяцев, приняв участие в коллективной выставке, организованной рядом советских учреждений.¹⁷⁹ Однако работы, отличные от «генеральной линии» развития советского искусства, были подвергнуты жесткой критике, что значительно «поубавило советский энтузиазм» Анненкова¹⁸⁰. Это побудило художника вернуться к принимаемой им прежде оппортунистической позиции, что подтверждают рассмотренные ранее свидетельства А. Бахраха и З. Шаховской. Разрыв художника с «советским лагерем» произошел в конце 1940-х гг.: «Не питая иллюзий по отношению к СССР и, возможно, зная о судьбе «возвращенцев», репатриировавшихся на родину под влиянием московской пропаганды, он наконец сделал окончательный выбор, перейдя в лагерь эмиграции. Став жестким критиком советской системы <...>, одной из своих мишеней он избрал Эренбурга¹⁸¹». Так, каждый из писателей сделал свой выбор, значительно отразившийся в тексте их мемуарных произведений.

¹⁷⁵ Янгиров Р. Юрий Анненков и Илья Эренбург. Биографии и репутации // In memotiam: Сборник памяти Владимира Аллоя. СПб.: Феникс – Atheneum, 2005. С.343.

¹⁷⁶ Там же.

¹⁷⁷ Там же. С.340.

¹⁷⁸ Там же. С.341.

¹⁷⁹ Там же. С.352.

¹⁸⁰ Там же. С.355.

¹⁸¹ Там же. С.360.

Юрий Анненков и Илья Эренбург, вращаясь в тесном кругу талантливых творческих людей, были хорошо знакомы. На страницах «Дневника моих встреч» художник не раз упоминает различные обстоятельства, сталкивавшие его и Илью Эренбурга, и упоминает его книгу «Люди, годы, жизнь».

В отличие от выбранного Анненковым способа организации воспоминаний в «Дневнике», Эренбург выстраивает свою мемуарную работу таким образом, что истории других личностей «оплетают» и в определенных узловых точках пересекаются и проникают в магистральную историю жизни самого писателя. Масштаб задачи Эренбурга иной. Неспроста сам писатель еще в предисловии к своему произведению указал, что «это будет, скорее, книга о себе, чем об эпохе»¹⁸². Эта работа действительно повествует о сложной и нелегкой судьбе многих современников писателя, но центральной при этом является его собственная история.

Б. Я. Фрезинский указывает, что при создании своего цикла воспоминаний цель писателя состояла в том, чтобы «осуществить прорыв, пусть ценой не полной правды, умолчаний, намеков и аллюзий (последние осознаны были отнюдь не сразу). Характерно, что его книгу перевели на множество языков, но на Западе она не вызывала такого рьяного интереса, как на родине, — Эренбург это предчувствовал: таково было последствие его сверхзадачи. Для него был важен живой отклик, а не абстрактный читатель будущего. И надо признать — поколение интеллигенции 1960-х годов фактически формировалась на его книге»¹⁸³.

Однако несмотря на масштабность работы Эренбурга, ее революционную по тем временам «открытость», откровенность, воскрешение забытых героев прошлого, писатель сознательно избежал упоминания многих своих знакомых. Одним из таких неупомянутых персонажей стал и Ю. Анненков. И дело не в цензуре, которая порядком исказила изначальный замысел писателя. Сам

¹⁸² Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь: Воспоминания. Т 1. М.: Советский писатель. 1990. С.48.

¹⁸³ Фрезинский Б.Я. Об Илье Эренбурге (Книги, люди, страны): Избранные статьи и публикации. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С.546.

Эренбург намеренно не включал в свое произведение встречи со многими людьми: «Известно, что Эренбург решил не вспоминать о людях ничего плохого (в них самих, в их поступках, в отношении к нему). <...> Он *сам* не хотел вспоминать дурное и, когда не в силах был это утаить, предпочитал не вспоминать вообще. Поэтому в мемуарах нет Бунина, Замятина, Пильняка, Горького, Бретона, Фейхтвангера, поначалу не было Кольцова, нет строк о З. Гиппиус, С. Черном, Гумилеве, Кузmine, Адамовиче, Р. Гуле, Ю. Анненкове, поначалу не было ни слова о М. Булгакове»¹⁸⁴.

Иначе, чем Эренбург, акценты расставляет Ю. Анненков. Можно утверждать, что стратегии сознательного «умолчания» художник не использовал – не только потому, что его книга встреч создавалась иначе и в других – более свободных от цензуры – условиях, но и в меру его иного мировосприятия. В «Дневнике» ощутим и видим произведенный художником отбор и классификация самых ценных воспоминаний, отдельные концентрации которых образовали именные главы. Но – в отличие от Эренбурга – «кастинга» для героев своих мемуаров Анненков не проводит и не отделяет «хорошие» воспоминаний от «плохих» (пусть и малодостоверных), не кривя душой перед читателем.

Портретные главы Анненков конструирует по-другому. Помимо своих собственных воспоминаний, художник насыщает повествование бытовыми историями, фрагментами текстов и документов, написанных современниками, и другим материалом, который он считает достойным внимания и упоминания в связи с изображаемым им героем или героиней. Он стремится достичь иного воздействия на читателя, нежели Эренбург. Для Анненкова важно отразить тесную связь человека и эпохи, взаимоотношении частной и общей истории. И в «Дневнике» он оставляет для себя роль своеобразного «проводника» по такому творчески насыщенному и при этом воинственному и безжалостному «веку», подобно Вергилию из «Божественной комедии» Данте (*М. Р.* — к

¹⁸⁴ Там же. С. 549.

слову, поэзию Вергилия и других поэтов древности Ю. Анненков хорошо знал и переводил в стихотворной форме: «Я увлекался латынью и даже перевел для себя в стихах несколько отрывков из Горация, Овидия, Вергилия¹⁸⁵». Сравнение Анненкова с экскурсоводом, пожалуй, будет неточным, потому что в музее, среди «замерших» экспонатов которого прогуливаешься, тихо и спокойно, в то время как первая половина XX века стала беспрецедентным опытом для всей мировой истории в степени ее изощренной жестокости и творческой плодовитости. Поэтому образ Вергилия, сопровождающего героя Данте по кругам ада и показывающего ему грешников и жертв своих страстей, кажется вполне уместным в сопоставлении с той миссией и ролью, которую возложил на себя Ю. Анненков по отношению к читателям «Дневника моих встреч».

Его стратегия заключается в прорисовке эпохи на основе мельчайших подробностей. Стоит отметить, что любовь к деталям является характерной чертой художника, которую подметили М. Бабенчиков¹⁸⁶ и М. Кузмин¹⁸⁷ в своих статьях, включенных художником в его альбом 1922 г. «Портреты».

Портрет В. Ленина

Особой страницей в воспоминаниях как Эренбурга, так и Анненкова стало знакомство с В. И. Лениным, о чем каждый из писателей посчитал необходимым рассказать. Знакомство со столь значимой исторической личностью вряд ли можно обойти стороной, поэтому этим воспоминаниям в рассматриваемых мемуарных работах отведено особое место. В связи с этим выполненные Анненковым и Эренбургом литературные портреты В. И. Ленина кажутся достойными внимания и сопоставления для того, чтобы наглядно продемонстрировать стратегии обоих писателей, особенности их языка и стиля, отношение к окружавшей их действительности.

¹⁸⁵ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.1. С.53.

¹⁸⁶ Бабенчиков М. Юрий Анненков // Юрий Анненков. Портреты. СПб.: Петрополис, 1922. С.59-114.

¹⁸⁷ Кузмин М. Колебания жизненных токов // Юрий Анненков. Портреты. СПб.: Петрополис, 1922. С.43-58.

Как известно, «Дневник моих встреч» Анненкова разбит на именные 25 «портретных» глав, которые сопровождаются выполненными автором графическими изображениями героев книги. Соотнесение каждой главы «Дневника» с определенной личностью немало напоминает строение справочника или небольшой энциклопедии. Все главы индивидуальны, как по строению, так и по авторскому «проявлению» себя в тексте, глубине и широте обзора того или иного героя, объему задействованного «неанненковского» слова. Однако глава о Ленине — особенная. Она единственная из всей галереи портретов, которая начинается с истории, предшествующей рождению художника. И в начале ее представлен портрет не знаменитого революционера и «вождя пролетариата», а бывшего народовольца, отца художника П. С. Анненкова.

Именно в ней художник рассказывает о трагедии своего родителя, которая, по-нашему мнению, была частично воспроизведена в качестве одной из сюжетных линий анненковского рассказа «Домик на 5-ой Рождественской». И это также единственная часть воспоминаний из всей двухтомной работы, в которой Анненкова упоминает свою мать, при этом все равно не называя ее по имени: «В ноябре <...> к моему отцу приехал от имени Ленина Марк Елизаров с предложением занять пост народного комиссара по социальному страхованию. <...> Отец ответил категорическим отказом <...>. Отправившись через день в банк, чтобы взять некоторую сумму денег на недельные расходы, отец узнал, что его текущий счет был целиком конфискован большевистской властью и что страховое общество, которым он управлял, уничтожено. Отец вернулся домой нищим. В 1920 году он умер. Когда весть о его смерти дошла до Ленина, моей матери была неожиданно назначена неплохая пожизненная пенсия, как «вдове революционера»¹⁸⁸.

Пожалуй, из всей представленной в «Дневнике» галереи именно эту главу можно назвать «самой семейной». Весомый акцент во всем повествовании

¹⁸⁸ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.241.

сделан на фигуре отца художника, на истории взаимоотношений обоих Анненковых как с властью в целом, так и лично с Лениным.

Будучи участником подпольной революционной организации, Эренбург попал под надзор полиции. Побег за границу от грозившего ему заключения казался наиболее приемлемым выходом из сложившейся ситуации. Так, покинув родину в 1908 г., будущий писатель оказался в Париже, где – в том же году — и состоялась его встреча с Владимиром Лениным.

Политик по достоинству смог оценить юношескую дерзость начинающего восемнадцатилетнего революционера: «На собрании было человек тридцать; я глядел только на Ленина. Он был одет в темный костюм со стоячим крахмальным воротничком; выглядел очень корректно. Я не помню, о чем он говорил, но, будучи достаточно дерзким мальчишкой, я попросил слова и в чем-то возразил. Он ответил мне мягко, не обругал, а разъяснил – я того-то не понял...»¹⁸⁹. Примечательно, что запечатленный писателем в памяти литературный портрет Ленина лишен черт лица — их вытеснила оценка и характеристика манеры речи и поведения политика. Представлен легкий контур, набросанный с помощью пары деталей: темный костюм и стоячий крахмальным воротничок — этих черт достаточно, чтобы подчеркнуть и непролетарское происхождение лидера революции, и некую деловитость, официальность его облика.

Общение Эренбурга с Лениным было непродолжительным, однако по восхищенной тональности всего повествования становится ясно, насколько сильное впечатление произвел на молодого взбалмошного человека *по-отечески* участливый к его жизни известный политический деятель. Потому и воспоминания Ильи Эренбурга носят преувеличенно восторженный характер: «Да разве я, с благоговением глядевший тогда на Владимира Ильича, мог себе представить, что передо мной человек, с которым будет связано рождение новой эры человечества? Владимир Ильич был в жизни простым,

¹⁸⁹ Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь: Воспоминания. Т 1. М.: Советский писатель. 1990. С.95

демократичным, участливым к товарищам. Он не посмеялся даже над нахальным мальчишкой... Такая простота доступна только большим людям; и часто, думая о Ленине, я спрашивал себя: может быть, воистину великой личности чужд, даже неприятен, культ личности? Ленин был человеком большим и сложным»¹⁹⁰. Писатель создал довольно немногословный, но выразительный и эмоциональный портрет, прибегнув к использованию экспрессивной лексики (великая личность), намеренной гиперболизированности используемых метафор («человек, с которым будет связано рождение новой эры человечества») и сочетания разновеликих по семантике лексических единиц (**простота** доступна **большим** людям; был в жизни **простым** – был человеком **большим** и **сложным**).

Встреча молодого писателя с Лениным включена в цикл «Люди, годы, жизнь», как одно из важнейших событий первых лет пребывания Эренбурга за границей. Однако это лишь эпизод из выстроенной цепи событий, переживаний и вневременных рассуждений писателя о своей жизни. Его мемуарное произведение представляет собой хронологический поток, среди которого Эренбург выделяет воспоминания об особо значимых для него встречах, судьбах и людях.

Анненков не ставит перед собой цель последовательно восстановить свою автобиографию. Как сам он отмечает в предисловии к «Дневнику моих встреч», для него важно было поделиться теми воспоминаниями, которые «органически дополняют и обогащают нашу жизнь»¹⁹¹.

Одно из ярчайших различий между работами обоих авторов и состоит в **способе**, который они избрали для организации своих воспоминаний.

Юрий Анненков в своем «Дневнике» намеренно ведет подсчет своим встречам с Лениным. И в отличие от восторженного литературного портрета, представленного И. Эренбургом, художник более сдержан в оценках и проявлению чувств. К тому же Анненкову как писателю свойственна такая

¹⁹⁰ Там же. С.97.

¹⁹¹ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.1. С.16.

черта – с помощью дотошного и кропотливого изображения предметов быта, исторических реалий, документальных сводок он формирует у читателя эмоцию по отношению к описываемым событиям, действиям, героям. Анненков избегает лексики, отражающей чувственную и эмоциональную сферу. Лишь изредка он может намекнуть, а еще реже — эксплицитно выразить собственное душевное переживание или чувства своих героев.

На эту черту анненковского «околичного» способа формирования эмоции в своей рецензии на изданное художником под псевдонимом Б. Темирязов произведение «Домик на 5-ой Рождественской» жаловался В. Набоков: «Рассказ Темирязова ярок и отчетлив, но автору хочется посоветовать отбросить некий прием, которым он пользуется. Вот образец этого приема: «спокойствие, спокойствие, спокойствие», твердит Петушков <...> и если рука, державшая шляпу, иногда вздрагивала, то это происходило исключительно от холода или от мускульного напряжения». Вот это кокетливое «исключительно», — прием сомнительный, часто встречающийся, кстати сказать, у Эренбурга. Зачем эта маска, зачем не просто сказать (или показать), что человек был оскорблен, рассержен?»¹⁹².

Этот задействованный в рассказе прием намека, «подмигивания» **все понимающему** читателю позволяет развернуть картину событий таким образом, чтобы читатель сам смог «дорисовать», довести до полноты изображения эмоциональное состояние персонажей, намеренно не называя их напрямую. Такого рода смысловая насыщенность текста при ее некоторой фабульной недосказанности свойственна стилю Ю. Анненкова и нашла свое отражение не только в его художественных произведениях, но и в «Дневнике моих встреч».

Сопоставляя литературные портреты Ленина, нельзя не учитывать и того, как складывалось восприятие советской власти каждым из писателей. В этой связи особенно примечателен эпизод, описанный Анненковым в главе об Анне

¹⁹² Сирин В. (Набоков В.) Современные записки XXXVII // Руль. 1929. 30 января. № 2486. С. 2.

Ахматовой. Художник акцентирует особое внимание на переменчивости взглядов Эренбурга в контексте внезапного «возрождения» поэзии Ахматовой в годы Великой отечественной войны и последовавшей за этим очередной травли поэтессы, официально начатой благодаря постановлению ЦК ВКП (б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» от 14 августа 1946 г.

Согласно «Дневнику», в первых числах августа 1946 г. русские писатели, жившие в Париже, устроили дружеские прием для гостивших во Франции И. Эренбурга и К. Симонова. И на этой встрече Эренбург рассказал о первом – после довольно продолжительного и вынужденного молчания – выступлении Анны Ахматовой в Колонном Зале Дома Союзов: «Когда Ахматова появилась на эстраде, то все присутствовавшие в зале (их было около трех тысяч) встали и стоя прослушали все ее стихотворения, после чего бурным аплодисментам не было конца. Эренбург рассказывал об этом весьма торжественно, желая показать «либеральность» советского режима»¹⁹³.

Позже, когда стало официально известно о постановлении, запрещавшем поэтессе публиковать свои произведения и исключавшем ее из Союза писателей СССР, Анненков не преминул узнать мнение И. Эренбурга о том, «что он *теперь* скажет об Ахматовой»: «Эренбург недружелюбно взглянул на меня и заявил, что он ничего не скажет, так как еще недостаточно осведомлен»¹⁹⁴.

Об этой встрече с советскими писателями в Париже упомянула и И. Одоевцева в своих мемуарах «На берегах Сены». Она более чем подробно приводит весь состоявшийся разговор об Ахматовой¹⁹⁵, подтверждая все написанное Анненковым в «Дневнике». При этом она приводит важный для понимания поведения Эренбурга диалог, состоявшийся у нее с Ю. Анненковым:¹⁹⁶

– < ...> Но Эренбурга как будто подменили. Другой человек, и только.

¹⁹³ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.1. С.118.

¹⁹⁴ Там же. С.122.

¹⁹⁵ Одоевцева И. На берегах Сены. СПб.: Лениздат. 2012. С. 286.

¹⁹⁶ Там же. С.287.

Анненков согласен со мной.

– Тот, прежний Эренбург, просто карикатура на теперешнего. Этот — сенатор, вельможа. Сам себе памятник! <...>.

С неподдельной яростью Анненков обрушивается на Илью Эренбурга и его книгу воспоминаний в главе, посвященной Всеволоду Мейерхольду. Художник, приводя цитаты из произведения «Люди, годы, жизнь», осуждает Эренбурга за «политическую угодливость». В связи с этим мы считаем, что необходимо привести этот отрывок из «Дневника» целиком — не только из-за значимости его содержания, но и из-за его сложного композиционного строения (в нем одновременно звучат несколько голосов — Анненкова, Эренбурга и Мейерхольда):

«В 1961 году Илья Эренбург в своих воспоминаниях «Люди, годы, жизнь» писал, говоря о Мейерхольде: «Мы расстались весной 1938 года — я уезжал в Испанию. Обнялись. Тяжелым было это расставание. Больше я его не видел». В 1955 году прокурор рассказал мне о том, как был оклеветан Всеволод Эмильевич, он мне прочел его заявление: «Мне шестьдесят шесть лет. Я хочу, чтобы дочь и мои друзья когда-нибудь узнали, что я до конца остался честным коммунистом». Читая эти слова, прокурор встал. Встал и я». Довольно поздно встали анонимный «прокурор» и Илья Эренбург. Почему «прокурор», имени которого Эренбург осторожно не называет, не встал, услышав это заявление Мейерхольда в 1939 году? Почему прокурор прочитал это заявление Эренбургу лишь в 1955 году, то есть шестнадцать лет спустя после ареста Мейерхольда, два года после смерти Сталина и в год, когда Хрущев подготовлял свою «десталинизацию», прогремевшую на весь мир в 1956 году? **Впрочем, Илья Эренбург вообще очень хорошо знает, о чем, когда и как следует писать.** Даже в 1961 году, в своей книге Эренбург ни одним словом не обмолвился о трагической гибели Зинаиды Райх. Еще рановато¹⁹⁷».

¹⁹⁷ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.79.

Можно было бы упрекнуть вольно жившего и работавшего за границей Анненкова в предвзятости к И. Эренбургу, вынужденного в меру своего непростого положения в СССР буквально «ходить по лезвию ножа» и тщательно подбирать слова и формулировки, чтобы не погибнуть.

Анненков прекрасно понимал, насколько тяжелым было положение деятелей искусств в СССР. Он нередко приводит довольно обширные цитаты из политических постановлений, а некоторые идеологически заряженные тексты он публикует целиком, как, например, поставившую точку как на карьере, так и на жизни Вс. Мейерхольда статью «Чужой театр», написанную П. Керженцевым. Анненков, «вклеивая» столь большой текстовый материал в свои воспоминания, предваряет его своим особым объяснением значимости этого «преступного» текста для полноты изображения «портрета» Мейерхольда: «<...> 17 декабря 1937 года, газета «Правда» опубликовала статью П. Керженцева «Чужой театр», направленную против Вс. Мейерхольда. **Эта преступная статья часто упоминается в трудах, посвященных Мейерхольду, но никогда не приводится полностью. Я сделаю это для иллюстрации той атмосферы, в которой Мейерхольду приходилось жить и работать.** Я называю эту статью преступной, потому что 1937 год был годом разгара кровавых сталинских «чисток» и физического искоренения «троцкизма». Печатая свою статью, П. Керженцев прекрасно знал, чем она грозила Мейерхольду¹⁹⁸».

Для Анненкова было важным объяснить своим читателям «правила», которые устанавливались государством для «работников искусства». Поэтому осуждать его в излишней «придирчивости», слепой избалованности эмигранта было бы чересчур опрометчиво.

Неприязнь Анненкова к Эренбургу ощущается во многих приведенных в «Дневнике» эпизодах. Уже упомянутую встречу Эренбурга и Ленина, приведенную в цикле «Люди, годы, жизнь», художник тоже не оставляет без

¹⁹⁸ Там же. С.71.

внимания: «<...> В тех же воспоминаниях, говоря о своем юношеском приезде в Париж, он говорит: «Если я сюда приехал, что с одной целью: увидеть Ленина». Конечно: какой же иной притягательной силой, кроме пребывания Ленина, мог располагать для Эренбурга бедный Париж? И дальше, говоря о каком-то парижском собрании большевистской группы: «На собрании было человек тридцать; я глядел только на Ленина». Не следует забывать, что Хрущев одновременно с десталинизацией провозгласил также «возврат к ленинизму»¹⁹⁹.

Несмотря на отсутствие в самом «Дневнике» литературного портрета писателя, образ Эренбурга, пусть и «рассыпанный» по всему повествованию, все равно собирается в то ли в неприглядную карикатуру, то ли в шарж²⁰⁰.

И. В. Обухова-Зелинская в своей монографии «Юрий Анненков на перекрестках XX века» рассказывает о том, как ранее довольно дружеские отношения между Анненковым и Эренбургом дали трещину и художник «не упускал ни единой возможности «отхлестать Эренбурга (в «Дневнике моих встреч» его фамилия упоминается 25 раз, чаще всего негативно), как будто именно в нем воплотился весь ставший автору ненавистным советизм²⁰¹».

Своими замечаниями о вышедшей в «Новом мире» книге «Люди, годы, жизнь» Анненков будто дает понять, что Эренбург, потерявший свое бывшее достоинство, давно «приспособился» жить в соответствии с политическими директивами и книги свои создавать так же — даже воспоминания свои Эренбург выстраивает, как отмечает Анненков, по взятому Хрущёвым курсу «десталинизации» и «возврату к ленинизму».

При чтении мемуаров «Люди, годы, жизнь» может показаться, что обвинения, выдвинутые Ю. Анненковым, вполне обоснованы. Однако не перестает удивлять и тот факт, что Анненков, столь внимательный и чуткий к

¹⁹⁹ Там же. С.80.

²⁰⁰ В «Дневник» все же был помещен необычный по композиции и настроению графический портрет Эренбурга, созданный художником еще в 1934 г., когда во взглядах и вкусах обоих писателей было еще много общего.

²⁰¹ Обухова-Зелинская И.В. Юрий Анненков на перекрестках XX века. М.: МИК, 2015. С.121.

проблемам своих современников, вынужденных творить в условиях непрекращающихся угроз, террора и давления со стороны властей, отказывает в сочувствии и понимании Илье Эренбургу. Художник в пылу своего «праведного гнева» ни словом не обмолвился и о том, каким значительным явлением, пусть и идеологически «скорректированным» цензурой, стала книга «Люди, годы, жизнь» для целой эпохи.

Ю. Анненкова нельзя упрекнуть в непонимании политической ситуации на родине: каждый герой его «Дневника» имеет свою трагическую историю, ставшую результатом конфликта между творческой личностью и политическим режимом. Не случайно в качестве подзаголовка звучит фраза «Цикл трагедий». Разочарование — один из ведущих мотивов его воспоминаний. Разочарование, сгубившее Горького, Блока, Маяковского, Есенина, Пастернака и многих других, — именно то, что помимо фигуры самого рассказчика, «проводника» — «сшивает» в единое полотно истории всех этих людей. И «встречи» Анненкова, которым он в очень своеобразной — какой-то своей летописной манере — вел счет, показывают, какими его герои были «до» и «после» определенных частных и исторических событий. Но в случившемся с И. Эренбургом Анненков не увидел трагедии. Художник отказывает Эренбургу в простом человеческом понимании. Судя по взятому Анненковым тону, он, скорее всего, Эренбурга презирал — за то, что тот не смог отстоять себя, за то, что в пылу борьбы с правительством за смысл и цель творчества сдался, а не погиб, отстаивая свои идеалы. «Трагедия» Ильи Эренбурга заключается совсем в другом, нежели в том значении, которое этому слову придает Анненков.

Над столь масштабным произведением «Люди, годы, жизнь» И. Эренбург трудился с конца 1950-х гг. Исследователь его творчества, Джошуа Рубинштейн, приводит довольно важную для понимания всего процесса работы над этой книгой мемуаров цитату писателя: «Я сажусь за книгу, писать которую буду до конца моих дней»²⁰².

²⁰² Рубинштейн Дж. Верность сердцу и верность судьбе. Жизнь и время Ильи Эренбурга / Пер. с англ. М. А. Шерешевской; Ред. Б. Я. Фрезинский. СПб.: Академический проект, 2002. С.362.

Цикл воспоминаний был задуман И. Эренбургом еще в середине 1950-х годов. «Книга для взрослых», изданная в 1936 г., стала своеобразной пробой пера перед созданием цельной мемуарной работы: в художественное повествование уже этого произведения писатель сознательно включал автобиографические фрагменты. Работа над книгой «Люди, годы, жизнь» началась в 1959 г. Как указывает Б. Я. Фрезинский²⁰³, для реализации такого масштабного проекта Эренбург продумал структуру и планы всех частей, которому точно следовал в процессе написания книги. Шесть книг, составивших цикл воспоминаний, были написаны в течение последующих пяти лет. Примечательно и то, что на время работы над таким крупным произведением писатель не оставил своей общественной деятельности и необходимых для него поездок за границу.

Сконденсированный – не разорванный десятилетиями – период создания мемуаров, единство замысла, настроения, серьезная подготовительная работа писателя – все эти факторы напрямую отразились на характере книги: она получилось цельной, выдержанной в единой тональности. Внутренняя и внешняя выверенность произведения, согласованность всех его частей – еще одно отличие от калейдоскопичного и похожего на коллаж «Дневника моих встреч» Ю. Анненкова.

Мемуары в шести частях «Люди, годы, жизнь» были опубликованы в период с 1960 и 1965 гг. в журнале «Новый мир», издателем которого выступал смелый по тем временам А. А. Твардовский.

По мнению многих исследователей, мемуары Ильи Эренбурга стали настоящим феноменом, позволившим не только по-новому взглянуть на окружающую действительность, но и узнать забытые факты, реалии и героев прошлого, чьи имена оказались несправедливо преданы забвению: «Появление их сделалось событием в культурной и политической жизни не только Советского Союза, но и других восточноевропейских стран, где вскоре вышли

²⁰³ Фрезинский Б.Я. Об Илье Эренбурге (Книги, люди, страны): Избранные статьи и публикации. М.: НЛО, 2013. С.545-546.

переводы мемуаров. Широкую известность обеспечило им прежде всего обилие портретов писателей и художников 1920-30х годов, чьи имена были запрещены или неизвестны в СССР²⁰⁴».

Книга также была издана и за границей. Такая география распространения работы позволила и зарубежным читателям узнать о культуре советского государства и его ведущих деятелях. Однако, как было указано ранее, большой интерес и резонанс «Люди, годы, жизнь» вызвали именно в СССР.

Несмотря на кажущуюся «свежесть» книги, ее неординарность и беспрецедентную «открытость», некоторые из критиков посчитали, что воспоминания Эренбурга на самом деле не столь «феноменальны», как могло показаться на первый взгляд. Таковым, например, стало мнение историка Исаака Дейчера, упрекнувшего писателя в заполнении мемуаров лишь точной реконструкцией деталей и частных, создавших напускную видимость какого-то новшества, но на самом деле концептуально не представлявших из себя никакой важности. Джошуа Рубинштейн в связи с этим отмечает, что «Дейчер явно не знал об упорных усилиях Эренбурга, старавшегося опубликовать все, что возможно, и не менее упорного давления режима, желавшего держать под контролем все, что он хочет сказать²⁰⁵».

Документы, представленные Е. Берар в работе «Вокруг мемуаров Ильи Эренбурга²⁰⁶», «ощутимо» демонстрируют давление, которое оказывалось не только на писателя, но и на его издателя – А. А. Твардовского. О безжалостной правке, которой подвергались первоначальные задумки Эренбурга, когда «вымаривались» неугодные даже в период хрущевской «оттепели» исторические эпизоды, и о следовавших за этим нелепых аргументах редактора

²⁰⁴ Берар Е. Вокруг мемуаров Ильи Эренбурга: [Электронный ресурс]: Минувшее: исторический альманах. 1992. Т. 8. С.387-406. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/THEME/STOP/ERENBURG.HTM> (дата обращения: 1.03.2017).

²⁰⁵ Рубинштейн Дж. Верность сердцу и верность судьбе. Жизнь и время Ильи Эренбурга / Пер. с англ. М. А. Шерешевской; Ред. Б. Я. Фрезинский. СПб.: Академический проект, 2002. С.367.

²⁰⁶ Берар Е. Вокруг мемуаров Ильи Эренбурга: [Электронный ресурс]: Минувшее: исторический альманах. 1992. Т. 8. С.387-406. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/THEME/STOP/ERENBURG.HTM> (дата обращения: 1.03.2017).

было неизвестно тем, кто обрушился на писателя с обвинениями в конформизме и «раболопстве» перед государственными чиновниками.

Берар в своей статье особо подчеркивает, как непросто приходилось и «Новому миру», вынужденного изменять собственным принципам и мириться с постановлениями «сверху»: «Возражения, высказанные Твардовским в адрес четвертой части мемуаров «Люди, годы, жизнь», показывают, что стремление «Нового мира» сохранять положение ведущего либерального журнала эпохи «десталинизации» не исключало ни стилистической, ни политической цензуры со стороны редакции²⁰⁷».

Совсем в иной обстановке над своим «Дневником моих встреч» работал Ю. П. Анненков. Это произведение представляет собой полотно, собранное художником из его многочисленных статей, публиковавшихся с начала 1950-х гг. в зарубежных журналах «Опыты», «Новый журнал», «Грани», «Мосты», «Возрождение». К тому же Ю. Анненков на протяжении всей своей жизни вел записи, которые значительно дополнили и обогатили готовые части «Дневника». Вряд ли можно рассчитывать, что те изменения, которым подверглась книга, носили идеологический характер. Анненков работал в кардинально иной среде, нежели Эренбург, что не могло не отразиться и на самом изложении материала.

«Дневник моих встреч» впервые увидел свет в 1966 г. – почти одновременно с выходом таких работ, как «Незамеченное поколение» В. Варшавского (1956)²⁰⁸, «На берегах Невы» И. Одоевцевой (1967)²⁰⁹ и, конечно же, книгой «Люди, годы, жизнь» И. Эренбурга (1960 – 1965 гг.).

В свете истории создания цикла «Люди, годы, жизнь» и намеренной стратегии самого Эренбурга «не вспоминать о людях ничего плохого» возникают сомнения касательно искренности писателя в изображении своих встреч и бесед с В. И. Лениным. Может быть, Анненков прав и такого рода

²⁰⁷ Там же.

²⁰⁸ Варшавский В.С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1956. 387 с.

²⁰⁹ Одоевцева И.В. На берегах Невы. Washington : V. Kamkin, 1967. 490 с.

«восторженность» является лишь политически корректным и угодным для курса Хрущева ходом. Обвинения в неискренности, выдвигаемые Ю. Анненковым Эренбургу, небезосновательны. Столь восторженный портрет В. И. Ленина, воплощенный в мемуарах «Люди, годы, жизнь», можно назвать образцом «заказного» текста. Воспоминания Р. Гуля наглядно демонстрируют серьезные расхождения между действительным отношением И. Эренбургу к ведущему партийному лидеру и его мемуарной работой: «Известно, что в довоенной эмиграции в Париже Эренбург часто встречал Ленина и, как говорится, терпеть его не мог. Ленин, в свою очередь, терпеть не мог «этого лохматого», как презрительно называл Эренбурга (о чем свидетельствует Крупская). <...> В Париже во времена ленинской эмиграции Эренбург издавал собственный журнальчик под названием «Тихое семейство» и там писал о Ленине беспощадно²¹⁰». В дополнение мемуарист называет «позднего Эренбурга» не только «панегиристом» Ленина, но и «порученцем НКВД²¹¹».

На первый взгляд литературный портрет Ленина – как и других представленных в «Дневнике» героев – кажется лишь чередой хорошо выверенных и «отфильтрованных» воспоминаний об этом человеке. Но еще одна особенность этой главы заключается в том, насколько драматичным оказалось переплетение судьбы художника и именно этой его «модели».

Ранее упоминалось, что именно в этой главе Ю. Анненков как никогда откровенен и открыт, повествуя о своей семье, в частности – о жизни и судьбе своего отца. Фигура Павла Семеновича Анненкова не раз появляется на страницах «Дневника» (главы «Сергей Есенин», «Всеволод Мейерхольд»), но только в таком объеме и полноте раскрывается именно в главе, посвященной В. И. Ленину.

Можно также сказать, что умение заводить знакомства, общаться и все время находиться в окружении людей неординарных, особенных, интересных – это то, что унаследовал художник от своего родителя. И, нужно отметить,

²¹⁰ Гуль Р.Б. Я унес Россию: Апология эмиграции: В 3 т.: Т.1. Россия в Германии. М.: Б.С.Г.- Пресс, 2001. С.103.

²¹¹ Там же.

многим знаковым встречам, произошедшим с Ю. Анненковым в детстве (знакомство с Горьким, Репиным, Лениным, Фигнер), художник в полной мере обязан своему отцу, бывшему участнику революционной партии «Народная воля», а по возвращению в Петербург – работнику, а позже – директору страхового общества «Россия»²¹².

Примечательно и то, что как таковой «описательный» портрет внешности Ленина дан Анненковым мимоходом, будто он не столь важен, а используется как рядовая необходимость каждой главы (что это за портретная глава без описания внешности героя). Художник уместил все описание Ленина в пару едких, даже немного злобных предложений, будто вспоминать и воспроизводить внешность человека, погубившего его отца, он вынужден исключительно из-за своих обязанностей как портретиста: «Ленин был небольшого роста, бесцветное лицо с хитровато прищуренными глазами. Типичный облик мелкого мещанина, хотя Ленин (Ульянов) и был дворянин²¹³».

При этом все остальное портретное полотно занято историей отца, «дневником встреч» и событий в жизни Павла, а не Юрия Анненкова, и такими чертами личности политика, которые выводимы исключительно из его реплик, поведения, принятых решений. Это довольно необычная черта для художника, чей непосредственный талант отражается, как правило, именно в умении ловко схватить основные, характерные черты внешности, являвшиеся при этом своего рода отражением внутренней сути человека.

Каждую «портретную главу» Анненков начинает, как правило, с рассказа о том, где и при каких обстоятельствах он познакомился с главным героем, чьим именем названа глава, или непосредственно его творчеством (как, например, в главах об А. Блоке и Вс. Мейерхольде). И когда в литературный портрет так или иначе проникают облики и тени других людей и воспоминания о них, художник все равно отмечает, как состоялась первая встреча и с ними.

²¹² Обухова-Зелинская И.В. Юрий Анненков на перекрестках XX века. М.: МИК, 2015. 328 с.

²¹³ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.234.

Необычная композиция «Дневника моих встреч» позволила главам перекликаться, «общаться», порой взаимопроникать и дополнять друг в друга. Фигура Ленина появляется в портретах Горького, Ахматовой, Маяковского, Мейерхольда

Но еще чаще Анненков упоминает о смерти политика. «Разбросанные» по всему «Дневнику» детали, связанные с уходом Ленина из жизни, превращают это событие в определенную «личную» веху для самого художника, от которой он нередко ведет отсчет других событий своей жизни и жизни знакомых: «В наших встречах (*М.Р.* – имеются в виду встречи Ю. Анненкова с Ремизовым) произошел длительный перерыв, так как я оставался в Питере (да и в Москве, и во всей бывшей России) до осени 1924 года. Когда я откатился от советской границы, Ленин был уже забальзамирован семь месяцев тому назад²¹⁴».

Глава о Ленине представляет довольно полный портрет как самого политического деятеля, так и его окружения – Льва Борисовича Каменева, Григория Зиновьева, Сергея Яковлевича Елпатьевского, а также ближнего круга семьи Анненковых.

В основу этого «литературного портрета» легла статья Ю. Анненкова «Воспоминания о Ленине»²¹⁵, опубликованная в «Новом журнале» в 1961 г. Сопоставляя оба текста, нельзя не заметить, что в «Дневник» была помещена отредактированная версия. Для книги мемуаров статья 1961 г. была незначительно изменена: некоторые детали были вырезаны, а какие-то эпизоды дополнены. И эти особые корректировки также интересны для рассмотрения.

Эта глава выдержана в единой композиционной манере, как и все остальные части «Дневника»: текст составлен из фрагментов, визуально разделенных на отдельные смысловые подглавки. И художник все так же щедро вводит в свои воспоминания «чужое слово», тем самым окружая своего читателя «шумом времени»²¹⁶.

²¹⁴ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.1. С.213.

²¹⁵ Анненков Ю.П. Воспоминания о Ленине // Новый журнал. Нью-Йорк: 1961. №65 С.125-150.

²¹⁶ Обухова-Зелинская И.В. Юрий Анненков: «Дневник моих встреч» на перекрестках истории // Мемуары в культуре русского зарубежья: сб. статей / Отв. ред. А. Данилевский. М.: Флинта: Наука, 2010. С.141.

Как упоминалось ранее, Анненков вел счет своим встречам. Повествование построено как своего рода протокольный отчет («Таким образом, я впервые познакомился с Лениным в нашем собственном саду²¹⁷», «Так состоялась моя вторая встреча с Лениным»²¹⁸), в котором изложено, когда и при каких обстоятельствах судьба сталкивала художника с главным героем главы. Эта деловая манера учета встреч используется еще в статье «Воспоминания о Ленине». Важен и тот факт, что Анненков выступил и одним из официальных портретистов В.И. Ленина, так что в тексте подсчет ведется не только встречам, но и сеансам, во время которых художник создал одну из самых узнаваемых своих работ.

В 1921 г. Анненков получил от правительства заказ на портрет В. И. Ленина. В повествовании отчетливо прослеживается, с каким тяжелым сердцем художник направлялся в Кремль, чтобы провести первый сеанс в компании человека, погубившего его отца. На протяжении всего этого эпизода отдельным мотивом прослеживается ощущения *угрозы воспоминания*: Анненков был сыном человека, отказавшегося сотрудничать с Советской властью. Художник делает особый акцент на том, что разрешение этого внутреннего конфликта произошло после окончания работы с «моделью»: «Выйдя из кремлевских ворот, я вдруг испытал чувство морального облегчения, смысл которого осознал лишь пройдя три или четыре улицы: оно было вызвано тем, что мое имя не ассоциировалось у Ленина с именем и драмой моего отца, которые не вплелись в наши беседы²¹⁹».

Как было указано ранее, художник раскрывает личность политического деятеля не за счет своей эксплицитно выраженной оценки – как это делает Эренбург, а с помощью наглядного описания различных жизненных ситуаций, обстоятельств, реплик и фраз, которые и могли бы послужить наиболее точной характеристикой и портретом для рассматриваемой модели.

²¹⁷ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.233.

²¹⁸ Там же. С.235.

²¹⁹ Там же. С.248.

Анненков в этой главе выступает не только как мемуарист и художник. Рассказывая об одном из самых могущественных политиков начала XX века и своих встречах с ним, он проявляет себя и незаурядным драматургом. Так, например, во время сеансов работы над первыми эскизами с натуры, которые преимущественно «проходили в молчании²²⁰», художник, можно сказать, брал интервью у своей модели, что и нашло отражение в построении текста. В определенный момент беседы с Лениным художник меняет текстовое оформление диалога с обычно используемой им пунктуации прямой речи на реплики и ремарки, свойственный драматическому произведению.

Разговор, состоявшийся между Анненковым и Лениным, был перенесен в «Дневник» из статьи-оригинала без изменений, что говорит о сохранении изначального замысла художника. Оформление фрагмента беседы подобно пьесе представляется интересной деталью текстовой фактуры в этой главе. Анненков был большим поклонником театра, поэтому такой способ представления диалогов был для него значим. Выделение определенного «разговорного фрагмента» с помощью нестандартного оформления Анненков использовал и в своих художественных произведениях – например, в «Повести о пустяках²²¹».

В этом эпизоде Ленин и ставший героем своего собственного произведения Анненков (наконец-то вышедший из-за кулис) беседуют не только о выполняемом портрете, но и о художнике как творце иллюзии и мифа. «Пьеса» обрамлена словами повествователя, в общих чертах рассказывающая читателю обстоятельства разговора. Для наглядной демонстрации приведем этот фрагмент полностью (с сохранением авторской пунктуации):

«В двух словах я рассказал, что Ленин олицетворяет собой движение и волю революции и что именно это я вижу необходимым отразить в портрете.

²²⁰ Там же. С.246.

²²¹ Анненков Ю.П. (Б. Темиряев) Повесть о пустяках / Коммент. А.А. Данилевского. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С.115-117.

Ленин (*улыбаясь*). Но, простите, я ведь только скромный журналист. Я предполагал, что на вашем портрете я буду изображен просто сидящим за письменным столом. Когда я увижу ваш холст осуществленным так, как вы его мне представляете, то я непременно залезу под стол от смущения.

Я. Право и привилегия художника – создавать образы и даже легенды. Если наши произведения оказываются в противоречии с правдой, то будущее наказывает за это прежде всего нас самих. Но лишать себя этого права мы, художники, не можем и не должны. О Ленине-журналисте, простите меня, я не задумывался, а писать портрет обывателя с бородкой я считаю сейчас несвоевременным.

После короткого молчания (я сказал, конечно, много лишнего) Ленин улыбнулся <...>²²²».

Ситуация кажется фантастической, выдуманной. Сложно поверить в то, что художник, чье повествование не лишено доли яда и сарказма в адрес политика, частых упоминаний отца и связанной с этим личной трагедией, внутренних переживаний и обид («Толпа ждала именно Ленина. Но – не я²²³») мог так дерзко вести беседу с главой государства. К тому же чересчур шутливая реплика В. И. Ленина, характерная скорее для более дружеской атмосферы («Когда я увижу ваш холст осуществленным так, как вы его мне представляете, то я непременно залезу под стол от смущения²²⁴»), вызывает сомнения в ее достоверности. Нужно признать, что весь этот фрагмент – искусственный конструкт, созданный Анненковым в рамках его «мифотворческой» игры подобно дополнительному слою краски на вербальном портрете Ленина.

Анненков не лишен внутренней противоречивости, совмещению правды и вымысла, частично дополненными разного рода личными мифами. Это не ускользнуло от внимания современников художника таких как Завалишин, Горбов, Адамович, Бахрах, Шаховская и исследователей анненковского

²²² Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.246.

²²³ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.236.

²²⁴ Там же. С.246.

творчества. Например, Б. Я. Фрезинский называет художника «не очень надежным мемуаристом²²⁵».

Поэтому некоторые эпизоды «Дневника» кажутся наигранными, постановочными. Возможно, именно в умелом жонглировании правдой и вымыслом проявляется актерская натура Анненкова. К тому же в фрагменте беседы с Лениным художник предстает и как теоретик искусства, утверждающий свое право на мифотворчество и созидание легенд. Как нельзя лучше для постулирования такой идеи вполне подходит «вымышленный» диалог двух «творцов-демиургов», каждый из которых по-своему созидает новую реальность.

Внешность Ленина в этой главе художник обрисовал с помощью нескольких небольших, но емких фраз, которые почти незаметны в ходе всего повествования, о чем было сказано ранее. Даже когда Анненкову приходится вербально описывать созданные им же художественные портреты Ленина, он не дает описания модели – его внимание сфокусировано исключительно на технике, обстоятельствах создания, необычных и любопытных бытовых мелочах.

Но несмотря на заметную и намеренную скупость в описании внешности Ленина, можно выделить ряд определенных описательных деталей-мотивов, на которые художник все время делает упор: улыбка, бородка, лукавые глаза.

Полученный художником в конце марта 1924 г. заказ на создание портрета Ленина для изделий Госзнака Анненков создал по своему наброску, выполненному в 1921 г., и опять же – описывает исключительно особые обстоятельства создания работы и своей художественной техники: «Голова Ленина, написанная масляными красками (черной и белой), занимала на холсте полтора квадратных аршина. Единственно, с чем я не мог согласиться и чему я не подчинился, было условие выполнить портрет в «академическом характере». Мой портрет был ближе всего к кубизму, как и все мои работы тех лет. <...>

²²⁵ Фрезинский Б.Я. Об Илье Эренбурге (Книги, люди, страны): Избранные статьи и публикации. М.: НЛО, 2013. С.634.

Несмотря, однако, на отсутствие академизма, я получил через месяц за подписью Енукидзе извещение, что именно моему портрету Управление Госзнака присудило первую премию²²⁶».

Всего художник выполнил несколько портретов В. Ленина. В «Дневник», согласно исследованию И. В. Обуховой-Зелильской²²⁷, было помещено карандашное изображение политика, а не тот «большой портрет», которые он создавал «с натуры». В этом рисунке особое воплощение получают те детали внешности Ленина, на которые Анненков обращает внимание в своем литературном портрете: хитроватые, чуть прищуренные пронизательные глаза; слегка заметная недобрая улыбка и треугольная бородка. Портрет графический и литературный взаимодополняют друг друга.

Портрет Б. Пастернака

Не меньше вопросов вызывают изображенные на страницах «Дневника» Ю. Анненкова и мемуаров «Люди, годы, жизнь» И. Эренбурга литературные портреты Б. Пастернака. Автор «Доктора Живаго» был знаком с обоими писателями, однако представленные в их мемуарах оценки его жизни и творчества настолько разнятся и порой противоречат друг другу, что требуют детального сопоставления.

В этом отношении довольно примечательным является такое несоответствие: Б. Пастернак упоминал, согласно сохраненным свидетельствам, в своих беседах и письмах И. Эренбурга, однако об Анненкове подобной информации нет. Как указывает И. В. Обухова-Зелинская, вряд ли знакомство Пастернака с художником можно было назвать «близким»: «Об отношениях Анненкова и Пастернака известно немного. Пастернак, по-видимому, не оставил воспоминаний на эту тему (или они не опубликованы), Анненков написал большой очерк, но он посвящен главным образом истории

²²⁶ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.258.

²²⁷ Обухова И.В. Графические портреты Юрия Анненкова: дисс. ...к. искусствоведения. М., 2005. С.252.

создания «Доктора Живаго» и газетной кампании, обрушившейся на писателя в СССР после присуждения Нобелевской премии²²⁸». При этом художник пишет о Пастернаке как о своем близком друге, встречи и беседы с которым он чрезвычайно ценил. В связи с этим вполне обоснованным будет некоторое недоверие к свидетельствам художника. Как было замечено ранее при анализе литературного портрета Ленина, Анненкову было свойственно не просто допускаемое в рамках мемуарного произведения «приукрашивание» действительности и фактов, но и чрезмерное их искажение, а порой и внедрение в повествование полностью вымышленных ситуаций. В полной мере оценить степень фикциональности анненковских воспоминаний о Пастернаке не представляется сейчас возможным. При этом сопоставительный анализ того, как в своих воспоминаниях Эренбург и Анненков изобразили поэта, нацелен прежде всего на выявление разных авторских установок, особенностей стилового и композиционного построения книг, что повлияло на выбор авторами особых жанровых форм для своих воспоминаний.

Над второй книгой из цикла «Люди, годы, жизнь», частью которой и стала глава о Б. Пастернаке, И. Эренбург работал летом и осенью 1960 г. Однако первая публикация 16 глав этой части мемуаров в журнале «Новый мир» не содержала повествования о Б. Пастернаке. Несмотря на то, что сам Твардовский довольно благосклонно отнесся к этой части воспоминаний Эренбурга, он все же предупредил писателя о том, что публикация столь положительного портрета автора «клеветнического романа» «Доктора Живаго», может быть проблематичной²²⁹.

Цензура категорически запретила обнародовать эту главу. Б. Фрезинский, составивший комментарий к изданию 2005 г., так объяснил дальнейшее решение писателя: «Эренбург понимал, что запрещение не продиктовано «сверху», а объясняется инерционностью и перестраховкой среднего звена власти, поэтому он принял решение добиваться публикации этой главы во

²²⁸ Там же. С. 145.

²²⁹ Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.1. М.: Текст, 2005. С.672.

втором номере журнала вместе с окончанием книги. Добиться этого можно было, лишь снова <...> обратившись к Н. С. Хрущеву²³⁰». В апреле 1961 г. Эренбург передал письмо В. С. Лебедеву, помощнику Первого секретаря ЦК КПСС, в котором выразил просьбу оказать содействие для публикации запрещенной главы. В качестве главного аргумента Эренбург указал на значение поэтических произведений Пастернака, на то, что специальная комиссия, созданная для работы с литературным наследием поэта, готовит к изданию его избранные стихи, а потому глава, «проливающая свет» на его жизнь, особенности характера и творческий путь, просто необходима: «Я считаю его крупным лирическим поэтом и, вспоминая о первых годах революции, пишу о нем как о лирическом поэте. <...> После всего происшедшего вокруг «Доктора Живаго» новое издание его стихов будет скорее понятным читателю, прочитавшему мою главу, посвященную Пастернаку-поэту»²³¹. Благодаря настойчивости Эренбурга и вмешательству высшего руководства, глава о Пастернаке была напечатана во втором номере «Нового мира» за 1961 г. Особо отметим, что годом позже именно к В. С. Лебедеву обратился А. Твардовский с просьбой разрешить публикацию повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

Глава о Пастернаке, вошедшая в галерею литературных портретов «Дневника моих встреч», была составлена Анненковым из трех очерков, ранее опубликованных им в парижском журнале «Возрождение». Статьи «Борис Пастернак и Нобелевская премия (Из личных воспоминаний)»²³² и «Бытовое явление»²³³ были напечатаны в 1959 г. в шедших друг за другом номерах журнала, объединенные не столько личностью самого поэта, сколько начавшейся после присуждения ему Нобелевской премии травли.

²³⁰ Там же. С.673.

²³¹ Там же.

²³² Анненков Ю.П. Борис Пастернак и Нобелевская премия (Из личных воспоминаний) // Возрождение. Париж, 1959. №85. С.94-110.

²³³ Анненков Ю.П. Бытовое явление // Возрождение. Париж, 1959. №86. С.81-94

Заключительная статья Анненкова «Памяти Бориса Пастернака»²³⁴ – это некролог, в котором художник не только чтит память ушедшего друга, но и обличает людей, несущих ответственность за столь скоростижную смерть Пастернака. В «Дневник» художник включил не весь текст этой статьи. Например, за пределами книги осталось наблюдение Анненкова о том, что советское правительство продолжало свою «чекистскую политику» в отношении Пастернака даже после его смерти. Так, художник свидетельствует, что сестре поэта, проживавшей в Англии, не позволили приехать на похороны брата, не посчитав это должной причиной для выдачи советской визы²³⁵. Подобное *надругательство* Анненков сравнил с обстоятельствами, при которых умер А. Блок: «Ленинско-Сталинско-Хрущевская «человечность» не меняется: в 1921 году, тяжело больной Александр Блок, лишенный возможности лечиться в Советском Союзе, получил разрешение на выезд за границу через час после своей смерти²³⁶».

Как было указано ранее, фигура И. Эренбурга нередко встречается в «Дневнике». Особое внимание Анненков уделяет ему в главе, посвященной Б. Пастернаку, однако за ее пределами остались заключительные слова некролога, которые очень хорошо демонстрируют истинное отношение к Пастернаку тех, кто позже писал о нем как о близком друге: «Похороны Пастернака состоялись 2-го июня. Ни одного известного писателя или поэта, ни одного Эренбурга, Симонова, Шолохова или Никулина на похоронах не было²³⁷». Отметим, что Ю. Анненков довольно часто использует антономасию в разных ее вариациях: таким образом каждая упомянутая таким образом фамилия превращается в некоторое явление. «Эренбурги, Симоновы, Шолоховы и Никулины», по мнению художника, олицетворяют явление предательства искусства, лизоблюдства и трусости.

²³⁴ Анненков Ю.П. Памяти Бориса Пастернака // Возрождение. Париж, 1960 №102, С.130-132.

²³⁵ Там же. С.131.

²³⁶ Там же.

²³⁷ Там же. С. 132.

Смелая тональность главы, ее насыщенность деталями, отсутствие препятствий к изданию этого текста, безусловно, напрямую отражают иные условия для творчества, нежели те, при которых свои мемуары создавал И. Эренбург. Несмотря на то, что «Дневник моих встреч» был опубликован позже, чем мемуары «Люди, годы, жизнь», литературный портрет Б. Пастернака Анненков составил раньше, чем И. Эренбург, и своевременно отразил в своих текстах важнейшие события, которые происходили в жизни Б. Пастернака. Таким образом статьи Анненкова, позже составившие цельную главу, стали синхронным откликом очевидца, на глазах которого развернулась настоящая трагедия всего, что собой олицетворял Б. Пастернак.

Воспоминания о поэте, созданные Эренбургом и – благодаря его же напористости – опубликованные, безусловно, стали шагом на пути реабилитации Пастернака и его наследия. Однако выбранная Эренбургом «снисходительная» позиция по отношению к поэту вызывает, как минимум, недоумение, а некоторые выводы – откровенную враждебность (*М.Р.* – так, например, травлю Б. Пастернака, связанную с присуждением ему Нобелевской премии, Эренбург в своих воспоминаниях просто назвал «историей-однодневкой»²³⁸). Также в условном вступлении к этой главе Эренбург предупреждает читателя, что *цель* его повествования состоит не в том, чтобы показать «всего Пастернака», а сделать своего рода набросок: «Конечно, я не надеюсь показать всего Пастернака, даже молодого, – многого в нем я не понимал, многого и не знал; но то, что я напишу, будет не иконой и не шаржем, а попыткой портрета»²³⁹). Примечательно, что «портрет» писатель помещает между иконой, герой которой является объектом поклонения, и шаржем, высмеиваемый портретируемый объект. Таким образом писатель задает своего рода координаты своему повествованию, определяя «сбалансированный», по его мнению, способ изображения поэта. Однако подобное *предупреждение* не соответствует истинному содержанию текста, так как Эренбург в своих

²³⁸ Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.1. М.: Текст, 2005. С.256.

²³⁹ Там же. С.255-256.

мемуарах сделал довольно «смелые» утверждения насчет творческого пути и личности поэта, изображающие Пастернака в карикатурном свете.

Анненков также предваряет главу о Пастернаке небольшим вступлением, тональность которого значительно отличается от той позиции, которую принял Эренбург: «Основное, что я считаю необходимым сказать о Пастернаке, и что, по-моему, является главным в личности и творчестве Пастернака, это то, что он был в Советском союзе одним из последних *русских* писателей и поэтов²⁴⁰». Это вступительное слово не направлено на оправдание выбранного автором метода описания. Художник таким образом выделяет один из ведущих мотивов всей главы о поэте: трагедия уничтожения Советским государством традиций русской культуры и интеллигенции, одним из ярчайших воплощений которых стал Б. Пастернак.

Это неравное противостояние описано на фоне значимых явлений, происходивших в общественно-культурной жизни как СССР, так и зарубежья. В «портретное» повествование художник сразу же начинает включать фрагменты исторического характера – например, большой фрагмент о явлении «попутничества», его главных чертах и ведущих сторонников. В период перевоспитания русского искусства, его тотального подчинения советской идеологии, когда большая часть писателей, проживавших в СССР, вынуждена была «отказаться от индивидуального понимания литературных задач²⁴¹», Пастернак, по словам художника, «решил героически остаться русским писателем на своей родине и творить, выражая свои собственные мысли, не подчиняясь ничьей дирижерской палочке²⁴²». Форма репрезентации портрета Пастернака, выбранная Анненковым, значительно отличается от той, которую применяет Эренбург: автор «Дневника» фокусируя повествование на герое, параллельно вводит в ткань повествования историю, события, явления – эпоху в целом. В главе «Люди, годы, жизнь» Пастернак описан как некое явление,

²⁴⁰ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.131.

²⁴¹ Там же. С. 132.

²⁴² Там же. С. 135.

существующее отдельно от значимых исторических потрясений, будто оторванное от них. При этом Эренбург умалчивает даже те события из жизни Пастернака, которые имели международный масштаб (М.Р. – сопоставление описаний травли Пастернака, последовавшей после вручения ему Нобелевской премии в 1958 г., дано далее). И если Анненков последователен в выбранной им стратегии обязательного включения и рассмотрения каждого героя «Дневника» в историко-культурном контексте эпохи, то Эренбург в случае с Пастернаком пренебрегает этим и тем самым сознательно искажает масштаб и значение наследия поэта.

Как и литературный портрет Ленина, главу о Пастернаке Эренбург начал с описания их первого знакомства, которое автор мемуаров «Люди, годы, жизнь» «восстановил» по своим записным книжкам. В подобной организации текста отчетливо прослеживается одна из характерных для писателя черт – он включает в повествовательную ткань материал из своих же дневников и записей, оформляя их как цитаты («В моей записной книжке есть короткая пометка: «Пастернак. Стихи. Странность. Лестница»²⁴³). В их первую встречу, согласно воспоминаниям писателя, Пастернак читал Эренбургу стихи. Однако это свидетельство было опровергнуто самим Пастернаком после того, как он ознакомился с журнальной публикацией книги: «Я вовсе не читал стихи Эренбургу в первую встречу. Наоборот, он читал мне свои. <...> Это Брюсов убедил Эренбурга, заставил его читать и понимать мои стихи»²⁴⁴.

Ю. Анненков также начал главу с рассказа о своей первой встрече с поэтом, предварив этот эпизод детальным описанием его необычной внешности: «Борис Пастернак: огромные глаза, пухлые губы, взгляд горделивый и мечтательный, высокий рост, гармоничная походка, красивый и звучный голос. На улицах, не зная, кто он, прохожие, в особенности – женщины, инстинктивно оглядывались на него²⁴⁵». Художник в свойственной

²⁴³ Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.1. М.: Текст, 2005. С.255.

²⁴⁴ Там же. С.685.

²⁴⁵ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.131.

ему манере также включил в это повествование анекдотическую историю о том, как «застенчивый» Пастернак в ответ на внимание засмотревшейся на него девушки показал ей язык²⁴⁶. Подобные детали оживляют героев повествования, делают его более душевным и запоминающимся. Описание внешности поэта представлено художником в форме перечня ярких черт-компонентов, из которых вырисовывается цельный облик Б. Пастернака.

Характерной особенностью «Дневника», как было указано ранее, является то, что вербальные портреты художник сопровождает созданными им портретами графическими. Глава о Б. Пастернаке не стала исключением: в этом тексте художник использует черно-белое изображение поэта, датированное еще 1921 г. Как и в главе о Ленине, Анненков включает в повествование небольшую историю об обстоятельствах, при которых был создан портрет *главного героя главы*²⁴⁷.

И. В. Обухова-Зелинская отмечает, что в созданном художником портрете Пастернака «нет ни любимых анненковских приемов, ни каких-либо украшательств²⁴⁸». Изображение, столь часто встречавшееся в печати, действительно отличается особой сдержанностью, отсутствием знаковых элементов, которыми Анненков нередко наделял портреты, чтобы добавить дополнительные смыслы, важные для понимания портретируемого героя. Графическая манера художника при этом осталась неизменной: тонкие геометрические линии, повторяющие анатомию лица, «заливка» больших, малозначимых областей портрета (волосы, плечи), определенная асимметрия в распределении цвета и деталей; полуразвернутое положение головы портретируемого. При этом исследовательница обращает особое внимание на то, что из рассказа о написании портрета читателю удастся узнать «о творческом методе Анненкова», когда позирующий поэт «собирался застыть в неподвижности, однако оказалось, что более желательно разговаривать и

²⁴⁶ Там же.

²⁴⁷ Там же. С. 141.

²⁴⁸ Обухова И.В. Графические портреты Юрия Анненкова: дисс. ... к. искусствоведения. М., 2005. С. 145.

двигаться²⁴⁹». В связи с этой историей в «Дневнике» упоминается и творческий метод Леонида Пастернака, отца поэта: «<...> Пастернак рассказал мне, что об этом всегда просил своих моделей его отец (*М.Р.* – имеется в виду: не разговаривать во время сеанса), Леонид Пастернак, когда они позировали ему для портретов²⁵⁰».

В этой главе Анненков упоминает написанный им портрет поэта, указывая на родство трагических судеб Пастернака и Синявского. Художник отметил, что в 1965 г. в СССР в свет вышло однотомное собрание поэтических работ Пастернака²⁵¹ со вступительной статьей Синявского и написанным Анненковым портретом²⁵².

Эренбург, напротив, свое «видение» внешнего Пастернака приводит лишь в конце повествования о нем: «Молодой, веселый, красивый, похожий на вдохновенного араба – таким он мне всегда запомнился, хотя я его и видел постаревшим, седым²⁵³». Возвращаясь к вступительным словам Эренбурга о задаче сделать «набросок портрета» Пастернака оправдывается исключительно в скупом изображении внешности поэта.

Ранее приведенные искажения в описании первой встречи Пастернака и Эренбурга не единственная неточность, которая обнаруживается в книге «Люди, годы, жизнь». Еще В. Шаламов в своей статье «Несколько замечаний к воспоминаниям Эренбурга о Пастернаке»²⁵⁴ открыто полемизирует с автором этих мемуаров, указывая не только на «ложные и выдуманные» Эренбургом события из жизни Пастернака, но и подвергая особой критике «удивительные» высказывания Эренбурга о Нобелевском лауреате. Например, Шаламов упрекает автора в том, что тот сознательно допускает неточности в отношении памяти Пастернака. В качестве наглядного примера Шаламов указывает на рассказ Эренбурга о значимости своей роли в популяризации творчества

²⁴⁹ Там же.

²⁵⁰ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.141.

²⁵¹ Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1965. 732 с.

²⁵² Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.175.

²⁵³ Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.1. М.: Текст, 2005. С.263.

²⁵⁴ Шаламов В. Несколько замечаний к воспоминаниям Эренбурга о Пастернаке: [Электронный ресурс]: URL: <https://shalamov.ru/library/21/66.html> (дата обращения: 1.03.2017).

Пастернака за рубежом: «В течение многих лет, задолго до Нобелевской премии, Пастернаку писали из всех стран мира. Какая-то аргентинская почитательница его прислала ему старинные четки. Каждому Пастернак отвечал на языке автора письма. Пастернак был единственным нашим поэтом мирового значения, и не надо было Эренбургу кривить душой²⁵⁵». Ставя себе в заслугу заграничную известность Пастернака, Эренбург тем самым искажает довольно ощутимо «переписывает» личную историю поэта. В своих мемуарах он указывает: «Мы увидели, что Запад не знает ни нашей литературы, ни нашего искусства. <...> Никто не знал стихов Пастернака, и «Доктора Живаго» приняли как произведение никому не ведомого гения»²⁵⁶. Заявление Эренбурга опровергают и свидетельства Е. Пастернака, утверждающего, что за границей Б. Пастернака хорошо знали, у поэта была обширная переписка с корреспондентами в Англии, Германии, Франции²⁵⁷.

Эренбург нередко упрекает поэта в чрезмерной «сосредоточенности в себе»: «Борис Леонидович жил не для себя – эгоистом он не был, но он жил в себе, с собой и собой. Я вспоминаю наши давние встречи – два поезда неслись, каждый по своему пути. Я знал, что Пастернак меня слушает, но не слышит: не может оторваться от своих мыслей, своих чувств, своих ассоциаций. Беседы с ним, даже задушевные, напоминали два монолога»²⁵⁸.

В. Шаламов опровергает и это заявление Эренбурга о чрезмерной замкнутости поэта, не позволявшей ему «слышать» своих собеседников: «Беседы с Пастернаком не выглядели монологами и упрекать Пастернака в эгоцентризме не надо. Это не эгоцентризм, но душевная крепость, душевная сила. Конечно, во всех своих суждениях о важном, о большом Пастернак полагался только на собственную совесть, на собственное мнение»²⁵⁹. Анненков солидарен с Шаламовым: в «Дневнике» он изображает Пастернака

²⁵⁵ Там же.

²⁵⁶ Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.3. М.: Текст, 2005. С.381.

²⁵⁷ Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. М.: Цитадель. 1997. 726 с.

²⁵⁸ Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.1. М.: Текст, 2005. С. 258-259

²⁵⁹ Шаламов В. Несколько замечаний к воспоминаниям Эренбурга о Пастернаке: [Электронный ресурс]: URL: <https://shalamov.ru/library/21/66.html> (дата обращения: 1.03.2017).

внимательным, остроумным и эрудированным собеседником, избегающим разговоров на политические темы. В связи с этим художник отмечает нелепый исторический парадокс, когда абсолютно «надполитичный» поэт на закате своей жизни оказался втянут в крупный политический скандал²⁶⁰.

Особую ярость у Шаламова вызывают слова Эренбурга об «инфантильности» Пастернака, его наивности. В главе книги «Люди, годы, жизнь» Эренбург отмечает: «Было в Пастернаке нечто детское. Его определения, казавшиеся наивными, ребячливыми, – определения поэта»²⁶¹. Шаламов иначе трактует эту особую черту характера Пастернака и указывает на ценность этой «детской» непосредственности поэта, на его «неумение и нежелание хитрить». Писатель опровергает заявление Эренбурга и изображает Пастернака воином, помыслы которого были так же чисты и бесхитростны, как у ребенка. Но при этом Шаламов отказывает Эренбургу в уместности и правомерности подобного сравнения: «<...> Пастернак был не юродивый и не ребенок. Это был боец, который вел свою войну и выиграл ее. Он стал для нас живым примером — какой огромной нравственной силой может стать в наше время поэт, если он не кривит душой, если он почитает собственную совесть главным своим судьей — а Пастернак много и неустанно говорил об этических началах искусства»²⁶².

На протяжении всего повествования Эренбург, иногда признавая несомненные достоинства и талант Пастернака как поэта, преимущественно говорит о некоторой «ограниченности», ущербности Пастернака («Он восхищался со стороны: у каждого, даже самого большого поэта есть не только потолок, но и стены; общество было вне стен того мира, в котором жил Пастернак»²⁶³), его неумении «слышать» людей вокруг себя («<...> жил он вне общества не потому, что данное общество ему не подходило, а потому, что,

²⁶⁰ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.143.

²⁶¹ Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.1. М.: Текст, 2005. С.263.

²⁶² Шаламов В. Несколько замечаний к воспоминаниям Эренбурга о Пастернаке: [Электронный ресурс]: URL: <https://shalamov.ru/library/21/66.html> (дата обращения: 1.03.2017).

²⁶³ Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.1. М.: Текст, 2005. С.258.

будучи общительным, даже веселым с другими, знал только одного собеседника: самого себя»²⁶⁴) и полностью отказывает поэту в понимании эпохи («Пастернак чувствовал природу, любовь, Гете, Шекспира, музыку, старую немецкую философию, <...> но никак не историю; он слышал звуки, неуловимые для других, слышал, как бьется сердце и как растет трава, но поступи века не расслышал»²⁶⁵). Примечательно, что в столь критическом отзыве писатель выбирает языковые средства, свойственные поэзии. Особенно это наблюдается в обширном перечислении образов. Этот прием «нагнетания» и детализации описываемых событий за счет целого ряда объектов свойственен, как было рассмотрено ранее, также Ю. Анненкову.

Позиции Анненкова и Шаламова в трактовке личности и творчества Пастернака очень похожи: оба писателя изображают Пастернака героем, выбравшим самый сложный путь – путь истинного служения искусству в эпоху, когда подобный выбор казался и роскошью, и безумством одновременно. Их также объединяет яростное стремление защитить репутацию поэта от «искаженных» свидетельств Эренбурга.

Часть повествования о Пастернаке в книге «Люди, годы, жизнь» выстроена на отчетливом противопоставлении характеров, мировоззрений, творческих путей автора мемуаров и «героя» его воспоминаний: «Я был растерян и мрачен, Пастернак радостен, приподнят»²⁶⁶. Эренбург следует той же стратегии, что и в портрете Ленина: он сравнивает себя, свой выбор с *главными героями эпохи*, что, как правило, ведет к формированию очень контрастных изображений. В главе о Ленине взбалмошность юного Эренбурга противопоставляется мудрости и опытности «вождя мировой революции», импульсивность поведения и высказываний писателя – сдержанности и рассудительности политика; неопрятная взлохмаченность – «накрахмаленной» деловитости костюма. Литературный портрет Пастернака выстроен на этом же

²⁶⁴ Там же.

²⁶⁵ Там же.

²⁶⁶ Там же. С.254.

контрасте: поэт изображен счастливец, человеком, «жившим с жизнью в ладу», а свой путь писатель изображает в более трагичных тонах; Пастернак не смог уловить истинной музыки эпохи, Эренбургу это оказалось под силу; Пастернак был ограничен рамками своего уединения, что не могло не сказаться негативно на его творчестве – Эренбург же смог обрести и своего издателя, и благодарного писателя. В этом состоит еще одно отличие мемуаров «Люди, годы, жизнь» от «Дневника». В центре книги Эренбурга – его линия жизни; судьбы и события, пересекающие эту основную нить повествования, показаны через оптику исключительно мировоззрения Эренбурга. Анненкову удастся изобразить и уделить внимание огромному количеству героев, которых, подобно распределению ролей в пьесе, можно разделить на первостепенных (главных, центральных) героев портретов и второстепенных, чьи судьбы неотделимы от судеб главных героев, но при этом художник уделяет им немного внимания. Линия жизни самого Анненкова умело «сшивает» все повествования, при этом не выбиваясь на первый план.

Речь поэта также не осталась без внимания обоих писателей, однако и эта черта представлена с совершенно противоположных ракурсов.

Эренбург в своих воспоминаниях указывает, что Пастернак «часто говорил междометиями», а стихотворение «Урал впервые», по словам писателя, «похоже на восторженное мычание»²⁶⁷. Подобное описание соответствует принятой Эренбургом стратегии на создание намеренно гиперболизированного портрета поэта, наполненного противоречиями и искажениями, которая наблюдалась с первых же строк пастернаковской главы в книге «Люди, годы, жизнь». Эренбург особо отмечает о Пастернаке, что «<...> из всех поэтов он был самым косноязычным, самым близким к стихии музыки, самым привлекательным и самым невыносимым»²⁶⁸. На протяжении всего повествования писатель нередко сам себе противоречит: так, говоря о стихии

²⁶⁷ Там же. С.256.

²⁶⁸ Там же. С.255.

музыки, Эренбург отказывает Пастернаку в понимании истории²⁶⁹. Подобное утверждение вызывает недоумение, так как именно искусство музыки и поэзия – как своего рода вербальное выражение музыкального начала – неотделимы друг от друга. Именно эти формы искусства смогли в полной мере отразить масштаб исторических событий первой половины XX в. Неслучайно именно в этот период все больше экспериментов было связано с синтезом музыки и поэзии. Подобно А. Блоку, А. Белому, С. Есенину, М. Цветаевой, Пастернак смог воплотить в своей поэзии трагедию целого поколения.

Эренбург будто упрекает поэта в ошибочной позиции относительно искусства, в наивном и эгоистичном взгляде на жизнь, в неправильном выборе. И эта «ошибочность», ущербность сделанного Пастернаком выбора все время подчеркивается. А используемый лишь порой восторженный тон относительно «поэтического величия» Пастернака («Мне он казался счастливым не только потому, что ему был отпущен большой поэтический дар, но и потому, что он умел создать высокую поэзию из будничных деталей»²⁷⁰) кажется несколько неуместным и дающим повод подозревать автора этих строк в лицемерии именно в связи с таким обилием уничижительных оценок в адрес поэта.

Способность Пастернака преображать в литературных образах будничную действительность отметил и Анненков, но при этом художник дает совершенно другую оценку своеобразному «устному слову» поэта. В некотором роде свидетельства художника напрямую опровергают многие замечания Эренбурга: «Встречи и разговоры с Пастернаком, как бы кратки они ни были, меня всегда волновали. Его особая форма речи, столкновения поэтической отвлеченности с уличной повседневностью, сплетенье синтаксического своеобразия с бытовым щебетом, и так – о чем бы он ни говорил: о любви, об искусстве или какой-нибудь мелочи, о какой-нибудь полуоткрытой фортке»²⁷¹. Анненков, в литературных и графических

²⁶⁹ Там же. С.258.

²⁷⁰ Там же. С.257.

²⁷¹ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.142.

произведениях которого столь часто наблюдается совмещение бытового и фантастического²⁷² и использование многокомпонентных «цепочек» деталей, чувствовал определенное «творческое» родство с Пастернаком: «Разговорный стиль Пастернака был столь же необычен, как и его описание: он говорил об «искренности усталой Венеции», о «торжественной и грустной улыбке» Флоренции, о «сером трауре» Собора Парижской Богоматери, о «стремительности» Елисейских полей <...>»²⁷³. Поэзия, согласно выполненному Анненковым «словесному» портрету, присутствовала во всей сущности самого Пастернака.

Несмотря на то, что и Анненков, и Эренбург заостряют внимание на почти одних и тех же чертах в литературном портрете Пастернака, художник расставляет акценты иначе, чем автор мемуаров «Люди, годы, жизнь». И дело не столько в условиях, при которых были написаны обе книги. Эренбург намеренно выбрал в качестве стратегии изображения Пастернака «покровительственно-критический» тон. При этом отчетливое ощущение противоречия при прочтении этой главы вызвано тем, что сам Эренбург называл поэта своим близким другом.

Писатель также нередко цитирует слова В. Шкловского о Пастернаке, описывающих его как баловня судьбы²⁷⁴, но при этом указывает, что Шкловский заблуждался, приписывая Пастернаку понимание хода истории; в тексте также рассказывается о капризности поэта²⁷⁵; о его «ограниченности», мешавшей Пастернаку разбираться в людях: «<...> У Бориса Леонидовича было очень богатое сердце, но ключей к чужим сердцам у него не было»²⁷⁶.

Как было указано ранее, главу о Пастернаке Анненков составил из трех неравноценных по своему содержанию очерков. Очерк «Памяти Бориса Пастернак», составившего первую часть главы в «Дневнике», носит

²⁷² Бабенчиков М. Художник и чорт // Юрий Анненков. Портреты. СПб.: Петрополис, 1922. С.59-114.

²⁷³ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.143.

²⁷⁴ Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.1. М.: Текст, 2005. С.257.

²⁷⁵ Там же. С. 259.

²⁷⁶ Там же. С. 260.

описательно-портретный характер, а в статьях «Борис Пастернак и Нобелевская премия» и «Бытовое явление» основное внимание уделено развернувшейся в 1958 г. антипастернаковской кампании, связанной с «Доктором Живаго» и Нобелевской премией. Таким образом распределен и весь материал в главе, позволяющий разбить ее на две части: 1. собственно портретную; 2. историко-аналитическую, направленную на разоблачение интриг и политических манипуляций, предпринятых правительством СССР для дискредитации Б. Пастернака и его романа «Доктор Живаго». Вторая часть литературного портрета, помещенная в «Дневник», отличается особой эмоциональностью и яростью, которую сам автор воспоминаний ничуть не скрывает. И. В. Обухова-Зелинская в связи с этим отмечает: «История с «Доктором Живаго» и Нобелевской премией, видимо, сильно задела Анненкова, он не только посвятил этим событиям два отдельных очерка, но часто упоминал о них при разных случаях. В очерках он выступил как памфлетист и публицист, не только дав свою оценку событий, но и приведя впечатляющую подборку газетных публикаций, по которым читатели могли ознакомиться с методами советской пропаганды²⁷⁷».

Уникальный по своему содержанию очерк «Бытовое явление»²⁷⁸, составивший основу той части главы в «Дневнике», где Анненков демонстрирует масштабы, которые приняла безжалостная и лживая расправа над Пастернаком, целиком состоит из череды резолюций и гневных писем в адрес поэта, лишь иногда прерываемой комментариями Анненкова. Художник и в других главах задействует цитацию других произведений, газетных публикаций, писем, статей, фрагментов художественных произведений, но такой обширной подборки и концентрации «чужих» текстов нет более ни в одной другой портретной главе «Дневника». Анненков полностью ввел текст статьи «Бытовое явление» в свою книгу воспоминаний. Художник объяснил столь нехарактерный для него способ представления материала стремлением

²⁷⁷ Обухова И.В. Графические портреты Юрия Анненкова: дисс. ... к. искусствоведения. М., 2005. С.145.

²⁷⁸ Анненков Ю.П. Бытовое явление // Возрождение. Париж, 1959. №86. С.81-94.

наглядно продемонстрировать зарубежному читателю (*М.Р.* – этот очерк был опубликован во французском журнале «Возрождение») особенность советской действительности, когда массово организованный «единодушного» отклик решает судьбу одного человека: «<...> Подобные подписи носят в СССР (не путать с Россией) уже почти двадцатилетнюю давность и превратились там, таким образом, в своего рода «бытовое явление»²⁷⁹».

Фигура И. Эренбурга в деле Пастернака и Нобелевской премии занимает неоднозначную позицию и как мемуариста, и как непосредственного участника событий. В своих воспоминаниях о сложившейся трагедии Эренбург пишет довольно небрежно, лениво, стремясь максимально обесценить значимость, драматичность ситуации: «Я был в Стокгольме, когда разразилась буря вокруг Нобелевской премии. <...> Связь газетной бури с Пастернаком была случайной, дело относится к летописи «холодной войны»²⁸⁰. Убеждая читателей, что вручение поэту Нобелевской премии было антисоветским шагом западных государств, стремящихся таким образом разобщить советское общество, Эренбург не афиширует, что наравне с Пастернаком, кандидатом на получение Нобелевской премии выступал и полностью *угодный советскому режиму* и восхваляемый М. Шолохов. Всю вину за случившееся Эренбург приписывает «недальновидности» и непонятливости Пастернака: «Я убежден, что в помыслах Пастернака не было нанести ущерб нашей стране. Виноват он только в том, что был Пастернаком, то есть, изумительно понимая одно, не мог понять другого. Он не подозревал, что из его книги создадут дурную политическую сенсацию и что на удар неизбежно последует ответный»²⁸¹».

По свидетельствам Вячеслава Иванова, И. Эренбург за полтора месяца до официального объявления известил Р. Якобсона о решении Нобелевского комитета присудить Пастернаку премию²⁸². Эренбург, как он сам указывает в своих мемуарах, нередко приезжал в столицу Швеции с различными

²⁷⁹ Там же. С.81.

²⁸⁰ Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.1. М.: Текст, 2005. С.262.

²⁸¹ Там же.

²⁸² Якобсон Р. Тексты, документы, исследования. М.: Российский государственный университет, 1999. С.227.

дипломатическими миссиями: «Мне часто приходилось бывать в Стокгольме, и этот город вошел в мою жизнь. В Стокгольме (или в других шведских городах) происходили различные конгрессы, конференции, сессии Всемирного Совета, заседания бюро. Я выступал на митингах в Гетеборге, в Норчепинге. Шведские писатели меня пригласили в их клуб²⁸³». Обладая широким кругом знакомств, Эренбург вполне мог получить столь закрытую информацию. Также Евгений Пастернак, сын поэта, в своих воспоминаниях указывает, что Эренбург оказывал им с отцом большую поддержку, когда разразилась кампания против поэта и его «клеветнического» романа: «От Эренбурга я узнавал и рассказывал о том, какая волна поддержки в его защиту (*М.Р.* – имеется в виду: в защиту Б. Пастернака) всколыхнулась в эти дни в западной прессе²⁸⁴».

С совершенно иной позиции деятельность Эренбурга представляют свидетельства Ю. Анненкова. Согласно «Дневнику», Эренбург, находясь в Стокгольме, поддерживал антипастернаковскую кампанию: «<...> О подробностях этой советской тактики можно осведомиться у Ильи Эренбурга, который постоянно бывает за границей и успел в нужный момент съездить в Стокгольм, чтобы публично поиздеваться над Пастернаком, назвав его Дон Кихотом, вечно борющимся с ветряными мельницами. Эренбург единогласных советских резолюций не подписывает, но состоит председателем «культурной» пропагандной организации «СССР – Франция²⁸⁵».

Подобное противоречивое поведение Эренбурга очень похоже на позицию, которую занимал А. Фадеев, проводивший в исполнение приказы советского руководства относительно «неугодных» литераторов. В книге «Люди, годы, жизнь» Эренбург посвятил писателю отдельный литературный портрет, проникнутый состраданием и стремлением понять, как Фадеев оказался в западне собственного угодничества власти. При этом Эренбург не проводит параллель между своей общественно-литературной деятельностью и

²⁸³ Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.3. М.: Текст, 2005. С.181.

²⁸⁴ Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. М.: Цитадель. 1997. С.705.

²⁸⁵ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.153.

тем, как работал генеральный секретарь Союза писателей СССР. Эренбург таким образом нарушает заданную в книге стратегию сравнивать себя и выдающихся деятелей культуры, искусства и политики. Писатель дает оценку деятельности Фадеева несколько отстраненно, но Эренбург определенно стремился в своих мемуарах оправдать Фадеева, изобразив его «жертвой обстоятельств»: «Фадеев был смелым, но дисциплинированным солдатом, он никогда не забывал о прерогативах главнокомандующего. <...> В беседах со мной он часто любовно отзывался о писателях, которых был вынужден публично осуждать²⁸⁶». В качестве наглядного примера писатель приводит описание своей встречи с Фадеевым, во время которой руководитель Союза писателей вдохновенно читал поэзию Пастернака, предварительно выступив на официальном заседании с «обличительным» докладом об «отходе от жизни некоторых писателей», в числе которых был и автор «Доктора Живаго». Этот эпизод вызывает недоумение, потому как сложно понять писателя, отчетливо понимавшего ход событий, вещей и при этом все равно выбравшего точно такую же стратегию, как и А. Фадеев. Представленные в книге оправдательные слова Фадееву звучат и своего рода оправданием самому Эренбургу: «Он любил поэзию, но еще сильнее любил основную линию своей жизни, и не его вина, а его беда, что в течение четверти века он, <...>, связывал с каждым словом <...> Сталина²⁸⁷». Тем не менее, как и Фадеев, Эренбург, лично для себя признавая несомненное достоинство поэтического дара Б. Пастернака, все же принял участие и в развернувшейся против поэта кампании. При этом призванная почтить память поэта глава, опубликованная в книге «Люди, годы, жизнь», выдержана в снисходительном тоне, насыщена оценками, принижающими масштаб личности Пастернака. Подобная стратегия «реставрации» памяти вовсе не оправдывает Эренбурга и не демонстрирует его искреннего желания восстановить доброе имя Пастернака.

²⁸⁶ Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.3. М.: Текст, 2005. С.155.

²⁸⁷ Там же. С. 155-156.

Более всего в литературном портрете поэта, помещенным в книгу «Люди, годы, жизнь» поражает то, как «прогрессивно-мыслящий» Эренбург оценил роман «Доктора Живаго» и как осветил события, связанных с присуждением поэту Нобелевской премии. Масштаб общественно-политического давления, которое на закате своей жизни испытал Пастернак в связи с номинацией на одну из престижнейших мировых наград за достижения в литературе, Эренбург намеренно принизил: «<...> Смерть ставит вещи на свое место. **Вряд ли кто-нибудь теперь, перечитывая стихи Пастернака, будет думать о печальной истории, воистину злободневной – и злоба в ней сказалась, и была она историей-однодневкой.** А стихи остались²⁸⁸». Трактовка Эренбургом крупномасштабной травли Пастернака, развернувшейся как в пределах СССР, так и в странах, где работала коммунистическая пропаганда, как быстротечной и незапоминающейся «истории-однодневки», однозначно превращают главу о Пастернаке («попытку портрета», по словам Эренбурга) в жестокую карикатуру на жизнь поэта. Эренбург был прекрасно осведомлен не только о планомерных шагах, предпринятых и реализованных советским руководством для разрушения творческой репутации Пастернака; он также знал об ответной реакции мирового литературного сообщества, вставшего на защиту автора «Доктора Живаго». Эти слова писателя кажутся кощунственными, а сама реализация литературного портрета в таком свете – лицемерной со стороны Эренбурга.

Мнение Анненкова о ситуации, сложившейся вокруг романа «Доктор Живаго» и его автора, наполнено гневом и яростью по отношению к людям, спровоцировавшим этот скандал и погубившим Б. Пастернака. С одной стороны, нельзя не учитывать, что работа над очерками, из которых была составлена глава в «Дневнике», велась во Франции, в комфортной, не угрожающей художнику обстановке. Анненков предельно откровенен, зол и

²⁸⁸ Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.1. М.: Текст, 2005. С.262.

напорист в своей статье «Бытовое явление», ставшее своего рода образцом исключительно коллажного принципа построения текста.

Текст этого очерка, как было указано ранее, был частично введен в главу о Пастернаке (в оригинальной версии публикации процитировано большое число писем, резолюций, обращений, все из которых, видимо, не могли быть помещены в «Дневник»), но при этом занимает большую по объему часть повествования. Материал очерка «Бытовое явление» характеризует художника и как яростного критика, аналитика и журналиста, всячески стремящегося добиться правды и справедливости. В этом Анненков несколько отступает от принятой им стратегии: в своих мемуарах художник преимущественно играет роль проводника-наблюдателя и летописца, рассказывая много чужих историй, свидетелем которых ему довелось стать, и свою тоже. Но при этом личность самого автора не находится в центре повествования.

В главе о Борисе Пастернаке Анненков выступает не просто как один из «сочувствующих». Описывая эту *трагедию*, художник перестает быть сторонним наблюдателем и открыто встает на позицию защиты Пастернака, обличая советских деятелей культуры, активно принявших участие в этой кампании. Примечательно то, как для текста «Дневника» Анненков отбирал материал. В равной степени из текста «Бытового явления» были приведены цитируемые письма литераторов, рабочих, преподавателей и студентов. Имена литераторов приводятся в форме цельного списка: «Собрание писателей Москвы обсудило постановление «о действиях Б. Пастернака, не совместимых со званием советского писателя» (выступали С. С. Смирнов, Л. Ошанин, К. Зелинский, В. Герасимов, В. Перцов, А. Безыменский, А. Софронов, С. Антонов, Б. Слуцкий, Г. Николаева, В. Солоухин, С. Баруздин, Л. Мартынов, Б. Полевой)²⁸⁹».

Особое внимание художник уделяет позиции, принятой «Литературной газетой». Анненков приводит целый ряд цитат из этого источника: фрагмент

²⁸⁹ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.167.

письма редакционной коллегии Пастернаку с отказом опубликовать «Доктора Живаго», отрывки отчетов собраний, постановлений. Анненков скрупулезно перечисляет имена всех, кто имел отношение к развернувшейся в рамках публикаций «Литературной газеты» антипастернаковской кампании²⁹⁰.

Эта дотошность Анненкова-писателя в пересчете всех имен, описании всех деталей и выстраивании длинных рядов перечислений соотносима с его въедливой манерой изображать на своих полотнах мельчайшие особенности внешности героев (усы, родинки, бородавки, складки кожи, морщины) и детально прорисованные аксессуары (галстуки, бабочки, пуговицы, очки). Подобную «доскональную» работу художника М. Бабенчиков, один из первых комментаторов и «дешифровщиков» творческого метода Ю. Анненкова, в одной из своих статей²⁹¹ характеризует как «маниакальную»: «...Поэтому с такой настойчивостью маньяка художник и выписывает каждую мелочь». Эта черта, проявленная Анненковым в созданной им галерее графических портретов, проявилась и в его литературных портретах, изобилующих мельчайшими, кажущимися поначалу незначительными, деталями.

В отличие от работы И. Эренбурга, глава «Дневника» более детальна, насыщена большим числом различных сведений, более эмоциональна и искренна.

Значительные различия можно отметить и в освещении обоими писателями Нобелевской премии как явления международного уровня. Анненков стремится развернуть картину изображаемых событий в более широких масштабах: так, художник упоминает прецедентный случай, когда в 1935 г. в связи с присуждением Нобелевской премии Карлу Оссецкому, немецкому журналисту и яростному противнику нацизма, в его отношении развернулась настоящая травля: «Это присуждение вызвало гнев хрущевского предшественника, Адольфа Гитлера. <...> Незадачливый лауреат находился уже в концентрационном лагере, и его жена вынуждена была послать

²⁹⁰ Там же. С. 166.

²⁹¹ Бабенчиков М. Юрий Анненков // Юрий Анненков. Портреты. СПб.: Петрополис, 1922. С.87.

телеграмму в Шведскую Академию с отказом от премии. Оссецкого перевезли в клинику, где он вскоре и окончил свои дни²⁹²». Художник сопоставляет *причудливо* похожие судьбы Пастернака и Оссецкого, а в отношении политики Н. Хрущева указывает, что тот выбрал путь А. Гитлера. С художником сложно не согласиться: он приводит веские аргументы в защиту Б. Пастернака, указывая, что проводимая советским правительством кампания по уничтожению репутации поэта не отличается от той, которую проводило фашистское руководство в отношении своих ученых и деятелей искусств. О публикации такого рода заявлений в СССР в 1960-х гг. не могло быть и речи. Советская конъюнктура тем не менее упоминала имя Анненкова в свете его сложившейся в 1920-х гг. репутации «портретиста вождей революции» и использовала материал его очерков, сильно их искажая и представляя под выгодным для режима углом зрения (как это было и было продемонстрировано в ранее упомянутой статье Бурдянского).

В связи с этим Анненков также делится своими размышлениями о том, какую судьбу постигла бы жизнь Б. Пастернака и его романа «Доктор Живаго», если бы поэту удалось оказаться за границей. В этом отношении художник дает неоптимистичный прогноз, указывая на то, какая неблагоприятная ситуация наблюдалась в эмигрантской печати в 1950-х гг.: «Свобода мысли, свобода творчества, свобода печати не существует в СССР. Но если бы Борис Пастернак эмигрировал из СССР до (нелегального) напечатания «Доктора Живаго» в Италии и написал бы эту же книгу в эмиграции, то, следуя рецепту Жана-Поля Сартра, никто не считал бы нужным опубликовать ее, и ее могла бы постичь за границей та же участь, что и в СССР²⁹³». Этот фрагмент «Дневника» был взят из очерка Анненкова «Борис Пастернак и Нобелевская премия²⁹⁴» и отражает сложившуюся ситуацию с публикациями эмигрантской литературы в 1959 г.

²⁹² Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.156.

²⁹³ Там же. С. 157.

²⁹⁴ Анненков Ю.П. Борис Пастернак и Нобелевская премия (Из личных воспоминаний) // Возрождение. Париж, 1959. №85. С.109.

Художник делает неутешительный вывод о том, что «свободомыслящая русская литература повсюду обречена²⁹⁵». При этом Анненков отмечает, что роман Пастернака был бы воспринят торжественно и «немедленно перепечатан на родном языке во множестве экземпляров» только в случае, если бы поэт «жил в условиях свободных стран²⁹⁶». Таким образом сквозь призму отдельно взятой личной трагедии поэта Анненков изображает трагедию русской культуры, оказавшейся не только в оппозиции «культуры советской», но и мировой.

И. Эренбург, не акцентируя в тексте литературного портрета внимание на конфликте, связанном с вручением Б. Пастернаку Нобелевской премии, «рассыпает» детали истории этого награждения в последующих главах своих мемуаров. Так в шестой книге мемуаров писатель рассказывает и о своем близком знакомстве с выдающимся ученым лауреатом Нобелевской премии Фредериком Жолио-Кюри, и об особенностях работы Нобелевского комитета, и упоминает, как в Стокгольме при вручении шведскому поэту Артуру Лундквисту Ленинской премии музыкальный квартет отказался от выступления, тем самым выражая свой протест против развернувшейся антипастернаковской кампании.

Возможно, *расфокусировка* повествования о присуждении Пастернаку такой высокой награды (М.Р. – Эренбург называет этот международный скандал «явлением холодной войны», тем самым отвлекая читателя от действительной причины случившейся трагедии), вызвана стремлением писателя все же осветить это событие, но при этом не заострять на нем внимание.

Роман «Доктор Живаго» в обеих книгах воспоминаний был также представлен с разных позиций.

Анненков включает в текст повествования цитаты из этого произведения, демонстрируя стилистическое мастерство Пастернака, его умение обыгрывать

²⁹⁵ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.157.

²⁹⁶ Там же. С. 145.

различные речевые регистры и способы описания, весь диапазон поэтического инструментария поэта: эмоциональный и насыщенный по степени образности пейзаж заснеженного леса, созданный Пастернаком посредством ряда средств художественной выразительности («Чудо вышло наружу. Из-под сдвинувшейся снеговой пелены выбежала вода и заголосила. Непроходимые лесные трущобы встрепенулись. Все в них пробудилось. Воде было где разгуляться. Она летала вниз с отвесов прудила пруды, разливалась вширь. Скоро чаща наполнилась ее гулом, дымом и чадом. По лесу змеями расползались потоки, увязали и грузли в снегу, теснившем их движение, с шипеньем текли по ровным местам и, обрываясь вниз, рассыпались водяной пылью <...>²⁹⁷»), составляет яркий контраст с другим фрагментом романа, в котором живо и ярко передана удалая русская брань двух крестьянок, будто переливающаяся множеством диалектизмов и оригинальных примеров обценной лексики («Ах ты шлюха, ах ты задрёпа, – кричала Тягунова. – Шагу ступить некуда, тут как тут она, юбкой пол метет, глазолупничают! Мало тебе, суке, колпака моего?.. Ты живой от меня не уйдешь, не доводи меня до греха!²⁹⁸»). В этом заключается одно из ключевых отличий стратегий Анненкова и Эренбурга в изображении литературного портрета Пастернака. Автор «Дневника» стремится раскрыть личность и творческий путь поэта во всех ее проявлениях, всячески подчеркивая и демонстрируя мастерство Пастернака, цитируя его стихотворные произведения и приводя столь стилистически колоритные фрагменты его романа.

Эренбург, как и в освещении истории с вручением поэту Нобелевской премии, в отношении «скандального романа» оказался столь же немногословен и неблагосклонен: «Прочитав рукопись «Доктора Живаго», я огорчился. <...> В романе есть поразительные страницы – о природе, о любви; но много страниц посвящено тому, чего автор не видел, не слышал. К книге приложены чудесные

²⁹⁷ Там же. С. 142.

²⁹⁸ Там же. С. 143.

стихи, они как бы подчеркивают душевную неточность прозы²⁹⁹». В этом замечании ощущается изначально принятая Эренбургом установка на своего рода снисхождение к Пастернаку, его творчеству. Единственным аргументом, которые использовал писатель, чтобы объяснить свое «огорчение» романом, стало, по его мнению, несоответствие действительности изображения в «Докторе Живаго» революции и гражданской войны, всячески отказывая роману в каких-либо достоинствах за исключением стихотворений Живаго.

Литературный портрет Пастернака, помещенный в «Дневник» примечателен еще и тем, что Анненков дополнил его довольно откровенным критическим откликом на вышедшую в СССР книгу «Люди, годы, жизнь». Нужно отметить, что художник все же несколько «сгущает» краски, порой искажая цитаты из мемуаров Эренбурга: в книге, вопреки свидетельствам Анненкова, нет указания, что Эренбург после первой встречи с Пастернаком и услышав его поэзию, ушел домой «с головной болью». Художник не скрывает своего неприязненного отношения как к книге, так и к ее автору, указывая при этом на то, что советское правительство в лице Эренбурга, отличающегося большой моральной «эластичностью», обрела отличного исполнителя своей задачи по отстаиванию «всех догм, всех директив советской пропаганды»³⁰⁰.

Однако основная оценка, которую дает художник «прокоммунистической» работе Эренбурга, согласуется с позициями современников (И. Одоевцевой, Р. Гуля, Б. Пастернака). Как указывалось ранее, в «Дневнике» нередко встречаются упоминания И. Эренбурга, более всего сконцентрированные в главе о Б. Пастернаке. Также именно в эту главу помещен портрет Эренбурга, выполненный Анненковым в 1934 г. еще во времена их дружбы. Описывая свою последнюю парижскую встречу с Б. Пастернаком, которая состоялась в 1935 г., Анненков добавляет: «В тот последний вечер в «Ротонде» мы встретили только одиноко сидевшего, с трубкой во рту, угрюмого Илью Эренбурга. И мы болтали втроем об Исилоре

²⁹⁹ Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.1. М.: Текст, 2005. С.262.

³⁰⁰ Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. С.177-178.

Лотреамоне, о «Новгородской легенде» Блеза Сандрара, о Ван Гоге, о Владимире Татлине, о гуашах Козинцевой (очаровательная и талантливая жена Эренбурга, забросившая или погубившая в советском «социалистическом реализме» свое искусство <...>. Жена Эренбурга, украсившая цветами гроб Пастернака, несмотря на то, что Эренбург на похоронах, само собой разумеется, не присутствовал)»³⁰¹.

В главе о Пастернаке Эренбург ссылается на свои записные книги, цитирует их, проделывает работу по редактированию своих воспоминаний, что свойственно жанру мемуаров. Как было обнаружено, у этого литературного портрета также есть претекст. В 1922 г. в Берлине И. Эренбург издал небольшой сборник «Портреты русских поэтов»³⁰², состоявший из небольших портретных зарисовок, сделанных самим Эренбургом, и стихотворений перечисленных в книге поэтов: А. Ахматовой, К. Бальмонта, Ю. Балтрушайтиса, А. Блока, В. Брюсова, А. Белого, М. Волошина, С. Есенина, В. Иванова, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака (*М.Р.* – очаровательна и символична опечатка в сборнике: «В. Л. Пастернак»), Ф. Сологуба и М. Цветаевой.

Этот небольшой очерк Эренбург, не прибегая к экивокам о «шаржах», «иконах» и «попытках», смело называет портретом. И несмотря на то, что многие наблюдения писателя касаются одних и тех же аспектов («косноязычная» речь Пастернака, отношение поэта с современностью и историей), в этой небольшой портретной зарисовке намного тоньше, глубже и восторженнее Эренбург пишет о поэзии Пастернака, его особом ритме, голосе, современности: «<...> Пастернак не архаичен, не ретроспективен, но жив, здоров, молод и современен. Ни одно из его стихотворений не могло быть написано до него»³⁰³. Контраст в тональности изображения Эренбургом Пастернака в 1922 г. и 1961 г. невероятен. Стихотворение поэта «Урал

³⁰¹ Там же. С. 144.

³⁰² Эренбург И.Г. Портреты русских поэтов. Берлин, 1922.

³⁰³ Там же. С. 128.

впервые», которое в своих мемуарах Эренбург сопоставил с «восторженным мычанием», в 1922 г. он восхвалял: «Для того, чтобы передать эту новизну ощущений, он занялся не изобретением слов, но их расстановкой. Магия Пастернака в его синтаксисе. Одно из его стихотворений называется «Урал впервые», все его книги могут быть названы: «Мир впервые», являясь громадным восклицательным «о!», которое прекраснее и убедительнее всех дифирамбов³⁰⁴».

Несмотря на то, что Анненков посвятил свои очерки преимущественно тому, как «умело» советское правительство спровоцировало всеобщую волну гнева, обрушившегося на Пастернака из-за его романа «Доктор Живаго» и как общественно-политическим шантажом поэта заставили отказаться от Нобелевской премии, художник – в отличие от Эренбурга – все же более детален в изображении портрета Пастернака, более чуток в понимании его творчества, его жизненного выбора и философии «служения искусству». Анненков – в отличие от Эренбурга – все же не входил в близкий круг общения поэта, но его повествование выдержано в более дружеском, более сочувственном и действительно смелом тоне, нежели глава в книге «Люди, годы, жизнь».

Сопоставляя обе книги воспоминаний, нужно признать, что Анненков уделяет жизни и творчеству Пастернака больше внимания, чем это делает Эренбург. Поэтому глава в «Дневнике» превосходит воспоминания Эренбурга по детализации повествования, цитированию стихотворений, анализу событий. Несмотря на то, что личное знакомство художника и поэта не было близким, Анненков был более заинтересован в освещении тех событий и обстоятельств жизни Б. Пастернака, которые вызвали целый шквал неоправданного и несправедливого общественного гнева в адрес поэта.

Таким образом, сопоставительный анализ портретных глав, посвященных В. Ленину и Б. Пастернаку, представленных в «Дневнике моих встреч» Ю.

³⁰⁴ Там же.

Анненкова и в мемуарах И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь», обнаруживает зависимость авторских стратегий текстообразования как от индивидуальности авторов и характера их взаимоотношений с персонажами, так и от условий их существования в контексте развития двух потоков разделенной русской литературы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном исследовании была рассмотрена книга воспоминаний Ю. П. Анненкова «Дневник моих встреч» с точки зрения жанровой природы. На настоящий момент решение этой задачи представляется актуальным в связи с возрастающим интересом к художественному и литературному наследию Анненкова.

Изучение «Дневника» сквозь оптику как литературоведческих, так и лингвистических работ подтвердило ранее выдвигаемые исследователями гипотезы о том, что книга воспоминаний Анненкова представляет собой своего рода «сборник» разнофактурных и сложных элементов, совмещенных в едином пространстве текста за счет техник коллажа и монтажа — инструментария, который художник успешно применял не только в своих графических работах, но и в текстах. При работе над исследованием также было уделено внимание состоянию мемуаристики как научного направления. Задействованные в работе теории, посвященные документальной и мемуарной литературе, позволили рассмотреть «Дневник» с разных ракурсов: как мемуары монтажного типа, как литературно-художественный дневник, сборник литературных портретов разных лет. Однако отсутствие единства в определении базовых характеристик мемуарного произведения, какой бы то ни было единой классификации мемуарных жанров, договоренности о степени допустимости вымысла в мемуарном произведении вызывает сложности.

Прежде всего, для проведения более детального анализа была прослежена история создания «Дневника» Анненкова и способы формирования повествовательной целостности книги, были выявлены и рассмотрены компоненты книги, их внутренняя структура, а также обнаружена интересная закономерность, согласно которой «Дневник моих встреч» Ю. Анненкова продолжал свое формирование после публикации книги (на примере анализа

статьи Ю. Анненкова об Осипе Цадкине, опубликованной в 1967 г. и повторяющей внутреннюю структуру повествования «Дневника»).

Произведен детальный обзор теорий мемуарных жанров, выявлены черты, свойственные мемуарам и дневникам, их общие конститутивные признаки и черты, указывающие на их различие. Рассмотрены нестандартные жанровые явления как мемуары монтажного типа, литературный дневник и литературные портреты. Особое внимание уделено внутритекстовой неоднородности автобиографических произведений и типам межжанрового взаимодействия в пределах единого текстового комплекса. Несмотря на то, что сам художник определил свою книгу воспоминаний как «Дневник», было определено, что это мемуарное произведение не относится к дневниковому жанру.

Связь между графическими и литературными компонентами «Дневника» Ю. Анненкова подтверждает ряд общих черт, свойственных художнику: своеобразие авторского стиля, насыщенность изобразительного и вербального повествования деталями (*М. Р.* — особо стоит обратить внимание на символическое наполнение используемых художником деталей, играющих важную роль в творимой Анненковым собственной версии произошедших событий), многофактурная структура (как на уровне текста, так и на уровне изображения), фрагменты которой представляют собой вполне самостоятельные по содержанию, а потому — взаимозаменяемые элементы.

Синтез в рамках этого мемуарного произведения «разножанровых» компонентов (вырезки из газет и книг, карандашные наброски, крупно-шрифтовые надписи, выполненные тушью изображения) осуществлен с помощью техник коллажа и монтажа, к которым Анненков часто обращался, работая с книжной и журнальной графикой.

С помощью коллажа художник включает гетерогенные компоненты в ткань повествования и мастерски совмещает их: письма, фрагменты статей, документов, резолюций, графические изображения начинают образовывать

собой произведение, воспринимаемое целостно, во всем многообразии звучащих с его страниц голосов.

«Интертекстуальное жонглирование», наблюдаемое при сопоставлении «Дневника моих встреч» с более ранними литературными произведениями Ю. Анненкова (статьями, рассказами и повестями), удалось художнику, благодаря активному применению монтажа — знакового инструмента визуальной культуры XX в.

Для Анненкова характерно разделение текста на части: художник не создает непрерывного и долгого повествования — оно всегда дискретно, прерывисто, насыщено вставками, оформленными как письма, фрагментами деклараций, выдержками из статей и постановлений, цитатами. Именно задействованный художником монтажный способ соединения материалов в рамках единого пространства текста или художественного полотна дает возможность при необходимости ввести (можно сказать, «вклеить»), изъять или заменить любой фрагмент произведения. А за счет обилия графически видимых монтажных швов (часто встречающиеся пробелы между фрагментами) в «Дневнике», Ю. Анненков подчеркивает «компилятивную» природу своей книги.

В процессе работы над исследованием было выявлено, что монтаж, задействованный художником в его книге воспоминаний, значим не только с технической точки зрения. Монтаж в мемуаристике стал мощным инструментом работы со временем: за счет этого художественного приема Анненкову удалось представить свою эпоху нелинейно, тем самым расширив возможности наполнения своего повествования большим числом сюжетов, ключевых событий и портретов.

Помимо решения основной цели в исследовании, также был проведен сопоставительный анализ «Дневника моих встреч» Ю. Анненкова и мемуарной книги «Люди, годы, жизнь» И. Г. Эренбурга. Такого рода сравнение позволило не только выявить сходства и различия авторских стратегий в портретном

изображении таких знаковых фигур, как В. И. Ленин и Б. Л. Пастернак. Главное — подобный анализ позволил наглядно продемонстрировать, насколько значимую роль в создании указанных работ (и формировании их содержания, соответственно) сыграли жизненные обстоятельства обоих писателей.

Книга Юрия Анненкова «Дневник моих встреч» представляет собой явление необычное с точки зрения ее жанровой природы. Несмотря на то, что сам художник определил свою книгу воспоминаний как «Дневник», это мемуарное произведение не относится к дневниковому жанру, так как автор не считается с категориями достоверности, хронологического изложения материала и исповедальности, хотя и привносит в книгу элементы автобиографизма, сопровождая их при этом определенной долей вымысла и театрализованности. Структура «Дневника» включает множество компонентов, имеющих разную природу. В число объектов, составляющих книгу, входят не только лики современников, но и многоголосье эпохи, представленной цитатами из самых разных источников (от цитат из писем и статей самого художника и обширных цитат из произведений поэтов и писателей, статей, написанных ими и о них, до извлечений из правительственных постановлений и резолюций, а также пересказов историй, слухов и анекдотов). В «Дневнике» присутствуют как графические портреты, так и словесные описания «моделей». Включаются фрагменты научно-публицистического характера (рассуждения Ю. Анненкова об искусстве, его концепция театра и кинематографа XX в., размышления о течении мировой истории).

В итоге состоялось рождение сложного семиотического единства, представляющего собой явление жанрового синтеза и воплощение интермедиальных интенций автора.

Исследование жанрового взаимодействия разнофактурных элементов в «Дневнике моих встреч» представляет определенную научную перспективу. Так, например, книга воспоминаний Ю. Анненкова может быть в дальнейшем рассмотрена в свете созданного М. Горьким проекта «Жизнь замечательных

людей». Другим интересным сюжетом для проведения дальнейших исследований можно считать рассмотрение «Дневника» с точки зрения теории креолизованного текста.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Анненков Ю.П. (Темирязов Б.) Любовь Сеньки Пупсика // Звено. Париж, 1927. № 222. С.7-9.
2. Анненков Ю.П. (Темирязов Б.) Домик на 5-ой Рождественской // Современные записки. Париж, 1928. № 37. С. 196-223.
3. Анненков Ю.П. (Темирязов Б.) Сны // Современные записки. Париж, 1929. №39. С.139-169.
4. Анненков Ю.П. (Темирязов Б.) Тяжести (Отрывок из романа) // Современные записки. Париж, 1935. № 59. С.167-196.
5. Анненков Ю.П. (Темирязов Б.) Тяжести (Отрывок из романа) // Современные записки. Париж, 1937. №64. С.79-97.
6. Анненков Ю.П. (Темирязов Б.) Тяжести (Отрывок из романа) // Русские записки. Париж, 1938. №3. С.104-145.
7. Анненков Ю.П. Мелочи о Горьком // Опыты. Нью-Йорк: 1953, №2, С.139-151.
8. Анненков Ю.П. Вокруг Есенина // Опыты. Нью-Йорк: 1954. №3. С.160-179.
9. Анненков Ю.П. Борис Пастернак и Нобелевская премия (Из личных воспоминаний) // Возрождение. Париж, 1959. №85. С.94-110.
10. Анненков Ю.П. Бытовое явление // Возрождение. Париж, 1959. №86. С.81-94.
11. Анненков Ю.П. Памяти Бориса Пастернака // Возрождение. Париж, 1960 №102, С.130-132.
12. Анненков Ю.П. Автобиография // Старые – молодым. Мюнхен: ЦОПЭ, 1960. С.11-30.
13. Анненков Ю.П. Воспоминания о Ленине // Новый журнал. Нью-Йорк. 1961. №65 С.125-150.
14. Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1966. Т.1. 348 с.

15. Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1966. Т.2. 349 с.
16. Анненков Ю.П. Осип Цадкин // Русская мысль. № 2665. 1967. С.7.
17. Анненков Ю.П. Осип Цадкин // Русская мысль. № 2666. 1967. С.7.
18. Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.1. 343 с.
19. Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.2. 303 с.
20. Анненков Ю.П. (Темирязов Б.) Повесть о пустяках / Коммент. А.А. Данилевского. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. 576 с.
21. Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. М.: Вагриус, 2005. 736 с.
22. Эренбург И.Г. Портреты русских поэтов. Берлин, 1922.
23. Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь // Новый мир. М., 1960. № 8-10.
24. Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь // Новый мир. М., 1961. № 9-11.
25. Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь // Новый мир. М., 1962. № 4-6.
26. Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь // Новый мир. М., 1963. № 1-3.
27. Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь: Воспоминания. Т 1. М.: Советский писатель. 1990. 640 с.
28. Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.1. М.: Текст, 2005. 747 с.
29. Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.2. М.: Текст, 2005. 570 с.
30. Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь: в 3 т.: Т.3. М.: Текст, 2005. 620 с.
31. Адамович Г.В. Одиночество и свобода. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1955.
32. Адамович Г.В. Письма А.В. Бахраху (1966–1968): [Электронный ресурс]: URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2002/228/adam1.html> (дата обращения: 1.03.2017).

- 33.Адамович Г.В. «Современные записки», кн. XXXVII. Часть литературная // Последние новости. 1929. 10 января. № 2850. С. 2.
- 34.Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). М.: Издательский центр «Академия», 2003. 128 с.
- 35.Бабенчиков М. Анненков – график и рисовальщик // Печать и революция. 1925. Кн. 4. С.101-129.
- 36.Бабенчиков М. Юрий Анненков // Юрий Анненков. Портреты. СПб.: Петрополис, 1922. С.59-114.
- 37.Бабьяк В.В. Визуализация литературного образа средствами книжной графики // Тезисы I международной конференции «Литература в системе искусств: методология междисциплинарных исследований». СПб., 2000. С.55-56.
- 38.Барахов В.С. Литературный портрет: Истоки, поэтика, жанр. Л.: Наука,1985. 311 с.
- 39.Басинский П. Острый рисовальщик: [Электронный ресурс]: Российская газета. №3932 (0). 23.11.2005. URL: <https://rg.ru/2005/11/23/dnevnik.html> (дата обращения: 1.03.2017).
- 40.Бахрах А. Бунин в халате и другие портреты: По памяти, по записям. М.: Вагриус. 2006. 592 с.
- 41.Белова В.М. Дискурсивные слова в мемуарах монтажного типа: семантика, функции, прагматика: дисс... канд. филол. наук. Череповец, 2011. 187 с.
- 42.Берар Е. Вокруг мемуаров Ильи Эренбурга: [Электронный ресурс]: Минувшее: исторический альманах. 1992. Т. 8. С.387-406. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/THEME/STOP/ERENBURG.HTM> (дата обращения: 1.03.2017).
- 43.Берберова Н. Курсив мой. Мюнхен. 1972.

44. Биографический словарь «Российское зарубежье во Франции 1919-2000»: в 3-х т. Т.1. М.: Наука. 2008.
45. Блинов И.И. Синестезия в поэзии русских символистов // Проблемы комплексного изучения художественного творчества. – Казань: Изд-во КГУ, 1980. С. 119-124.
46. Бобринская Е.А. Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. 304 с.
47. Болдырева Е. М. *Memini ergo sum*: автобиографический метатекст И.А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма: монография. Ярославль: Изд. ЯГПУ. 2007. 497 с.
48. Бондарева Л.М. Структура и функции субъекта речевой деятельности в текстах мемуарного типа (на материале современного немецкого языка): Автореф. канд. филол. наук. СПб., 1994. 16 с.
49. Бронская Л.И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века (И.С. Шмелёв, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин). Ставрополь: Изд-во СГУ, 2001. 120 с.
50. Бунин И. А. Воспоминания. Париж, 1950
51. Бурдянский С. Революцией рожденные штрихи. // Смена. М., 1965. Вып. 8 (910)., С.2-3.
52. Варшавский В. С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1956. 387 с.
53. Варшавский В. Незамеченное поколение. М.: Русский путь, 2000. 576 с.
54. Васильева С. На ходу: Юрий Анненков. Дневник моих встреч: [Электронный ресурс]: Знамя, 2006. № 6. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/6/vas23.html> (дата обращения: 1.03.2017).
55. Вейдле В. Выставки // Возрождение. 1928. 17 марта. С.4.

56. Великая Н. Сознание себя во времени: Н.Н. Берберова "Курсив мой" // Проблемы славянской культуры и цивилизации: Сб. ст. Уссурийск: Изд-во Уссур. пед. ин-та, 2002. С. 166-170.
57. Виноградов, В.В. Проблема образа автора // В.В. Виноградов О теории художественной речи: Учеб. пособие. М.: Высшая школа, 2005. С. 126-243.
58. Гаранин Л.Я. Мемуарный жанр советской литературы. Мн.: Наука и техника, 1986. 223 с.
59. Геллер Л. В «дивном храме» соответствий. «Мы» Замятина и диалог прозы с живописью // Геллер Л. Слово мера мира. Статьи о русской литературе XX века. М.: МИК, 1994. С. 78-96.
60. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Советский писатель, 1971. 463 с.
61. Глухова Е.В. Об эволюции дневникового жанра // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX в. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 786-806.
62. Горбов А.Н. Литературные заметки. Юрий Анненков: «Дневник моих встреч. Цикл трагедий» // Возрождение. Париж: 1967. №181. С. 136-147.
63. Голубков М. М. Русская литература XX в.: После раскола: Уч. Пособие для вузов. М., 2001. 268 с.
64. Гречнев В.Я. Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького (Воспоминания о писателях). М.- Л.: Наука, 1964. 131 с.
65. Гуль Р.Б. Я унес Россию: Апология эмиграции: В 3 т.: Т. I. Россия в Германии. М.: Б.С.Г.- ПРЕСС, 2001. 554 с.
66. Гуль Р.Б. Я унес Россию: Апология эмиграции: В 3 т.: Т. II. Россия во Франции. М.: Б.С.Г.- ПРЕСС, 2001. 518 с.
67. Гуль Р.Б. Я унес Россию: Апология эмиграции. В 3 т.: Т. III. Россия в Америке. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2001. 496 с.

68. Гуральник У.А. «Адаптирую» классику: К проблеме интерпретации литературных произведений другими видами искусств // Вопросы литературы. М., 1980. №8. С.84-123.
69. Гуральник У.А. Идеи и образы литературы на языке других искусств // Русская литература в историко-функциональном освещении. М.: Наука, 1979. С.41-97.
70. Данилевский А.А. Домик на 5-ой Рождественской Ю.П. Анненкова и «Петербургский текст русской литературы» // Русская эмиграция: Литература. История. Кинолетопись: материалы международной конференции. Таллин: Мосты культуры; Герашим, 2004. С.44-69.
71. Данилевский А. Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темиряева (Юрия Анненкова): дисс... д-ра филос. по русской лит-ре. Тарту, 2000. 151 с.
72. Демидова О.Р. Мемуары как пространство экзистенции // Мемуары в культуре русского зарубежья: сб. статей. М.: Флинта: Наука, 2010. С.23-32.
73. Дзайкос Э.Н. Е.И. Замятин и Ю.П. Анненков: проблема творческого взаимодействия: дисс... канд. филол. наук. Тамбов, 2009. 168 с.
74. Доминик Л. Портрет художника: Ю. П. Анненков // Возрождение. Париж, 1958 №82, С.127-135.
75. Завалишин В.К. Юрий Анненков. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Том I. // Новый журнал. Нью-Йорк. 1966. № 84. С. 271-274.
76. Завалишин В.К. Юрий Анненков. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Том II. // Новый журнал. Нью-Йорк. 1966. № 85. С. 285-287.
77. Зайцев Б.К. Странник (Дневник 1925-1929 гг.) / Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 11 т. М., 2000. Т.9.
78. Зализняк А.А. Дневник: к определению жанра: [Электронный ресурс]: НЛО, 2010. №106: URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/za14.html> (дата обращения: 1.03.2017).

79. Замятин Е. О синтетизме // Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: в 2-х т. Л.: Искусство, 1991. Т.1. С. 8-15.
80. Зись А.Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – С.9-11.
81. Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. М., 1998.
82. Интермедиаальность в русской культуре XVIII-XX веков: Материалы Международной научно-практической конференции / Под ред. И.П. Смирнова, О.М. Гончаровой. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2008. 168 с.
83. История литературы русского зарубежья (1920-е – начало 1990-х гг.): Учебник для вузов / Под ред. А.П. Авраменко. М.: Академический Проект; Альма Матер, 2011. 706 с.
84. История русской литературы XX века (20-50-е годы): Литературный процесс. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2006. 776 с.
85. Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
86. Кириллова Е.К. Мемуаристика как метажанр и её жанровые модификации (На материале мемуарной прозы русского зарубежья первой волны): дисс... канд. филол. наук. Владивосток, 2004. 221 с.
87. Коврижина Я.С. Проза Вирджинии Вулф: интермедиаальный аспект: дисс... канд. филол. наук. СПб., 2015. 232 с.
88. Кознова Н.М. Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны: концепции истории и типологии форм повествования // автореф. дисс... доктора филол. наук. М., 2011.
89. Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра: Монография. М.: Мегатрон, 1995. 278 с.

- 90.Колядич Т.М. Мгновенья, полные как годы (20-ые годы в воспоминаниях писателей): Учеб. пособие. М.: Прометей, 1993. 90 с.
- 91.Коростелев О.А. Владимир Варшавский и его поколение // Варшавский В.С. Незамеченное поколение / Сост., коммент. О.А. Коростелева, М.А. Васильевой. М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына; Русский путь, 2010. С. 5–14.
- 92.Крылова С.В. Мемуарно-автобиографическая проза 60-70-х годов XX века: Н. Мандельштам, Н. Берберова: автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1995. 18 с.
- 93.Кузмин М. Колебания жизненных токов // Юрий Анненков. Портреты. СПб.: Петрополис, 1922. С.43-58.
- 94.Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: НЛО, 2015. 536 с.
- 95.Кшихилькевич А. Акт воспоминания в «Дневнике моих встреч: Цикл трагедий» Юрия Анненкова // Slavic Almanac. Vol. 13. No 2. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2007. С.104-115.
- 96.Лавров А.В. Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого // А. Белый На рубеже двух столетий. Воспоминания: В 3-х кн. М.: Художественная литература. 1989. Кн. 1. С. 5-32.
- 97.Лепяхин В. Экфрасис в русской литературе: опыт классификации // Визуализация литературы. Белград, 2012. С. 7-31.
- 98.Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте. (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3-х т. Таллинн, 1992. Т.1. С. 365-376.
- 99.Маркова О.В. Современный литературный портрет (типология и поэтика жанра): Автореф. канд. филол. наук. Томск, 1990. 19 с.

100. Местергази Е.Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века): автореф. дисс. ... доктора филол. наук. М., 2008.
101. Мережинская А.Ю. Мемуарно-автобиографическая проза 70-х гг. (проблематика и поэтика): автореф. дисс... канд. филол. наук. Киев, 1981. 24 с.
102. Милевская Т.Е. Мемуары: Человек и время. Время и текст. Текст и человек // Русское Зарубежье – духовный и культурный феномен: Материалы Международной научной конференции. Часть I. М., 2003. С.272-280.
103. Михеев М.Ю. Дневник в России XIX-XX века – эго-текст, или пред-текст. М., 2006.
104. Мугурдумова А.Г. Юрий Анненков «Дневник моих встреч»: Цикл трагедий // Русское зарубежье – духовный и культурный феномен. Материалы Международной научной конференции. Часть II. М., 2003. С.119-123.
105. Николаев П.А. Историзм в художественном творчестве и в литературоведении. М., 1983. 366 с.
106. Николаев П. Трагические лики культуры // Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. М.: Художественная литература. 1991. С.3-16.
107. Николина, Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. 424 с.
108. Обухова-Зелинская И.В. Состоявшийся альянс: французские писатели в творчестве Ю. Анненкова (портреты, иллюстрации, кино, литература). // Русские писатели в Париже: взгляд на французскую литературу (1920 – 1940). Международная научная конференция. М.: Русский путь, 2007. С. 276-293.

- 109.Обухова-Зелинская И.В. Юрий Анненков: «Дневник моих встреч» на перекрестках истории // Мемуары в культуре русского зарубежья: сб. статей / Отв. ред. А. Данилевский. М.: Флинта: Наука, 2010. С.138-159.
- 110.Обухова-Зелинская И.В. Юрий Анненков на перекрестках XX века. М.: МИК, 2015. 328 с.
- 111.Обухова И.В. Графические портреты Юрия Анненкова: дисс. ... к. искусствоведения. М., 2005. 348 с.
- 112.Обухова И.В. Коллажная графика Ю.П. Анненкова // Русский авангард 1910-1920хх годов: проблема коллажа / ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2005. С.142-159.
- 113.Одоевцева И.В. На берегах Невы: Литературные мемуары. М.: Художественная литература, 1989. 334 с.
- 114.Одоевцева И. На берегах Сены. СПб.: Лениздат. 2012. 480 с.
- 115.Орлова Н.А. Речевой жанр «мемуары» и его реализация в текстах носителей разных типов речевой культуры: дис. ... канд. фил. наук. Омск, 2004. 212 с.
- 116.Осоргин М. В тихом местечке Франции (июнь-декабрь 1940 г.). Париж, 1946.
- 117.Павловский А.И. К характеристике автобиографической прозы русского зарубежья (И. Бунин, М. Осоргин, В. Набоков) // Русская литература. 1993. №3. С. 30-53.
- 118.Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1965. 732 с.
- 119.Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. М.: Цитадель. 1997. 726 с.
- 120.Пискунов В.М. Чистый ритм Мнемозины (Мемуары русского «серебряного века» и русского зарубежья). М.: Знание, 1992. 64 с.
- 121.Попкова М.В. Фразеология мемуарных текстов Георгия Иванова (структурно-семантический и функциональный аспекты). Дисс. канд. филол. наук. Омск, 2008.

122. Радченко М.М. «Домик на 5-ой Рождественской» Ю. Анненкова как один из претекстов «Дневника моих встреч» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. №2 (56): в 2-х ч. Ч. I. С.59-62.
123. Радченко М.М. Особенности архитектоники «Дневника моих встреч» Ю. Анненкова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. №1 (55): в 2-х ч. Ч. I. С.54-57.
124. Радченко М.М. Творчество Ю. Анненкова в трактовке Е. Замятина, М. Кузмина и М. Бабенчикова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. №12 (54): в 4-х ч. Ч. III. С.164-168.
125. Раннит А. О рисунках Юрия Анненкова // Новый журнал. Нью-Йорк. № 120. 1975. С.110–116.
126. Рогова К. А. Речевой портрет в «Дневнике моих встреч» Ю. П. Анненкова // Литература русского зарубежья (1920-1940-е годы): Взгляд из XXI века: Материалы Международной научно-практической конференции 4-6 октября 2007 года. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008. С.251-259.
127. Рубинштейн Дж. Верность сердцу и верность судьбе. Жизнь и время Ильи Эренбурга / Пер. с англ. М. А. Шерешевской; Ред. Б.Я. Фрезинский. СПб.: Академический проект, 2002. 512 с.
128. Силантьев И.В. Текст в системе дискурсных взаимодействий // Критика и семиотика. Вып.7, 2004. С. 98-123.
129. Симонова Т.Г. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра: Учеб. пособие. Гродно: ГрГУ, 2002. 120 с.
130. Сиротина И.Л. Мемуаристика как источник осмысления менталитета русской интеллигенции: Автореф. канд. филол. наук. Саранск, 1995. 19 с.
131. Скобелев Д.А. Эстетическая рефлексия Ю. П. Анненкова (на материале художественных и публицистических произведений): дисс... канд. фил. наук. Воронеж, 2009. 210 с.

132. Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. 358 с.
133. Степанова А.А. Поэтика монтажа в романе Д. Дос Пассоса «Манхэттен» // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пятых Андреевских чтений. Под редакцией Н.Н. Андреевой, Н.А. Литвиненко и Н.Т. Пахсарьян. М.: Экон-Информ, 2007. С.174-183.
134. Струве Г. Русская литература в изгнании. М.: Русский путь, 1996. 448 с.
135. Струтинская Е.И. Все хорошее – с Арбата // Вопросы Анненковедения. 2005. №28.
136. Сутаева З.Р. Жанровые особенности автобиографической и мемуарной прозы (на материале творчества А.С. Пушкина, П.А. Вяземского, Н.Г. Чернышевского): автореф. к. фил. наук. М., 1998. 22 с.
137. Тагер Е.Б. Жанр литературного портрета в творчестве Горького // Тагер Е.Б. Избранные работы о литературе. М.: Советский писатель, 1988. С. 132-183.
138. Тартаковский А.Г. Мемуаристика как феномен культуры // Вопросы литературы. 1999. №1. С.35-54.
139. Терапиано Ю. Встречи. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1953.
140. Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974): Эссе, воспоминания, статьи. Париж; Нью-Йорк: Альбатрос, 1987.
141. Терапиано Ю. Ю. П. Анненков – мемуарист // Русская мысль. № 3016. Париж, 12 сентября 1974. С.8.
142. Тимашков А. К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке // Интермедиальность в русской культуре XVIII-XX веков / Под ред. И.П. Смирнова и О.М. Гончаровой. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2008. С. 160-168.
143. Тимашков А. Ю. Интермедиальность в системе взаимодействий художественных дискурсов // Современное искусство в контексте

- глобализации: наука, образование, художественный рынок. СПб.: СПбГУП, 2010. С. 37-40.
144. Тимашков А. Ю. Интермедиальность как свойство текста и как авторская стратегия // Вестник Орловского государственного университета: Серия «Новые гуманитарные исследования». Орел, 2011. № 5 (19). С. 366-368.
145. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. 160 с.
146. Тишунина Н.В. Интермедиальность: к определению понятия // Тезисы I международной конференции «Литература в системе искусств: методология междисциплинарных исследований». СПб., 2000. С.16-17.
147. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Вып. №12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С.149-153.
148. Успенский, Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.
149. Фрезинский Б.Я. Об Илье Эренбурге (Книги, люди, страны): Избранные статьи и публикации. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 904 с.
150. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2000. 398 с.
151. Цветаева М. Собр.соч.: в 7 т. Т.4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. М., 1994.
152. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М.: Издательство Московского университета, 1982. 192 с.
153. Шайтанов И.О. "Непроявленный жанр", или Литературные заметки о мемуарной форме // Вопросы литературы. 1979. № 2. С.50-57.
154. Шайтанов И.О. Как было и как вспомнилось. М.: Знание, 1981. 63 с.

- 155.Шаламов В. Несколько замечаний к воспоминаниям Эренбурга о Пастернаке: [Электронный ресурс]: URL: <https://shalamov.ru/library/21/66.html> (дата обращения: 1.03.2017).
- 156.Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. М.: Книга, 1991.
- 157.Шмелев И. Родное. Про нашу Россию. Воспоминания. Собрание сочинение в 5-ти т. Т.Ш., М.: Книжный клуб Книговек, 2015.
- 158.Эсалнек, А.Я. Внутрижанровая типология и пути её изучения. М.: Издательство Московского университета, 1985. 184 с.
- 159.Юльметова С.Ф. О взаимодействии метода и поэтики в процессе синтеза искусств: В порядке постановки вопроса // Зарубежное литературоведение: Проблемы метода. Л., 1984. Вып. 2. С.92-99.
- 160.Якобсон Р.О. Речевая коммуникация; Язык в отношении к другим системам коммуникации // Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С.306-330.
- 161.Якобсон Р.О. Тексты, документы, исследования. М.: Российский государственный университет, 1999. 918 с.
- 162.Янгиров Р. Юрий Анненков и Илья Эренбург. Биографии и репутации // In memoriam: Сборник памяти Владимира Аллоя. СПб.: Феникс–Atheneum, 2005. С. 299-360.
- 163.Яновский В.С. Поля Елисейские. СПб.: Пушкинский фонд. 1993. 276 с.
- 164.Icons; Texts; Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality / Ed. by Peter Wagner. Berlin, NY: Walter de Gruyter, 1996. 406 p.
- 165.Rannit A. A note on Annenkov's Drawings // Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2-х т. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1966. Т.2. С. 5-11.
166. Salamandra P.V.V.: [сайт]. URL: <https://salamandrapvv.wordpress.com/2016/02/> (дата обращения: 1.03.2017).