



АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ

**ИССЛЕДОВАНИЯ
И МАТЕРИАЛЫ**



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

Ответственный редактор
А. М. ГРАЧЁВА



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
1994

Рецензенты Л. Н. КЕН, С. Ю. ЯСЕНСКИЙ

ISBN 5-86007-024-1

© Институт русской литературы (Пушкинский
Дом) Российской Академии наук, 1994
© Издательство «Дмитрий Буланин», 1994

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5

I. СТАТЬИ

Ольга Раевская-Хьюз. (США). Образ С. П. Ремизовой-Довгелло в творчестве А. М. Ремизова (К постановке проблемы)	9
Халина Вашкелевич. (Польша). Алексей Ремизов «В плену» (Истоки художественного метода)	19
М. В. Козьменко. «Лимонарь» как опыт реконструкции русской народной веры	26
С. Н. Доценко. (Эстония). «Автобиографическое» и «апокрифическое» в творчестве А. Ремизова	33
Алла Грачёва. Алексей Ремизов и Леонид Андреев (Введение к теме)	41
Е. В. Тырышкина. Сны и явь героинь «Крестовых сестер» А. М. Ремизова	53
Анна Возняк. (Польша). Агиография и актуализация. Эстетические искания А. Ремизова в повести «Бесприютная».	58
Л. А. Пезутова. «Слово о гибели земли русской» А. М. Ремизова в газете «Воля Народа»	67
Эдуард Мануэльян. (США). «Слово о гибели русской земли» А. Ремизова и идеология скифства Р. Иванова-Разумника	81
А. И. Михайлов. О сновидениях в творчестве Алексея Ремизова и Николая Клюева	89
Антонелла д'Амелия. (Италия). Поздние повести Ремизова: в поисках жанра	104
Н. Ю. Грякалова. А. Ремизов в работе над книгой «Павлиньим пером» (Новые материалы)	115
Е. Синани-Мек Лауд. (США). Волшебное мышление А. М. Ремизова: «Мышкина дудочка».	124
Е. Р. Обатнина. Миф о Гоголе начала XX века и «Огонь вещей» Алексея Ремизова	129
Нина Гурьянова. Ремизов и «будетляне»	142
Юрий Молок. По ту сторону умения и неумения (О графических текстах Алексея Ремизова).	151
Грета Слобин. (США). Динамика слуха и зрения в поэтике Алексея Ремизова	157
Ю. Б. Орлицкий. Стих и проза в творчестве А. Ремизова (К постановке проблемы)	166
Сергей Кибальник. Пушкин у Ремизова	172
Ю. К. Герасимов. Театр Алексея Ремизова	178

II. СООБЩЕНИЯ. ПУБЛИКАЦИИ. ВОСПОМИНАНИЯ

Алексей Ремизов. Новые материалы (Вступительная заметка и публикация Аллы Грачёвой)	193
1. Морис Метерлиик. Слепые. Перевод с французского Алексея Ремизова	196
2. Алексей Ремизов. Рабочая тетрадь. (1950-е гг.)	213
3. Алексей Ремизов. О понимании	225
Л. Я. Дворникова. Из истории прототипов книги А. Ремизова «Иверень» (Ф. И. Щеколдин)	231
Приложение: Ф. И. Щеколдин. Казанская. Рассказ. (Публикация Л. Я. Дворниковой).	238
Н. Н. Шаталина. Автографы на книгах как жанр творчества А. М. Ремизова	243
В. А. Петрицкий. А. М. Ремизов — корреспондент Н. О. Лосского и Ю. Н. Верховского (Штрихи культурной жизни России начала XX века)	248
Т. С. Царькова, Н. Ф. Бурова — корреспондент А. М. Ремизова	253
Е. Д. Резников. (Франция). Ремизов и музыка. Часть I. Воспоминания	
Б. Б. Бунич-Ремизов. Супруги Ремизовы в судьбе их дочери и в восприятии ее близких	267
А. Пайман-Соколова. (Англия). Памяти Натальи Викторовны Резниковой	273
Указатель имен	277
Указатель произведений А. М. Ремизова	284

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Часто мне снится, что я приехал в Россию. И всякий раз просыпаюсь: что-нибудь не в порядке, чаще всего схватываюсь, забыл *carte d'identité* (удостоверение личности — *ред.*)»¹ — такие печальные строки записал незадолго до смерти один из оригинальнейших и крупнейших русских писателей XX в. Алексей Михайлович Ремизов, закончивший свою жизнь вдали от России, на благодатной, но горькой для эмигранта земле Франции.

Но колесо истории повернуло свой круг, и в настоящее время произошло долгожданное возвращение Ремизова в любимую им Россию. Ныне большими тиражами выходят издания его произведений, готовится собрание сочинений, ведется интенсивное научное изучение архивов, его «Трагедия о Иуде, принце Искаротском» вновь, как во времена Веры Коммиссаржевской, вызывает смех и слезы у современных театралов г. Вологды.

Особые отношения сложились у Ремизова с Российской Академией наук и, в частности, с Институтом русской литературы (Пушкинским Домом) в Санкт-Петербурге. Еще в начале XX в. дружба и общие научные интересы связали Ремизова с виднейшими представителями российской академической медиевистики: А. Шахматовым, И. Шляпкиным, А. Яцимирским и пр. Покидая Россию в 1921 г., именно в Пушкинский Дом Ремизов передал большую часть своего личного архива. Осознавая, что Пушкинский Дом является уникальным местом для хранения творческого наследия, иконографии и личных вещей российских писателей, он присылал туда новые документы и рукописи из Берлина, а затем из Парижа. После Второй мировой войны слепой старый писатель, для которого литература осталась единственным смыслом жизни, с радостью откликнулся на письма сотрудника Пушкинского Дома В. И. Малышева, сообщившего ему, что он не забыт в России, что несмотря на тяготы войны и ужасы блокады его рукописи бережно сохранены. И Ремизов вновь посылал в Пушкинский Дом книги и фотографии, высказывал своим парижским друзьям

¹ Здесь и далее цитируются записи Ремизова в рабочих тетрадях (Париж, коллекция Резниковых).

пожелания, чтобы со временем его наследие полностью вернулось в эти стены.

В 1992 г. исполнилось 115 лет со дня рождения А. М. Ремизова, и петербургская культурная общественность стала свидетельницей и участником двух крупных событий, непосредственно связанных с именем Ремизова и свершившихся по инициативе Пушкинского Дома.

В ноябре 1992 г. в залах Музея истории Санкт-Петербурга открылась выставка «Волшебный мир Алексея Ремизова», объединившая экспонаты из коллекций крупнейших государственных хранилищ и музеев России, а также из частных собраний. Посетители выставки увидели с любовью собранные и продуманно расположенные фотографии, рукописи, книги, рисунки, личные вещи писателя, а также яркие афиши и эскизы костюмов и декораций к его пьесам, выполненные Ю. Анненковым, В. Добужинским и др. Со стен на них взглянули изображения Ремизова, сделанные первоклассными художниками и скульпторами начала века (Б. Кустодиевым, А. Бенуа, А. Голубкиной, Б. Григорьевым, Е. Кругликовой и др.). И, наконец, как будто из чудесного далека вернулись его знаменитые игрушки — волшебные персонажи сказок «Посолони», материализовавшиеся в талантливых реконструкциях художницы М. Стаборовской.

Другим значительным культурным событием стала состоявшаяся 3—5 ноября 1992 г. международная научная конференция «Алексей Ремизов и художественная культура XX века». На нее собрались крупнейшие специалисты по творчеству писателя из России, США, Италии, Польши, Эстонии. Кроме ученых в Петербург приехали родственники писателя, в частности, его внук Б. Б. Бунич-Ремизов; и почитатели ремизовского таланта, бережно хранящие его наследие: г-н и г-жа Томас П. Уитни (США) и продолжатель подвижнического труда друга Ремизова — Н. В. Резниковой — ее сын Е. Д. Резников (Франция). Кроме докладов на конференции звучал сохранившийся в записи живой голос писателя.

Ремизов как бы сам открыл первое заседание своих ученых друзей, которые затем посетили все петербургские житейские и литературные адреса Ремизова и его героев. Тогда же на конференции возникло стремление закрепить ее интересные результаты в научном сборнике, отражающем целый ряд основных направлений научного ремизоведения.

Настоящий сборник не является точным отражением прошедшей конференции. Да это и невозможно, если следовать логике художественного мира Ремизова. «Склад слова, лад звуков. Сочетание линий и гармония красок. Живут своей жизнью по своим законам. Высказать голосом слово и изобразить — совсем другое, чем просто сказать», — записывал он в рабочей тетради.

Основу сборника составляют материалы и исследования, заслушанные на конференции в Петербурге, но многое здесь является новым, зазвучавшим впервые. Магия творчества Ремизова

влечет ученых все дальше и дальше, к неизведанным темам и еще неизвестным героям.

Книга открывается работой проф. О. Раевской-Хьюз, открывающей «покрывало Изиды» над обликом вечной музы Ремизова — его жены С. П. Ремизовой-Довгелло. При ее жизни все книги писателя были посвящены ей, после ее смерти все его произведения стали трагическим гимном их неумирающей любви. Так и эта книга начинается так, как всегда хотел Алексей Михайлович, — с рассказа о Серафиме Павловне. Хотя в целом статьи сборника расположены по хронологии создания произведений Ремизова («В плену», «Лимонарь», «Крестовые сестры», «Мышкина дудочка», «Огонь вещей» и т. д.), но в каждой статье историко-литературный подход сочетается с историко-типологическим, с исследованием поэтики произведения (работы Ю. Орлицкого, С. Кибальника). Почти во всех исследованиях, сколь бы ни были конкретны их названия, речь идет об изучении философских корней мировоззрения Ремизова и его особой мифологии (статьи А. д'Амелии, А. Грачёвой, Г. Слобин, Е. Синани). Ремизов и древне-христианская спиритуалистическая мысль (статьи М. Козьменко, Е. Тырышкиной, С. Доценко), Ремизов и Рудольф Штайнер (статья А. Возняк), Ремизов и суфизм (работа Н. Грякаловой) — таков широкий спектр включенных в книгу статей. Сюрреализм и природа знаменитых ремизовских сновидений — таковы темы исследований А. Михайлова, Е. Обатниной, Н. Гурьяновой. В других статьях затронуты злободневные проблемы осмысления Ремизовым и его друзьями (М. Пришвиным, Р. Ивановым-Разумником и др.) судьбы России в переломные годы революции (работы Л. Иезуитовой, Э. Мануэльяна).

Особый, не менее интересный раздел сборника составляют публикации архивных материалов Ремизова. Этот раздел крайне разнообразен. Его открывает публикация рабочей тетради Ремизова, статьи о В. В. Розанова и его перевода драмы М. Метерлинка «Слепые». Тут отражены и его контакты с известным философом Н. Лосским, с литератором Ю. Верховским, представлены и одни из последних по времени создания письма к художнице Н. Буровой (публикации В. Петрицкого, Т. Царьковой). Ремизов предстает и как виртуозный автор надписей на книгах (заметка Н. Шталиной), и как доброжелательный литературный мэтр, на всю жизнь сохранивший дружеские связи со своими знакомыми давнего времени революционной юности (публикация Л. Дворниковой).

Особую ценность придают книге воспоминания внука писателя, объясняющего многие «семейные тайны» четы Ремизовых, и воспоминания о парижской жизни писателя, написанные Е. Д. Резниковым. Завершает сборник некролог, посвященный помощнице, другу последних лет писателя — Наталье Викторовне Резниковой. В нем раскрывается душевный облик этой талантливой и доброй русской женщины.

Издание иллюстрировано не издававшимися ранее и редкими фотоматериалами из фондов Рукописного отдела и музея Пушкинского Дома, а также из Собрания Резниковых (Париж).

Предлагаемая книга — первый сборник статей, публикаций и воспоминаний о Ремизове, вышедший у него на Родине.

Его авторы приносят искреннюю благодарность г-ну Томасу П. Уитни, много сделавшему для сохранения ремизовского культурного наследия, благодаря спонсорской поддержке которого стало возможным издание этой книги.

ОЛЬГА РАЕВСКАЯ-ХЬЮЗ

ОБРАЗ С. П. РЕМИЗОВОЙ-ДОВГЕЛЛО В ТВОРЧЕСТВЕ А. М. РЕМИЗОВА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Памяти Н. В. Резниковой

Издание в восьмидесятые годы ранее неопубликованных автобиографических книг Ремизова «Встречи (Петербургский буерак)», «Учитель музыки» и «Иверень» еще раз и очень наглядно подчеркнуло особую автобиографичность творчества писателя, взаимопроникновение правды и поэзии, быта и фантазии. В таких произведениях как «Взвихренная Русь» или «Мышкина дудочка» Ремизов вводил свой быт непосредственно в текст, а друзей и знакомых — под их действительными именами, что, однако, не исключало и зашифрованности, а также некоторой перетасовки событий и фактов, а также сознательной выдумки. Исследования последних лет перевели изучение автобиографичности Ремизова на новый уровень. В этих работах не только учитываются многочисленные варианты ключевых событий, встреч и впечатлений его жизни, тех «узлов и закрут» памяти, рассказом о которых открывается книга «Подстриженными глазами», автобиография детства и юности писателя, но также поднимается еще один пласт соответствий текста художественных произведений и реальной жизни автора, его литературного окружения и личных обстоятельств.¹

Другая сторона творчества Ремизова, непосредственно связанная с автобиографичностью, которая также привлекает внимание исследователей в последнее время, это ремизовская мифологизация собственной жизни. Это мифотворчество, в котором творческий процесс не ограничивается текстом, но захватывает и жизнь. Основной миф в творчестве Ремизова — это миф о себе самом: о рассказчике и писателе Ремизове. Литературная маска писателя множественна: герою легенды Ремизова о самом себе свойственна многоликость, он меняет обличье, но этот образ, как правило, строится на снижении.² Оставляя в стороне вопрос о соотношении образа рассказчика и автора у Ремизова, следует упомянуть, однако, что истоки этого мифотворчества близки символическому жизнетворчеству.

В этой работе я хочу наметить мифологизацию образа жены писателя, Серафимы Павловны Довгелло, истории жизни которой Ремизов посвятил несколько книг. Мои наблюдения носят предварительный характер, ими эта тема не исчерпывается, тем более что этот образ накладывается на более объемный образ матери, и далее на женский образ вообще, стоящий непосредственно рядом с многообразным воплощением самого автора и требующий детального изучения.

Современники единогласно подчеркивают исключительное значение Серафимы Павловны (далее в тексте «С. П.») в жизни Ремизова. Зинаида Шаховская утверждает: «Если Ремизов кого-то любил, то, конечно, ее. (...) Огорчалась ли она или заболела (...) Ремизов был потерян и убит. В квартире наступала трагическая окаменелость».³ Нина Берберова считала, что С. П. была источником ремизовского мифотворчества: «Мне всегда казалось, что все его выдумки и гримасы идут от нее, что это она навязала ему свои сны и фантазии, синдромы и комплексы, и он принял их, и, питаясь ими, построил на них свои мифы».⁴

Свои книги, выходявшие при жизни С. П., Ремизов неизменно посвящал ей. За границей, восстанавливая коллекцию своих изданий, принадлежавших жене и оставшихся в России, он вновь делал дарственную надпись, часто упоминая обстоятельства времени выхода книги и первого, а иногда и второго посвящения. В повторных посвящениях Ремизов, обращаясь к С. П., многократно повторяет о ее роли и значении в его жизни. Так, говоря о страхе жизни, испытанном в детстве, он заканчивает: «(...) И только теперь могу сказать, что все принял и все приму и мне не страшно, потому что встретил тебя». На экземпляре «Взвихренной Руси» он пишет: «Когда я подумаю, что было бы, если бы я остался один, на меня находит последнее уныние — я вроде 1/2 (половинки) во всем, но одержимый страстью к целому (...) И как я должен быть благодарен тебе, только через тебя — твоим духом — я достигаю какого-то целого (...)»⁵

Ремизовы встретились в ссылке в Вологде, женились в 1903 году; в 1904 родилась их дочь Наташа, которая с равных лет воспитывалась матерью и сестрой С. П. В Петербурге С. П. училась в Археологическом институте, а в Париже в течение многих лет преподавала славянскую палеографию в Школе восточных языков. В 1921 году, когда Ремизовы уезжали из России, их дочь осталась в Киеве. С. П. и Наталья Алексеевна скончались в 1943 году.⁶

При жизни С. П. Ремизов написал книгу о ее детстве «В поле блаkitном» (1922), вошедшую в продолжение повествования о ее жизни, книгу «Оля» (1927), в которой рассказ о жизни С. П. был доведен до ссылки. На французском переводе книги «В поле блаkitном», вышедшем в 1927 году, Ремизов написал: «Если бы не произошла встреча с тобой, если бы не было мне счастливой доли — этой книги не было бы».⁷ Книга «В розовом блеске» включает разделы о юности («С огненной пастью» и «Голова львова») и

рассказ о последней болезни и смерти С. П. во время немецкой оккупации в Париже («Сквозь огонь скорбей»).

«В поле блакитном», как и название третьей части «Оли», «С огненной пастью», это описание герба семьи С. П. — Задора-Довгелло: «Голова львова, сера, космата, в поле блакитном, с огненной пастью». Эти заглавия не случайны, они символически передают черты характера героини. Книга о детстве — «В поле блакитном» — говорит о невинности и чистоте (голубой цвет в православной русской символике — цвет Богоматери). Третья часть «Оли» — «С огненной пастью» — повествует о курсистке, воспламененной революционной страстью, а «Голова львова» добавляет черты величия, благородства и гордости к духовности и страстности в характере Оли. В отличие от неизменно сниженного образа автора-рассказчика, самого Ремизова, образ С. П. построен на последовательном повышении: она тоже другая, не как все, но она необыкновенная и исключительная с самого начала: на нее обращают внимание, она неизменно привлекает к себе. Основные «узлы» этого образа следующие: обет безбрачия, перемена имени, означающая перемену своего существа и связанные с этим ритуальные «умирания», нарушение обета, и расплата за счастье в браке и материнство разлукой с дочерью.

В рассказе о жизни С. П. до замужества она неизменно появляется под именем Оли. Источник этого имени сама С. П., в детстве мечтавшая о подруге с этим именем: «Есть в именах тайна. Знать имена, значит владеть их силой: на этом основаны заклинания. Именуют человека неспроста, все равно по календарю или по пристрастию: в имени знак его сил и судьба. Произошла перемена: пламенная Серафима в лунную Ольгу. Ольга вышла из мечты Серафимы».⁸ Основное зерно легенды о жизни С. П. — это данный Олей обет не выходить замуж и посвятить себя Богу. Об этом повествуется в рассказе «Черная бабушка», напечатанном отдельно, а затем включенном во все три книги о ее жизни. Обет — это переход в новую жизнь. После данного обета старый человек умирает и рождается новый: «А через год, весной, Оля утонула — едва откачали».⁹ После посвящения Оля живет в магическом круге, «за зеленой оградой» (название одного из разделов книги «В розовом блеске»). Она — сказочная царевна, приближение к которой грозит смертью. В рассказе о ее жизни до замужества несколько случаев самоубийства и сумасшествия. Если в ранних книгах эти эпизоды даны как часть повествования о жизни Оли, в книге «Сквозь огонь скорбей», которую Ремизов называет «комментарием», они — уже часть мифа о жизни С. П. В ней Ремизов раскрывает мифологическое значение этих случаев:

«И все, кто подходил к Оле, обжигались о ее пламя посвященной. И чем ближе подходили, тем раскаленнее становился огонь, и не жгло, а палило. Судьба их была предрешена: смертный приговор. Одни кончали самоубийством, других подстерегал

случай и та же совершалась расправа. (...) На ее пламя влекло и ее пламя было ей оградой: пламенные силы хранили Олю». ¹⁰

В ссылке происходит еще одно ритуальное умирание Оли: она отравилась, через три дня опасность миновала, и она вернулась к жизни под другим именем: «И что удивительно, потом я заговаривал о этой ее ночи, но она ничего не могла вспомнить. Эта ночь прошла для нее, как глубокий сон, что тоже смерть. Оле надо было умереть, чтобы под другим именем начать жизнь — свою страду». ¹¹ Замуж выходит уже не «лунная» Оля, а «пламенная» Серафима.

Следует добавить, что, как и в случае с ремизовским мифом о самом себе, здесь также возможны варианты. Так, с одной стороны, женихи Оли погибают от «пламени посвященной», то есть давшей обет безбрачия, и в то же время в отказе от брака до встречи с героем Оля выполняет роль сказочной царевны, отказывающей женихам и ожидающей своего суженого. ¹² В «Сквозь огонь скорбей» замужество рассматривается как нарушение обета и измена собственной судьбе и предназначению, а последующая разлука с дочерью как расплата за эту измену: «Прямо скажу, не с 3 июня 1940 года, не с бомбардировки Парижа и разгрома нашей квартиры началась катастрофа, а с той минуты, как Оля решилась, вопреки существу своему, ею создаваемому и однажды Норной открытому, выйти замуж». ¹³

После смерти С. П. разлука с ней на долгое время становится фактически основной темой Ремизова. Сны и записи Ремизова сороковых годов полны воспоминаниями о смерти С. П. Так в конце 1943 года он записывает: «Образ смертный и больной загораживает образ светлый», затем в марте 1944 года: «Вот в чем дело: нет больше любви такой, чтоб окружала, единственной: потому так и зябко». И еще через несколько месяцев: «Но разве я могу забыть любовь человека, единственную любовь — мой дар, наверное, редчайший на земле. 16 месяцев сегодня» и наконец: «Своим светом она освещала мою жизнь, только в этом свете я рассказывал свое». ¹⁴ В это время Ремизов пишет «Сквозь огонь скорбей», а также редактирует и переписывает дневники С. П. и собственные письма к ней, к которым составляет комментарий. ¹⁵

В пятидесятые годы под маркой издательства «Оплешник» маленькими тиражами выходят тоненькие книжечки, выросшие на основе легенд и древнерусских повестей. Это «Повесть о двух зверях. Ихнелат» (1950), «Бесноватые. Савва Грудцын и Соломония» (1951), «Мелюзина. Брунцвик» (1952), «Тристан и Исоolda. Бова Королевич» (1957) и «Круг счастья. Легенды о царе Соломоне» (1957). «О Петре и Февронии Муромских» (1951) отдельной книгой не вышла, а была напечатана в журнале «Возрождение» в 1955 году. ¹⁶ Кроме легенд о царе Соломоне и повести о Соломонии все повести написаны в конце сороковых — начале пятидесятых годов. ¹⁷

Перед критиками и исследователями в первую очередь встал вопрос о соотношении текстов Ремизова с их источниками, как обычно, указанными самим автором. Глеб Струве назвал их «творческими переделками», в которые «вторгается что-то новое, что-то из яви и современности». ¹⁸ Сам Ремизов писал: «Мелюзина — не „адаптация“ старинного текста, не „пересказ“ (не «реставрация»), а творчество». ¹⁹ Выводы исследователей, изучавших древнерусские источники повестей Ремизова, не противоречат этому утверждению автора. А. М. Грачёва, посвятившая несколько работ этому вопросу, пришла к заключению, что повести Ремизова точнее всего определяют не современные понятия («пересказ», «обработка», «реконструкция»), а применяемое к древнерусским вариантам текста понятие «редакция». ²⁰ В передаче Н. В. Кодрянской сам Ремизов определяет свою работу над повестями как выбор: «Старинная русская повесть для меня не только пересказ, а выражение моих чувств, содержание повести для меня материал». ²¹

Выбор Ремизова и свобода, с которой он воссоздает миф через собственное прочтение, дает возможность говорить не только о сквозной теме любви, которая сильнее разлуки и смерти, проходящей через большую часть повестей, но и рассматривать их как цикл. ²² Ремизов пишет: «Соломонией и Грудцыным открывается моя повесть о любви», а «Тристана и Исольту» называет своей «лебединой песнью», с которой ему «горько расставаться». ²³ Представляется возможным, что многочисленные варианты любви, верной до смерти, любви, которая побеждает смерть, имеют автобиографическую основу. В письме Кодрянским (7 июня 1952) он подчеркивает: «И опять повторяю то, что хотел высказать в Грудцыне мою нестерпимую боль разлуки, об этом и в „Мелюзине“». ²⁴ Хотя Ремизов неоднократно подчеркивал, что ему близка интонация женского голоса, работа над Тристаном, он признается, что ему ближе голос Тристана, Изольда же у него молчит: «Моя Изотта не сказала ни одного слова и в текстах она молчит (...) Как мне трудно говорить за Исольту, я вижу и чувствую Тристана». ²⁵ В повестях, написанных после смерти С. П., когда Ремизов больше не писал ее имя как посвящение на книге, темы любви, побеждающей смерть, и судьбы, которую нельзя изменить, делаются основными, источники переработаны так, что сами тексты повестей Ремизова становятся посвящением С. П., любви и разлуке с ней. Заключительные слова повести о Петре и Февронии можно отнести ко всему циклу: «И всякий раз на Москве, в день их смерти, Петра и Февронии, на литии лебедь-колокол разносил весть из Кремля по русской земле о неразлучной любви, человеческой волей нерасторжимой». ²⁶

Перечисляя, как обычно, источники «Тристана и Исольты», для темы любви, разлуки и смерти Ремизов выделил кельтские легенды, назвав их «душой [своих] домыслов» (с. 5). ²⁷

Тема любви и смерти «разыграна» в «Тристане и Исольде» многообразно.²⁸ Этой теме, ее усилению и повторению служит и построение повести. Она состоит из семнадцати коротеньких глав. Первые пять представляют предыстории, в них события жизни Тристана предшествуют его встреча с Изольдой. Заключительная глава является как бы послесловием. Главы «Сын Елиабеллы», «Возвращение», «Тристан и Исольда» и «Самайн» (6, 7, 8 и 9) повествуют о встрече Тристана и Изольды, о двойном «узнавании» друг друга — как врагов, и как предназначенных любить друг друга до смерти, — о возвращении Тристана в Ирландию за Изольдой для короля Марка, и о волшебном напитке, который они выпивают по пути в Корнуолл. Главы «Белтене», «Плавание Тристана и Исольды», «Возвращение» и «Солнечный парус» (13, 14, 15 и 16) — это зеркальное отражение или повторение в обратном порядке событий глав 6, 7, 8 и 9. На это раз Тристан возвращает королю Марку похищенную Изольду, а его плавание с Изольдой происходит во сне. Счастье для них возможно только в волшебном царстве, или в зеркальном отражении этого мира, наяву же, в реальном мире, для них неизбежна разлука. В главе «Солнечный парус», как и в «Сыне Елиабеллы», вернуть к жизни раненого Тристана может только Изольда. Зеркальное построение повести подчеркнуто двумя «Возвращениями» (7 и 15) и двумя главами, озаглавленными названиями кельтских праздников «Самайн» и «Белтене» (9 и 13), обрамляющими центральные главы «Судьба», «Измена» и «Разлука» (10, 11 и 12). События в этих трех, тематически, а также, в этом прочтении, структурно центральных главах — это следствие того, что уже произошло и что непременно приведет к трагической развязке. Приключения и поединки Тристана сокращены до предела и отнесены ко сну. Построение повести подчеркивает значение основной темы.

Тема любви и смерти начинает звучать в повести Ремизова с первых же глав. Повесть открывается разлукой: Елиабелла, родив Тристана, умирает от разлуки с королем, которого уводит на охоте «лесная фея-косоглазка». В тексте повести происходит реализация имени Тристана — это печаль королевы и судьба ее сына. Печаль — это слово-лейтмотив, связанный с Тристаном (с. 44, 47 и др.) Дальнейшие главы, предшествующие встрече Тристана и Изольды, повествуют о трагической любви, которая ведет к убийству или самоубийству.

С темой любви и смерти неразрывно связана тема судьбы. Глава «Судьба», повествующая о свадьбе Изольды с королем Марком, заключается безответным вопросом: «Почему все так, а разве не могло быть иначе? И на почему не было потому что, а не иначе — только так» (с. 47). Как и любовь, измена и разлука — это их неизбежная судьба. Разлука как судьба наиболее полно разработана Ремизовым в «Мелюзине».²⁹ По Ремизову, неутоленное желание феи Мелюзины очеловечиться, стать человеком, то есть переменить свою природу, неисполнимо, поэто-

му ее судьба и ее трагедия — разлука: «Мелюзина ждала человека, дождалась и потеряла, и на ее вечный век ждать ей нечего, разлука» (с. 47). Разлука в случае Мелюзины — это «чистая» судьба, так как она «неземная женщина» — фея и ее судьба за пределами человеческой воли.³⁰

Олицетворение судьбы в «Тристане и Исольде» — это фея Син кельтских легенд, которой отведено значительное место в повести. Она приносит младенца Тристана в дом и с нею появляется тема печали Елиабеллы, сохраненная ее рыцарем Говерналем: «Над твоими трудными бровями/ над печальями неутоленных глаз сияет месяц/ В руках поводья нахмуренных звезд,/ Обод солнца — дуга./ И гулкие кони — черные вихри — /алчная ночь! — мчат по серебру дороги» (с. 10). Как предвестие судьбы Тристана из главы о разлуке его родителей, в главе «Самайн» звучит голос Исольды: «Это я вздох/ свист/ буря/ резкий ветер/ зимняя ночь/ крик/ рыданье/ стон/ я твоя любовь, Тристан! всегда и всюду» (с. 40—41). Повторенный еще раз, он переплетается с началом первого рефрена, темой Елиабеллы (первые две строки), который возвращается еще раз в той же главе (с. 41). В «Плавании Тристана и Исольды» фея Син указывает дорогу Тристану, она хозяйка башни, где возлюбленные засыпают волшебным сном. В главе «Разлука», когда Исольду увозят из Корнуолля, снова появляется рефрен «Это я/ вздох», заканчивающийся обращением к отсутствующему Тристану: «Это я, моя любовь, Тристан!» и следующим за ним повтором начала (с. 53). Оба рефрена, за которыми стоит реализация судьбы — фея Син, это голос печали — Тристана («Над твоими трудными бровями») и голос Исольды («Это я/ вздох»), звучат еще раз в главе «Солнечный парус» (с. 71). Фея Син является после смерти Исольды над мертвым Тристаном и произносит заключительные слова: «разлучница смерть заступилась: Тристан и Исольда неразлучны» (с. 71).

Последняя глава «Байле и Айлен» («Повесть о Байле Доброй славы» из «Ирландских саг») — это еще один повтор основной темы — разлуки в жизни и нераздельности в смерти. Для Ремизова включение именно этой легенды особенно значительно: здесь срastаются не деревья, растущие на могилах, а сделанные из них таблички, на которых записаны повести о любви.

В «Тристане и Исольде» прочитываются элементы биографии самого Ремизова. Как слепнувший Ремизов в последние годы жизни, слепой Говерналь, переживший свою королеву и ее сына, «один приходил на могилу — до последних дней. Когда-то Брагиня сажала розу, а он бегал с лейкой за водой, а теперь выполоть траву не видит» (с. 71). В письмах Кюдрянским упоминаются панихиды по С. П., а также поездки на кладбище: «Меня повезут на кладбище: именины С. П. Попробую посадить тот розовый куст, всю зиму берег».³¹ В главе «Встречи» в «Сквозь огонь скорбей» Ремизов пишет об общности понимания и общей памяти с С. П. Заключается это описание общей памяти

в веках в «кельтском контексте» — на океане в Бретани: «Утром мы вышли на каменное поле. Поле залито солнцем и камни бесформенных форм сияли. (...) А в сердце пробудилась одна единая память. И открыв дорогу, повела глубже в века. (...) Как давно мы знали друг друга! Наши глаза, наши руки, наше сердце спаяны».³² Заглавие следующей главы, «День всех святых и всех мертвых», в которой сближены смерть жены и дочери (обе умерли в 1943 году), отсылает ко дню поминовения умерших в западной Церкви — первому ноября. В «Тристане и Исольде» кельтский праздник «Самайн» назван «днем мертвых». Это лейтмотив любви—смерти: «День мертвых, говорит Тристан (...), — поминовение усопших матерей, сестер, отцов и братьев» (с. 40), повторенный Изольдой: «День мертвых, любимых и любивших, моей сестры и моего брата Байле и Айлен» (с. 41). Поднимая чаши с волшебным напитком, оба повторяют «За всех усопших!» (с. 42).

В «Сквозь гонь скорбей» рассказ о конце жизни С. П. — это рассказ о предстоящей неизбежной разлуке неразлучных, вписанный в трудный быт квартиры на улице Буало. Под пером Ремизова жизнь С. П. и их отношения, а в «Тристане и Исольде» ее смерть и разлука с ней, превращаются в легенду.

Примечания

¹ См. статьи: *Данилевский А. А.* «A realioribus ad realia» // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 781, 1987. С. 99—123; Герой А. М. Ремизова и его прототип (I) Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 748, 1987. С. 150—165; Функция автобиографизма в III-ей редакции романа А. М. Ремизова «Пруд» // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 822, 1988. С. 139—157; *Топоров В. Н.* О «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова: поэзия и правда. I. Топографическое и автобиографическое. Статья вторая. // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 822, 1988. С. 121—138.

² См.: *Андрей Синявский.* Литературная маска Алексея Ремизова. // *Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer.* Ed Greta N. Slobin. UCLA Slavic Studies. Vol. 16. Columbus, Ohio: Slavica, 1986. С. 25—39; *О. Раевская-Хьюз.* Волшебная сказка в книге А. Ремизова «Иверень». // Там же. С. 41—49; *Н. В. Резникова.* Образ Ремизова, им самим создаваемый. // *Н. В. Резникова.* Огненная память. Modern Russian Literature and Culture. Vol. 4. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1980. На сложное «я» текстов Ремизова в свое время обратил внимание К. Мочульский. См. его рецензию на «Образ Николая Чудотворца, Московские любимые легенды» и «По карнизам» (Современные записки. 48 (1932). С. 480—481).

³ *Зинаида Шаховская.* Отражения. Paris; YMCA-Press, 1975. С. 18—19. См. например: «В доме у нас беда: захворала С. П. И вот уж неделя в тревогах и заботах. Смутно и больно» и «Ночью стонал кто-то, и мне казалось, что это С. П. И я очень затревожился и все лежал и курил, готовый, если вдруг что, подняться». (Взвиренная Русь, Париж: Таир, 1927. С. 91 и 114, см. также с. 226, 258, 380).

⁴ *Нина Берберова.* Курсив мой. Мюнхен, 1972. С. 307. Мемуаристы, писавшие о Ремизове, неизменно описывали и внешность С. П. В большинстве случаев, эти описания строились на вариантах неизбежного физического контраста между супругами: он маленький, она крупная, он некрасивый и смешной, она видная и важная и т. д. См.: *Андрей Белый.* Между двух революций. М., 1990. С. 64. (Серия литературных мемуаров). Подробно супруги Ремизовы описаны в книге их долголетнего друга и переводчицы Ремизова на французский язык, *Н. В. Резниковой,* «Огненная память».

⁵ *Наталья Кодрянская*. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 182 и 178. Вторые посвящения не датированы.

⁶ Разлука с дочерью стала одним из основных «узлов» в мифологизации жизни С. П. Этой теме посвящено много страниц в книге «В розовом блеске» (Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1952), однако она выходит за пределы данной работы. Об отношениях с дочерью см.: *Резникова Н. В.*, глава «Наташа Ремизова». О семье С. П. много ценного сообщают неизвестные записки Бориса Борисовича Бунич-Ремизова, сына Наталии Алексеевны Ремизовой, описавшего обстоятельства жизни семьи по воспоминаниям и со слов родственников С. П. Приношу благодарность Б. Б. Бунич—Ремизову за предоставление мне возможности ознакомиться с его записками.

⁷ *Кодрянская* 1959. С. 179. Повести о детстве и юности С. П. заслуживают отдельного исследования. К. Мочульский в рецензии на книгу «Оля» (Современные записки. 34, 1928. С. 500—501) подчеркивал умение Ремизова в книге о детстве увидеть мир глазами ребенка, а в повести о юности дать лирическую интерпретацию истории революционного движения в России.

⁸ В розовом блеске. С. 281. Серафим — пламенный ангел. Богини-девственницы Диана, как и классическая Артемиды и финикийская Астарта, традиционно олицетворяют луну или ассоциируются с луной. Ср. *В. В. Розанов*, *Люди лунного света*. изд. 2. СПб., 1913. См. также слова Ремизова о своей Соломонии из одноименной повести: «Соломония — природе посвященная — от белого света, а не от красных матерей. Первое прикосновение — взрыв бури — нарушены законы природы (...) змей вошел в Соломонию и началась игра бесов. Не отчитывание бесноватой, а встреча с юродивыми Прокопием и Иоанном, людьми одной породы с Соломонией, освобождает ее от змея». *Кодрянская*, 1959. С. 114.

⁹ В поле блакитном. Берлин: Огоньки, 1922. С. 99.

¹⁰ В розовом блеске. С. 285—286. См. о книге «Сквозь огонь скорбей» как о комментарии к четырем частям «Оли» в: *Наталья Кодрянская*. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 213. «Интермедия» «Мышкина дудочка» (Париж, 1953) пишется параллельно «сказанию в двух частях» — «Сквозь огонь скорбей», «для передышки» (*Кодрянская* 1977. С. 31).

¹¹ Там же. С. 297.

¹² Это соответствует поведению царевны в волшебной сказке. См.: *В. Я. Пропп*. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986, гл. «Невеста»; *Е. С. Новик*. Система персонажей русской волшебной сказки // Типологические исследования по фольклору. М., 1975.

¹³ В розовом блеске. С. 297.

¹⁴ *Кодрянская*, 1959. С. 21, 22, 24, 25.

¹⁵ См.: «На вечерней заре». Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло. Подготовка текста и комментарий Антонеллы д'Амелия. // *Еурога orientalis*, IV (1985). С. 149—190 и VI (1987). С. 237—310.

¹⁶ Возрождение (Париж), 38, 1955. С. 30—43. Об «Оплешнике» см.: *Резникова*. С. 102—103. Далее ссылки на издания повестей в «Оплешнике» даются непосредственно в тексте. В заглавиях и цитатах сохранена орфография Ремизова.

¹⁷ Бесноватые. С. 8. По свидетельству Ремизова об Ихнелате и «Бесноватых» он услышал впервые в ссылке в Усть-Сысольске в устном пересказе. См.: Повесть о двух зверях. С. 60.

¹⁸ *Г. Струве*. Русская литература в изгнании. 2-ое изд. Париж, 1984. С. 261. Ремизов включает характерные анахронизмы, связывающие легенду с настоящим временем. Иногда это всего лишь русские имена, как Аннушка или Жучок; Тристан спасает похищенную Изольду «из рук красных палачей» и мн. др. Отец Изольды по тексту Познанского сборника XVI в. — *Левъвиз*, назван *Левгиз*. (См. «Повесть о Трыщане» в: *Легенда о Тристане и Изольде*. Литературные памятники. М., 1976. Там же в примечаниях о соответствиях славянских переделок имен французским и итальянским. Ремизов пользуется славянскими вариантами выборочно.)

¹⁹ *Кодрянская*, 1977. С. 292.

²⁰ См.: *А. М. Грачева*. Древнерусские повести в пересказах А. М. Ремизова // *Русская литература*. 1988, N 3. С. 110—117 (текст повести «Савва Грудцын»

опубликован там же на С. 118—134). См. также: Повесть А. М. Ремизова «Савва Грудцын» и ее древнерусский прототип. // ТОДРЛ, т. 33 (1979). С. 388—400; «Повесть о Бове Королевиче» в обработке А. М. Ремизова. // ТОДРЛ, т. 36 (1981). С. 216—222. Ср. также: А. В. Пигин. Повесть А. М. Ремизова «Соломония» и ее древнерусский источник. // Русская литература. 1989. № 2. С. 114—118 (здесь же републикация текста повести с. 119—130) и Я. С. Лурье. А. М. Ремизов и древнерусский «Стефанит и Ихнилат». // Русская литература. 1966. № 4.

²¹ *Кодрянская*, 1959. С. 113.

²² В этой работе я ограничиваюсь разбором «Тристана и Исольты» и «Мелюзины», хотя варианты «неразлучной и разлученной» любви находим и в других повестях.

²³ *Кодрянская*, 1959. С. 114 и *Кодрянская*, 1977. С. 373.

²⁴ *Кодрянская*, 1977. С. 274.

²⁵ Там же. С. 313. В домашнем театре его детства Ремизов играл женские роли: «Играть женские роли мне было легко, я не насиловал моего голоса и не ломался. И до сих пор при выборе чтения — мне свободнее передать интонацию женской души. (...)» (Подстриженными глазами. Париж, 1951. С. 89). Напомню, что первым напечатанным произведением Ремизова была «Эпиталама. Плач девушки перед замужеством», вышедший под псевдонимом «Николай Молдаванов», который, по словам автора, был принят за псевдоним начинающей писательницы. (См.: Иверень. Редакция, послесловие и комментарии О. Раевской-Хьюз. Berkeley: Berkeley Slavic Specialites, 1986. С. 228.)

²⁶ Возрождение. С. 43. См. также Р. П. Дмитриева. Повесть о Петре и Февронии в пересказе А. М. Ремизова // ТОДРЛ, т. 26, 1971. С. 155—164, там же текст повести. С. 164—176. В статье «Древнерусские повести...» А. М. Грачева указывает на тематические, а также композиционные элементы, общие для повестей, как слова-лейтмотивы, личное «присутствие» автора в тексте, противопоставление реального и чудесного мира, позволяющее рассматривать их как цикл.

²⁷ Ирландские саги. Второе исправленное издание, перевод, предисловие, вступительная статья и комментарии А. А. Смирнова. Л.—М.: Academia, 1933. Читая французскую версию повести, Ремизов пишет: «После древнего текста мне кажется бедно» (*Кодрянская*, 1977. С. 244).

²⁸ Ремизов упоминает, что его выбор материалов и разработка темы близки Вагнеру. *Кодрянская*, 1977. С. 286.

²⁹ Ремизов опускает историю и приключения потомков Мелюзины и берет эпиграфом две строфы (2-ая и 3-ья) стихотворения Фета «Напрасно!», где надежда на встречу — обман, а разлука — реальность. Судьба — одна из центральных тем Ремизова. Так, например, это движущая сила и ответ без объяснения на бесконечные «почему» в книге «Русские женщины» (СПб., 1918), которую открывает глава «Суженая», а заключает «Кукушка», рассказывающая о судьбе и верности после смерти. В книге много вариантов темы любви, которая сильнее смерти («Желанная», «Робкая») и судьбы («Обреченная», «Отчаянная», «Нелюбая»). Одна из частей в книге «Оля» озаглавлена «Доля». В последней главе книги «Иверень», «Судьба без судьбы», предопределение ограничено человеческой волей и выбором.

³⁰ Любовь феи и смертного человека одна из устойчивых тем кельтских легенд. См.: Ирландские саги.

³¹ *Кодрянская*, 1977. С. 72, письмо от 12 августа 1947 г. См. там же с. 40 и 41.

³² В розовом блеске. С. 311.

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ «В ПЛЕНУ»
(ИСТОКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА)

Рассказ «В плену», по выражению автора «тюремный свиток»,¹ напечатан в 1910 г. во втором томе «Сочинений» Алексея Ремизова.² Дата, помещенная в конце рассказа (1896—1903), позволяет однако отнести этот текст к самым ранним творческим опытам его автора. Части рассказа, вошедшие впоследствии в его состав, возникли в основном как самостоятельные произведения и были опубликованы в 1903, 1905 гг.³ Оставим в стороне подробный анализ. Сравнение первоначального текста рассказа «В плену» с опубликованными раньше и составляющими его затем фрагментами указывает, что они, сохраняя свою автономность, подверглись лишь незначительным изменениям, которые были необходимы для создания единого текста, а вернее цикла текстов. Следовательно, произведение можно рассматривать, как одно из самых ранних произведений Ремизова. Стоит подчеркнуть, что рассказ «В плену» в течение двух лет (1902—1903) возникал параллельно с романом «Пруд». Это значит, что Ремизов решал определенные художественные задачи пользуясь одновременно малой и большой повествовательными формами.

В настоящей статье я намерена доказать, насколько четко проявились в рассказе «В плену» истоки художественного метода его автора.

В центре рассказа находится типичный для Ремизова герой, представляющий собою личность, воспринимающую все эмоционально и сугубо субъективно. На первый план выдвигается описание состояния души героя. Подчиненный этому описанию внешний мир предстает таким образом, фрагментарным, афабульным, неполным. Так как всё просеивается через сознание героя,⁴ объективные события постоянно подвергаются интериоризации, одновременно происходит и процесс обратный: внутренний мир героя подвергается экстериоризации. Это влечет за собой постоянную изменчивость стиля повествования — от лирического к эпическому, от поэтического к натуралистическому, и т. п. Кстати, когда Горький в 1902 г., оценивая рассказ «В плену» сказал, что это «истерические вопли», он, вероятнее всего, имел в виду столь не свойственное для тогдашней прозы изобилие лирического элемента.⁵

Возвращаясь к общим рассуждениям о повествовании в рассказе, можно сказать, что столь богатая разновидность и неожиданность его форм приводит даже к мысли о повествовательной анархии. Свободная компиляция событий, высказываний и переживаний, мифологизация случая составляет анти-сюжет, лишенный привычной для традиционного сюжета причинно-следственной связи. Повествование от первого лица, воспроизводившее мысли и речь героя (слова и мысли здесь одинаково сказовые), полно парадоксов и неожиданных сдвигов, так как на первый план выдвигается в нем *экспрессия момента*.

Доминирующее в рассказе описание состояния души героя определяет способ существования в произведении объективной *исторической действительности*, а также, столь важного для всего творчества Ремизова *автобиографического момента*. В рассказе «В плену» они резко вытеснены и сглажены. Историческая действительность и автобиография будут в дальнейшем творчестве проявляться все более и более отчетливо, вплоть до достижения своеобразного между ними равновесия во «Взвихренной Руси» (1927).

Припомним, что герой рассказа, так же как в свое время и его автор, заключен в тюрьме в секретной камере, затем идет со «шпаной» по этапу и отбывает ссылку в «стране полуночного солнца».⁶ Место и время рассказа четко не определены. Об историческом времени мы можем лишь догадываться, судя по мельком проявившимся в произведении данным. Еще более скрыты автобиографические данные. Лишь один раз кто-то из второстепенных героев упоминает вскользь, что послан в Усть-Сысольск, а это, как известно, место второй ссылки Ремизова. Герой не назван ни по имени, ни по фамилии, не указан его возраст, не известно, почему он попал в тюрьму, не известно даже — является ли он политическим или уголовным заключенным.

Отсутствие четко определенных исторических и автобиографических, т. е. «внешних», фактов связано именно с намерением Ремизова описать состояние души героя, т. е., создать не внешнюю, но внутреннюю его биографию. Все это не ведет, однако, к камерному описанию истории одной души, напротив, в рассказе выстроена *универсальная картина положения человека в мире*. Стоит отметить, что и в этом рассказе, и в других своих произведениях Ремизов извлекает из жизни среднего, негероического, казалось бы, персонажа, *модель жизни человека вообще*. О том, что писатель был намерен представить в рассказе «В плену» *философские раздумья о мире и человеке при помощи исключительно литературных приемов*, свидетельствуют его собственные слова. В 1903 г. он пишет Серафиме Павловне: «Хочется ответить на философские вопросы, осветить все те сложности, которые в „системах“ укорачиваются, обрезаются и втискиваются в конце концов в ясную, но до пошлости прямолинейную формулу».⁷

Следовательно, Ремизов создает прозу, о которой впоследствии по отношению ко Льву Шестову будет сказано: «философия без философии». Естественно, для таких целей нужен был нетрадиционный метод. Он проявляется, во-первых, в указанном уже выше субъективном, *личностном восприятии действительности*, во-вторых, через невероятную *сосредоточенность на мелочах и деталях* (поэтика фрагмента), в-третьих, через *замену повествовательного (авторского) комментария внесловесными средствами экспрессии*.

Внесловесные средства выражения проявляются в данном случае посредством композиции, хронотопа, посредством образных эквивалентов, а также благодаря графической организации текста.

Композиция явно способствует созданию впечатления, что человек является своеобразным микрокосмосом. В первой части герой ставит вопрос о сущности всего и, в особенности, собственного существования. Во второй части он сопоставляет себя с другими людьми, а в третьей — с природой. Стоит отметить, что очередные оппозиции: «я и я» (I часть), «я и они» (II часть), «я и природа» (III часть) вытекают естественным образом из ситуации одиночного заключения, а затем условий этапной и ссыльной жизни. В каждой из частей повествование подчиняется главенствующей в ней оппозиции. В первой части («я и я») герой в сказовой манере передает свои слова и мысли. Во второй части («я и они») повествуют другие герои, которые от своего имени, опять-таки сказом, излагают важные для себя события. В третьей части («я и природа») слово предоставляется метелям — здесь песни метелей мастерски стилизованы в традиции народного творчества.

Своеобразие повествования наиболее ярко проявляется в главе «Коробка с красной печатью». Этот фрагмент примечателен тем, что Ремизов применил в нем столь излюбленный для канцеляриста Обезвельволпала прием, а именно, контрастное сопоставление события и стиля повествования о нем. В данном случае гимн коробке связан с язвительным замечанием в адрес тюремного чиновничества, которое, не различив, что печать на коробке сделана кондитером, отдавало ей честь, но не проявляло такого пиетета по отношению к ее хозяину.

Логика, согласно которой проводилась корректура событий, касающихся собственного ареста и ссылки автора (как известно, Ремизов был дважды арестован и дважды сослан), вытекает, как можно предполагать, из желания указать героя на фоне раздвигающегося, расширяющегося социального и физического пространства. Перешагиванию новых границ, обживанию новых пространств сопутствует все усиливающееся убеждение о фатальной предопределенности человеческой судьбы. Иными словами, внешним признакам свободы противопоставляется подспудная, вечная поработченность, которой заодно подчинены как историческое, так и индивидуальное развитие.

Желанию, по выражению Ремизова, «осветить все сложности», подчинен также *хронотоп* рассказа. Историческому развитию отвечает линейное восприятие времени и пространства. Как уже упоминалось, историческое чувство времени выступает в рассказе неотчетливо. Намного выразительнее проявляется существующий в рассказе второй тип хронотопа. Это хронотоп мифологический, который можно начертать графическим знаком круга. Иллюзию кругообразности Ремизов достигает при помощи лексических и синтаксических параллелизмов, а также уделяя особое внимание круглообразному, циклическому течению времен года. На эти две модели хронотопа накладывается третий, вытекающий из основной для мировоззренческой системы героев Ремизова коллизии. Речь идет о герое, осознающем свое экзистенциальное положение и выражающем свое с ним несогласие. Этот третий вид хронотопа заключается в сопряжении движения и статики — можно назвать его контрапунктическим. Впечатление мнимого движения проявляется в самых элементарных ситуациях, когда герой заявляет, напр.: «Я хожу по кругу. И не могу проснуться».⁸ Контрапунктический хронотоп можно наблюдать также в более сложных вариантах, когда пространство и время как будто «замораживаются» посредством перенесения их в область внутренних переживаний героя. Этой теме я посвятила отдельную, довольно обширную, статью.⁹

Убеждение о предрешенности человеческой судьбы проявляется в рассказе не только посредством хронотопа, но также при помощи выразившего подобное мнение образного, символического эквивалента. Этот образ, представляющий большие, запуганные глаза, а также по-нищенски протянутые руки, интегрирует весь рассказ. Стоит подчеркнуть, что этот образ не является самостоятельным. Он становится все более и более отчетливым в силу того, что в описании разных лиц выделяются именно полные страдания глаза и выражающие беспомощность руки.

Впрочем, умение заметить и выделить образ, интегрирующий весь рассказ, зависит во-многом от впечатлительности и зоркости читателя. Умный и чуткий *читатель* — это также один из весомых элементов писательского дела Ремизова. Литература «серебряного века» сознательно предназначала потенциальному читателю ответственную роль в деле интерпретации художественного произведения. Ремизов уже с первых своих литературных опытов явно рассчитывал на читателя, способного «расшифровать» предлагаемый ему текст. Иногда такая «дешифровка» требует особой квалификации. Так, например, отсутствовавшая в рассказе информация о времени действия, на самом деле скрыта в количестве глав отдельных частей. Первая часть насчитывает двенадцать глав, вторая — шесть, третья — опять двенадцать. Восстанавливая скрупулезно события, можно убедиться, что, в самом деле, действие первой

части длится почти год, т. е., двенадцать месяцев, второй — приблизительно полгода, последней — вновь один год. Таким образом, количество глав выполняет в рассказе роль своеобразного календаря.

Существенную художественную роль выполняет в рассказе его звуковая и цветовая сторона. Ограничиваясь общими замечаниями, можно сказать, что как звуки, так и краски, способствуют созданию эффекта расширяющегося симфоническим образом пространства, что так важно затем в контрастном сопоставлении с однообразием и постоянством основного интегрирующего рассказ образа — беспомощного, страдающего (глаза, руки) человека.

К внесловесным средствам выражения можно причислить также графическую организацию текста. Писатель выделяет курсивом некоторые слова, особенно важные положения подчеркивает кавычками, разделяет текст на части и главы, не все снабжая заглавиями. Своеобразна также запись некоторых предложений. Те из них, которые излагают внутренние переживания героев подчеркнуты отдельной строкой. Получается «лесенка».

Следует отметить, что хотя философски-сущностный план, в основном, выражен в рассказе символически, то, все-таки, текст не лишен непосредственных обобщений. Указанная особенность станет характерной для всего последующего творчества Ремизова.

Как уже доказано, положение группы тартуских исследователей о неомифологичности символизма применимо также к Ремизову.¹⁰ Стоит затем задать себе вопрос, положен ли в основу рассказа «В плену» определенный пратекст? Кажется, что нетрудно указать на Достоевского и на его «Записки из Мертвого дома». Сходство легко найти, если учесть желание Ремизова пересказать Достоевского по-своему. Пересказ Достоевского Ремизовым построен, в основном, на отрицании. При всем сходстве судеб обоих писателей, Ремизов демонстрирует другое понимание тюрьмы и заключения. Мертвый дом, т. е. тюрьма и ссылка, являются для Ремизова понятием не территориальным, но экзистенциальным. Ремизов указывает весь диапазон порабощения — физического, общественного, биологического, а затем, доминирующего над ними всеми — экзистенциального. Вопреки Достоевскому, Ремизов не увлекается психологией преступника и не исследует столь мучительно не пронцаемого для героя Достоевского миропонимания человека из народа. Наоборот, автор рассказа «В плену» ставит как-будто знак равенства между интеллигентом и человеком из народа, указывая на факт, что оба они воспринимают мир образно, аллегорически и оба с одинаковой силой раздумывают о сущности мира и своего существования.

В рассказе Ремизова человек из народа излагает следующим образом свое миропонимание: «И вдруг вижу черт стоит по

правую руку и ангел хранитель по левую. (...) И я увидел как раскрылось небо, и ад представился. На самом верху бог Саваоф, а с другой стороны стена высокая-превысокая... „Там праведники, а ты тут будешь, мучиться будешь!“ — услышал я голос. (...) И вижу я вдруг, смотрит солнце на меня, смотрит солнце и ласково так манит к себе. „Солнышко, — взмолился я, — куда мне идти“. (...) „Туда вон!“ говорит солнце и показывает будто дорогу». ¹¹

Следующий фрагмент примечателен тем, что воспроизводит запечатленное на многих иконах, а также лубочных картинках типичное для средневекового человека иконописное понимание своего места в мире (между ангелом и чертом, между небом и землей). Следует также отметить проявившееся в приведенной цитате двоеверие героя: он молится, одновременно, и богу, и солнцу. Подобная «мировоззренческая окаменелость» будет привлекать Ремизова постоянно во всем его дальнейшем творчестве. В рассказе «В плену», ей посвящается прежде всего третья, последняя часть, где писатель хотел представить, как он выразился в письме к будущей жене, «зырянский мир». ¹²

Не отрицая несомненной близости Ремизова к Достоевскому, скажем, что уже в ранних писательских опытах первого обнаружилось существенные различия между ним и его великим предшественником. Не касаясь всех сторон этой богатой и сложной проблемы заметим, что в основном различия заключались в отказе от словесного изложения философского содержания за счет его образного, внесловесного воплощения, со всеми вытекающими отсюда последствиями, а также в решительном углублении экзистенциального воззрения на жизнь.

Подытоживая, можно сказать, что рассказ «В плену» начинается во многом структуру, характерную для всего позднейшего творчества его автора. Это касается и концепции главного героя, и композиции (с ее поэтикой фрагмента), и хронотопа с тремя одновременно выступающими его вариациями (историческим — линейным, мифологическим — кругообразным, личностным — контрапунктическим). Это касается также повествования — с его сказом, субъективностью и музыкальностью. Оказывается, что уже в этом произведении Ремизов ставит перед собой задачу изложить философское содержание сугубо литературным способом (отсюда символизация, образность, формальные способы организации текста), уже здесь ориентируется на определенного, восприимчивого читателя. Несомненно, рассказ «В плену» представлял структуру, которая оказалась значительным этапом в творческом становлении писателя.

Примечания

¹ Ремизов А. Иверень. Berkeley, 1986. С. 212.

² Ремизов А. Сочинения. СПб., 1908.

³ Северные цветы. // Северные цветы на 1903 год. М., 1903; Иван Купал. // Альманах «Гриф». М., 1904, [№ 2]; Кладбище. // Наша жизнь. 1905. №12; В секретной. // Наша жизнь. 1905. № 26; Белая ночь. // В мире искусств. 1907. № 7; Белая башня. // Проталина. Альм. 1-ый. — СПб., 1907.

⁴ Переработка новелл, помещенных в произведении «Чертов лог и полунощное солнце», а затем вошедших в состав рассказа «В плену» заключается в основном в замене повествования от третьего лица на повествование от первого лица.

⁵ Ср.: Горький А. Собр. соч. в 30-ти тт. М., 1954. Т. 28. С. 249—250.

⁶ Ср. Ремизов А. Чертов лог и полунощное солнце. СПб., 1908.

⁷ Его же: На вечерней заре. // Европа Orientalis, 1985, № IV. С. 176.

⁸ Ремизов А. В плену. // Ремизов А. Избранное. М., 1978. С. 37. Далее цитируется по этому изданию с указанием страницы.

⁹ См.: Waszkielewicz H. Peregrupacje Aleksego Riemizowa. O czasoprzestrzeni na podstawie opowiadania W niewoli. // Studia Rossica Posnaniensia. 1988. N XX. С. 65—74.

¹⁰ Ср.: Мицц З. Г., Безродный М. В., Данилевский А. А. «Петербургский текст» и русский символизм. // Труды по знаковым системам. XVIII. Тарту 1984. С. 89—91; Данилевский А. А. Функция автобиографизма в III-ей редакции романа А. М. Ремизова «Пруд». // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1988. Вып. 822. С. 121—157

¹¹ Ремизов А. В плену. С. 51.

¹² Ремизов А. На вечерней заре. С. 174.

«ЛИМОНАРЬ» КАК ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ВЕРЫ

Произведения, составившие первый ремизовский цикл религиозных легенд, впервые вышли под заголовком «Лимонарь сиречь: луг духовный» в 1907 г. Можно говорить о еще двух редакциях этой книги. Переработанный и расширенный вариант ее под заголовком «Отреченные повести» составил (вместе с разделом сказок «Параллипоменон») седьмой том ремизовского собрания сочинений, вышедший в 1912 г. В 1928 г. основной корпус апокрифов (с добавлениями) был опубликован в Париже под названием «Звезда надзвездная. Stella Maria Maris». Все три редакции отличаются друг от друга по составу и стилю, различия между ними отражают изменения в общем замысле книги и перемены в стилиевой палитре писателя. Однако все три объединены не только повторяемостью основных произведений, но и одним художественным заданием — отобразить духовную вселенную русского человека допетровской эпохи.

В настоящей статье мы будем в основном ориентироваться на второй вариант «Лимонаря», т. е. редакцию восьмитомного собрания. В этой версии к «Лимонарю» достаточно органично примыкает небольшой свод сказок — «Параллипоменон» («дополнение» — согласно ремизовскому переводу).¹

«Лимонарь» представляет собой собрание вольных переложений старинных религиозных легенд и духовных стихов, чаще всего апокрифического (то есть не совпадающего с принятым церковным каноном), а потому «отреченного» толка.

В отличие от существовавших до него в русской литературной традиции произведений, в основе которых лежали сюжеты и мотивы из народных легенд или житий (наиболее известны в этом ряду легенды-повести Лескова — «Прекрасная Аза», «Скоморох Памфалон», «Гора» — и религиозно-учительные притчи Льва Толстого), Ремизов почти отказывается в «Лимонаре» от обычной роли некоего «переводчика», современного автора-литератора, адаптирующего фольклорные или книжно-архаичные тексты. Ремизов *явно* нигде не нейтрализует речевую архаику, не «правит» древние книги, не сводит почти экзотические для русского читателя начала века лексику и синтаксис к привычной для уха современников «беллетристической норме». Иногда,

стараясь подчеркнуть подлинность «повести и сказания, слова и притчи», автор воспроизводит ошибки (действительные или им самим созданные) из первоисточников, которые могут отражать приметы их подлинности: диалектные особенности произношения древнего писца и т. п.

Избегая обязанностей «переводчика», Ремизов в «недопереведенных» фрагментах часто закладывает скрытые ссылки на произведения-«первоисточники». Так, уже первая фраза в первой легенде сборника — «Никола Угодник» — активизирует культурно-историческую «прапамять» читателя и заставляет его «вспомнить» прототекст. Это фраза, с которой начинается самое знаменитое жизнеописание святого — Мегафрастово житие: «Чудна некая вещь, явился Николе верхом на коне с серпами ангел Господен и сказал...». Ее приводит в своей статье о культуре Николы Е. В. Аничков (ссылка на эту работу есть в ремизовских автокомментариях к «Лимонарю»).²

Ремизов, заставляя своего читателя «припомнить» иную культурно-мировоззренческую систему координат (привычную скорее для древнерусского книгочия), не упрощает (как поступил бы другой стилизатор), а усложняет чтение — сводя в одном апокрифе несколько сюжетов, нагнетая речевую архаику, воскрешая забытые синтаксические конструкции.

Более того, даже весьма обширной скрытой цитации («цитируются» не только фразы и обороты, образы и мотивы, но самые художественные приемы) Ремизову недостаточно. Он предлагает читателю изменить и способ восприятия своих повествований, помещая их в контекст непривычных художественных связей и жизненных отношений.

Примером может служить та особого рода пластичность, зримость апокрифических персонажей, которая отражала не свойственную современной, но характерную для древней словесности связь между словом и изображением, между литературой и иконописью. На эту особенность указывает в своих работах Д. С. Лихачев: «Слово и изображение были теснейшим образом слиты (...) Литература и изобразительное искусство в одинаковой мере пользовались общей системой символов и аллегорий, общими приемами реализации метафор и общими образами. И в литературе и в живописи многое не изображалось, а только обозначалось, сокращалось до степени геральдического изображения».³

Повествователь в «Лимонаре» обращается к «своему» читателю, для которого «рассказы» на иконах и храмовых фресках были, как правило, более знакомы, чем живописания, облеченные в слово. Так, перечисление деяний святого на первой странице «Николы Угодника» — это не что иное, как воспроизведение так называемых «клейм» — миниатюр, окружающих на иконе основное изображение и передающих главные эпизоды из его жизни, «житие» (подобные иконы так и называются: «Никола, с житием» или «Архангел Михаил, с деяниями»).

Возникающую в легенде «Рождество Христово» повивальную бабу Соломониду бесполезно искать в Евангелиях, зато ее облик подробно описывается в «Подлинниках», наставлениях для иконописцев, следование которым было строго обязательным. Воспаряющий на крыльях к Господнему престолу Туры-Купало из «Царя Диоклетиана» связан со старообрядческим живописным каноном «Иоанн Предтеча ангел пустыни», который уже в XVII веке был запрещен никонианской церковью.⁴

Существенны не только художественные контексты. Так, в полной мере смысл сказки «Кузьма и Демьян» раскрывается не только на фоне жития святых врачей-бессребрников Космы и Дамиана. В народе их считали ремесленниками, кузнецами или даже простыми батраками, не бравшими за работу платы. Мотив бессребрничества, преобразованный в легенде в веселое и богоугодное расточительство Кузьмы, отражает также и атмосферу традиционных пиршеств в день памяти святых, «кузьминки» (14 ноября).

Другими словами, Ремизов пытается заставить своего читателя безоглядно погрузиться в затаенные, глубинные, а потому «темные» пласты исторического бытия. Следуя за автором, читатель должен существенным образом перевоплотиться, обрести новое виденье. Результатом такого усилия для него оказывается созерцание новой вселенной, одновременно чуждой и близкой — «припоминаемой», ибо ее измерения и образы во многом, по мысли писателя, оказываются связанными с архетипами национального сознания.⁵

Мир, встающий со страниц «Лимонаря», поражает своей непохожестью на традиционные представления о патриархальном русском сознании, в нем отсутствует ожидаемая гармония, он не зиждется на твердых основаниях единой веры и не освещен ровным светом благодати. Иначе говоря, он далек от тех идеалов, в соответствии с которыми он считался извечным и неоскудевающим источником национального духовного благоденствия в славянофильской, толстовской, народнической и подобных идеологиях.

Его пространства пронизывают недобрые вихри страсти, которые несет за собой «вечная плясовица» Иродиада. Уже начало человеческого рода озаменовано рабским служением не Богу, а Сатанайлу: первоотец Адам вместе со всем своим потомством отдан во власть его («Попраие клятвы Адамовой»). Иуда в этом мире может обманом захватить райские кущи и, погрузив их во тьму, отдать великие святыни на глумление бесам («Гнев Илии Пророка»). Никакие каменные башни и запоры не в силах уберечь человека от всевластной Вещицы, «крыла Сатанинова», злобной демоницы, которая иссушает и губит («Вещица»). А центральное событие, совершившееся в этой вселенной — великий крестный подвиг Христа — ужасает прежде всего не картинами бесчисленных мучений Спасителя, а изображением той двухдневной «ночи безумия», охватившей мир, который

был отдан после Его смерти в полную власть Сатане («Страсти Господни»). Человек здесь так одинок, сиротлив и бесприютен, что, вступая на дорогу жизни, ищет помощи не у святых угодников, а у демона смерти. И хотя этот союз может гарантировать ему счастливую судьбу, богатство и власть, но платой за все это становится страшное, неподъемное для человеческой души знание о своем последнем часе («Лигостай страшный»).

Мировоззренческая ось, на которой обращается вселенная «Лимонаря», в первую очередь связана с идеями еретического движения богомилов, возникшего в X в. в Болгарии и вскоре захлестнувшего широким потоком не только южную, но и некоторые другие части Европы. Легенды, духовные стихи и сказки «отреченного» толка питались во многом именно богомильскими представлениями о том, что власть над миром поделена между Богом и Дьяволом, что между добром и злом царит некое вселенное равновесие, искони предопределенное, а потому не устранимое слабым человеком, потомком изгнанного из райского сада Благодати Адама.

Ремизов не скрывает истоков, из которых почерпнуты им подобные представления, напротив, писателю важно подчеркнуть «документальную основу», на которой строится эта модель мира. Каждая легенда оснащена авторскими примечаниями с указанием первоисточников, комментированием отдельных слов и реалий, дополнительными сведениями, расширяющими и углубляющими некоторые образы и сюжеты.

Автор «Лимонаря» открыто признает зависимость своего сборника от многочисленных научных публикаций и исследований второй половины XIX века и начала XX века, от концепций и разысканий отечественных медиевистов, фольклористов и этнографов, — прежде всего — от тех из них, которые особое внимание уделяли проблемам двоеверия и богомильства.

Однако при всем пиетете Ремизова перед этнографическими и филологическими работами А. Н. Веселовского, А. Н. Афанасьева, Е. В. Аничкова (ему даже посвящена одна из легенд) и других замечательных исследователей русской народной культуры, художественная интеграция их идей и наблюдений в книге «отреченных повестей» существенно расширяет рамки, заданные исходными текстами и трактовками. «Лимонарь» становится книгой о тайне и судьбе русского народа, о светлых и темных сторонах его души, имеющей коренные отметины, появление которых затеряно в непроглядных временных толщах, но чье воздействие ощутимо и в нынешние лихолетья. Поэтому уровень художественного, историософского (или — если угодно — метаэтнографического) обобщения, на котором оказывается автор, делает в некотором отражении малосущественной зависимость его от конкретных первоисточников.

В связи с последним утверждением показательно сравнение «Лимонаря» с другой замечательной попыткой реставрировать

целостную картину народного духа, которую осуществил в своей книге «Стихи духовные» (1935) Георгий Федотов. Обе книги, различающиеся и по ракурсу обозрения, и по исходной авторской позиции, и по ряду других существенных признаков, близки своим стремлением выявить доминанты национального сознания, опираясь практически на один и тот же материал.⁶

Г. Федотов, говоря о духовных стихах, описывающих Страшный Суд, подчеркивает характерную для народного сознания мысль о безнадежности не только земного, но и потустороннего удела простого человека. «Спасение для святых. Место его самого (певца духовного стиха — М. К.) и его слушателей среди осужденных, ибо, конечно, не им исполнить весь закон. Страшный Суд — источник не удовлетворения (карой для грешников — М. К.), а ужаса («плачусь, ужасаюсь»), с которого начинаются многочисленные варианты страха. Ужас безысходный, не знающий искупления, проходящий сквозь всю русскую Божественную Комедию. Такой суд не является разрешением земной трагедии, но продолжает и бесконечно усиливает ее в вечности. Мрачный свет, падающий оттуда, из этого предвкушения вечности, конечно, сам по себе сгущает мрачность земной жизни, образуя неиссякаемый метафизический источник страдания для и без того переполненной чаши страдания человеческого».⁷

Не соглашаясь с утверждениями о значительном влиянии богомилства на систему народного православия, Федотов в своем анализе духовных стихов тем не менее говорит о трагической безнадежности открывающейся в них картины мироустройства, о том, что «основной тон жизни остается неизменно мрачным. Несмотря на божественную красоту и благодать земли, несмотря на заступничество стольких небесных сил, зло торжествует в мире и шансы на спасение в вечности ничтожны. Оттого жалобой и ужасом звучат «духовные стихи слепцов».⁸ Оттого, добавим мы, и в ремизовских легендах лейтмотивом звучит моление: «Земля! Будь мне матерью, не торопись обратить меня в прах» («Гнев Илии Пророка»), а все существо великого православного праздника Пасхи сосредоточено на предании о том, что в этот день грешников отпускают из ада на отдых и побывку в родные места («Светло-Христово Воскресение»).

Источником безысходности, окрашивающей народную духовность, Г. Федотов считает не влияние богомилства, а победу в XVI в. сурового иосифлянства, богословского направления, подкреплявшего строгость нравственных и обрядовых предписаний эсхатологическим ужасом и во многом сблизившего Божью власть с властью царя (тогда — немилостивого Иоанна Грозного).⁹ Но тем показательнее совпадения в двух интерпретациях народной веры — федотовской и ремизовской.

В заключение необходимо отметить, что богомилские ноты с еще большей откровенностью звучат в рукописных вариантах некоторых повестей «Лимонаря». Неблагостный колорит здесь сгущен за счет кощунств и непотребств, которые в то время не

могли быть пропущены никакой цензурой — ни духовной, ни светской. Особенно чувствительно он выражен в сценах надругательства над святынями, которое совершают обитатели ада в апокрифе «Гнев Илии Пророка».¹⁰

Принципиальная важность для Ремизова этих не включенных (скорее вскоре, вследствие акта самоцензуры) фрагментов подтверждается следующим фактом. Ремизов полностью восстанавливает их через сорок лет, около 1952, подготавливая к печати книгу «Изборник. Цветы полевые».¹¹ Книга составлена как антология, в которой представлены произведения, отражающие различные аспекты древнерусского духовного чтения. Наряду с чтением, которое сам писатель определял как «великопостное» (то есть близким к признанным официальным православием повествованиям о святых отшельниках и нравоучительным притчам), в «Изборник» включен раздел «Свиток», в который вошли четыре «отреченные повести» из «Лимонаря» — «Светло-Христово Воскресение», «Гнев Илии Пророка» (в «доцензурированной» редакции), «О безумии Иродиадином» и «Вещица».

Примечания

¹ Хотя в 1914 г. эти сказки станут частью другого самостоятельного мофипоэтического цикла, отражающего более позднюю эпоху народного мировосприятия, — сборника «Докука и балагурье» — можно утверждает, что в составе седьмого тома сочинений «Отреченные повести» и «Паралипоменон» тяготеют если не к полному единству, то к существенному сопряжению, а потому здесь сказки из второго раздела включены в ту модель мира, которая вырастает из первого.

² *Аничков Е. В.* Микола Угодник и св. Николай. Опыт литературной критики в области народных сказок и песен. // Записки Нео-Филологического общества при Императорском С-Пб. ун-те. 1892. Вып. II. № 2. Спб., 1892. С. 3.

³ *Лихачев Д. С.* Избранные работы в трех томах. Т. 1. Л.: Художественная литература, 1987. С. 90.

⁴ Ср. наблюдения над поздними ремизовскими переложениями, в которых констатируется, что «в своих пересказах средневековых повестей Ремизов как бы восстанавливал метод работы древнего книжника» (*Грачева А. М.* Древнерусские повести в пересказах А. М. Ремизова. // Русская литература. 1988. № 3. С. 111), и что «сами эти пересказы следует рассматривать как своеобразные „редакции“ этих памятников» (*Пугин А. П.* Повесть А. М. Ремизова «Соломония» и ее древнерусский источник. // Русская литература. 1989. № 2. С. 114).

⁵ Апокрифическая вселенная Ремизова по многим признакам совпадает с мифологическим миром «вытесненных» представлений юнгианского толка, а посему упоминание архетипов в данном случае представляется уместным. «Отреченные повести» (жанровое обозначение, не случайно появившееся во второй редакции цикла) представляют тот вытесненный официальным христианством пласт культуры, который весьма далекий от юнгианских изысканий И. Ильин метко окрестил «подпольем всенародного сознания» (*Ильин И. А.* О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин — Ремизов — Шмелев. Мюнхен, 1959. С. 85).

⁶ Законность этого сопоставления оправдана еще и тем, что третья редакция «Лимонаря» («Звезда надзвездная», 1928) построена уже не как книга «повестей», а как цикл «духовных стихов». С этой целью в нее включены новые тексты, которые однозначно опознаются как духовные стихи («Плач

Адама», «Прекрасная пустыня». «Хождение Богородицы по мукам»), а также и произведена графическая (квазистиховая) переверстка всех прежних произведений.

⁷ Федотов Г. Стихи духовные: Русская народная вера по духовным стихам. М.: Прогресс; Гнозис, 1991. С. 115—116.

⁸ Там же. С. 120.

⁹ Там же. С. 121.

¹⁰ РГАЛИ. Ед. хр. 420. Оп. 1. Ед. хр. 8. В связи с ограниченным объемом настоящей статьи позволю себе сослаться на работы, в которых приведены соответствующие фрагменты из этого и других рукописных вариантов: *Козьменко М.* Удоноши и фаллофоры Алексея Ремизова (предисловие к публикации: *Ремизов А. М.* Заветные сказы). // Эрос. Россия. Серебряный век. М.: Серебряный бор, 1992. С. 181; *Козьменко М.* Комментарии. // *Ремизов А. М.* Лимонарь: Отреченные повести (в печати).

¹¹ Судя по письмам Н. Кодрянской, Ремизов рассчитывал на выход книги в издательстве «УМСА PRESS», где готовая рукопись (расклейка газетных вырезок и машинопись) пролежала около четырех лет, но так и не была выпущена (см.: *Кодрянская Н.* Ремизов в своих письмах. Париж: 1978. С. 311—312, 375, 383). Рукопись книги хранится в РГАЛИ (Ф. 420. Оп. 5. Ед. хр. 14).

С. Н. ДОЦЕНКО

«АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ» И «АПОКРИФИЧЕСКОЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ А. РЕМИЗОВА

Закурекал бы, да головы нет:
давно оттяпана!

А. Ремизов
Слово о гибели Русской земли.
5.X.1917.

Творчество А. Ремизова отличается высокой степенью автобиографичности, своего рода «панавтобиографизмом» — всеобъемлющим проникновением мотивов биографии писателя в его литературные произведения. В 1912 г. он заметит по этому поводу: «Автобиографических произведений у меня нет. Все и во всем автобиография...».¹ Акцент сделан, конечно, на второй части этого признания. Первая же констатирует, что для Ремизова не существовало деления на произведения «автобиографические» и «неавтобиографические» (в традиционном понимании). «Автобиографизм» собственного литературного творчества будет затем осознан как авторский принцип, как концепция творчества: «Литературное произведение, или „изящное“, как говорили в старину, противопоставляя „статьям“, — ключ для познания автора: по роману, повести и рассказу можно больше сказать об авторе, чем из самой подробнейшей его биографии, написанной кем-то (...)».² В то же время Ремизов оговаривает, что литературный текст не есть фактологически точное воспроизведение биографии писателя (либо отдельных событий его биографии): «Литературные произведения для писателя все, но не следует искать в них биографическую последовательность и фактов из его „живой“ жизни».³

Примирить эти два несколько противоречащих друг другу взгляда дает возможность такая особенность ремизовского «автобиографизма», как его «мифологичность» — склонность к мистификации, когда действительный факт соединяется с заведомым вымыслом. Реальное (действительно бывшее) и вымышленное интерферируют, создавая неожиданные и невероятные конструкции. Особенно примечательна роль автобиографических мотивов в произведениях, которые в силу своей жанровой специфики изначально не предусматривают воз-

возможность включения в них фактов биографии писателя (или мотивов, с нею связанных). Речь идет об «отреченных» повестях А. Ремизова, т. е. переложениях и обработках книжных и фольклорных апокрифов. Христианские апокрифы хорошо известны древнерусской литературе и фольклору. События и лица, в них описываемые, принадлежат библейскому (или вообще легендарному) универсуму, вневременному и внеисторическому. Поэтому значимыми их признаками будут «мифологичность», «баснословность», «легендарность». И их литературные имитации по сложившейся к началу XX в. традиции придерживались правила, запрещавшего эксплицитно вводить в текст современные писателю реалии, имена, образы. Так, Н. Лесков, комментируя свою повесть «Зенон-златокузнец», специально оговаривал: «Повесть „Зенон“ относится к III веку христианства в Египте (...) Тема для нее взята из апокрифического сказания, давно признанного баснословным (...) Ничего представляющего какие бы то ни было современные происшествия в России, в Европе или вообще на всем белом свете, — в повести моей нет».⁴ Этому правилу следует и современник Ремизова — Л. Андреев в своей повести «Иуда Искариот» (1907). Хотя современный подтекст и у Лескова, и у Андреева имел место. Но именно — подтекст. Метод, позиция Ремизова были несколько иными.

«...В моих „реконструкциях“ старинных легенд и сказаний не только книжное, а и мое — из жизни — виденное, слышанное и испытанное. И когда я сидел над старинными памятниками и, конечно, неспроста выбирал из прочитанного, а по какому-то бессознательным воспоминаниям — „узлам и закрутам“ моей извечной памяти (...)».⁵

По «узлам и закрутам» своей памяти писал Ремизов «отреченную» повесть «Рождество Христово» (1910), которая является «реконструкцией» евангельской легенды о рождении Христа. Причем автор опирается не только на каноническую версию, но и на апокрифическую. Именно в апокрифической версии христианской легенды упоминается Саломея (Соломонида) — повивальная бабка, принявшая роды у Богородицы.⁶ В ремизовском апокрифе также фигурирует бабка Соломонида: «Посылает Богородица Иосифа за бабкой: привести ей бабку-старуху. А где в поле найдешь бабку? Пошел старик по дороге и сам не знает, где искать ему старуху (...) И видит старик — бежит навстречу старуха, так по сугробам и бежит (...) Из города она Вифлеема. Соломонидой зовут. Уложила она спать внучонка Петьку-неугомона, стала сама укладываться, — день-то деньской за работой умаешься! — и только что завела глаза, слышит, ровно зовут ее.

— «Иди, — говорит, — Соломонида, на поле, помощь нужна!».⁷

Но бабка Соломонида и ее внучок Петька, попавшие в «библейскую» историю — персонажи не совсем библейские (тем

более что о внучонке Петьке ничего в апокрифе не говорится), да и вся повесть Ремизова окрашена явно не библейским «северным» колоритом, странным для библейских Иерусалима и Вифлеема (снег, лед, мороз, сани, в которых едут на перепись Иосиф с Богородицей и пр.). Ремизов как бы переносит евангельские события в иной культурно-географический контекст («северный» и «русский»). «Северный» колорит евангельского события (Рождество Христово) мог быть подсказан Ремизову картиной Питера Брейгеля Старшего «Перепись в Вифлееме»: «Когда я первый раз увидел „Вифлеемскую перепись“ (sic! — С. Д.), я как сам побывал в заброшенном фламандском селе „Вифлеем“, где чудо Рождества Спасителя мира закреплено в кругу своих земляков-фламандцев на этой земле под „нашим“ небом. И не могу себе представить, как иначе изобразил бы я евангельское Рождество».⁸ Примечательно, что Рождество для Ремизова совершается под «нашим» небом (строго говоря, и библейским, и «фламандский» Вифлеем для него одинаково «чужие»).

За «национализацией» библейского сюжета следует другой шаг: привнесение в него современных писателю мотивов и реалий. В эпизоде избиения младенцев солдатами Ирода (апокриф обычно сообщает о «войнах» — следовательно, и здесь можно говорить об анахронизме) фигурируют «солдатские сабли», «сапоги», «пики» — скорей детали современные, нежели библейские: «Солдаты врывались в дома и, отрывая от материнской груди младенцев, душили малюток, других выбрасывали из колыбелек и сонных топтали сапогами. Дети просыпались от крика и, ничего не понимая, сами подставляли шею под солдатские сабли» (163). Современные реалии еще более очевидны во 2-й редакции повести («Рождество», 1928): «Барабанный бой и трубы — гремит среди ночи царский город Иерусалим. Площади переполнились народом. По улицам бегут люди: кто-то крикнул «стреляют из пулеметов!» С музыкой и песней выступил карательный отряд в Вифлеем».⁹

Тема избиения младенцев ассоциируется у Ремизова с событиями сугубо современными — революцией 1905 г., с кровавым террором во время ее подавления. Не случайно в рассказе «По воле» (кстати, «рождественском», называвшемся вначале «Святой вечер») появляется красноречивый мотив: «... Ирод-царь послал посланных по всей земле русской младенцев избивать».¹⁰

В письме А. Блоку от 18.III.1911 г. Ремизов вновь обращается к событиям 1905 г.: «О Московском восстании интересная книга есть Владимирова. Не найдете ли ее?».¹¹ Речь идет о брошюре В. Владимирова «Карательная экспедиция отряда лейб-гвардии Семеновского полка в декабрьские дни на Московско-казанской железной дороге» (М., 1906), в которой документально описана бессмысленная жестокость солдат, расправлявшихся с рабочими. Жертвами этой жестокости стали многие невинные люди. Возможно, этот источник объясняет, почему солдаты Ирода,

посланные в Вифлеем, у Ремизова названы «карательным отрядом».

Событиям 1905 г. посвящен и рассказ, написанный чуть позже, — «Петушок» (1911). Действие его происходит в Москве, в декабре 1905 г., когда наступило «тревожное время, памятные дни жертв народных и вольности».¹² А героями его стали тоже ... Петька и его бабушка, которых мы видели уже в «Рождестве Христовом». Сходство персонажей «Петушка» и «Рождества Христового» не вызывает сомнений. В «Рождестве Христовом» Петька — из числа «детей вифлеемской голытьбы, ютившейся в углах и коморках» (163). В «Петушке» он вместе с бабушкой снимает бедную комнатуху в подвале на Земляном валу у Николы Кобыльского. Совпадают и кульминационные эпизоды. В «Рождестве Христовом» Петька гибнет от ножа солдата Ирода: «По случаю переписи кто-то пустил слух (...) будто ночью придут записывать детей на елку. Дети, которые постарше, не спали ночь: дожидались. И когда пришли солдаты, ребятишки бросились к солдатам, думая, — вот пришли записывать их на елку! (...) Кричит Петька солдатам:

— Меня не забудьте! — чуть не плачет мальчонка: никогда он ни на какой елке не был. Солдат схватил Петьку:

— Не забудем, — говорит, — не забудем! — да ножом его по горлу, будто куренка» (163). Последний мотив (куренок, т. е. цыпленок-петушок) также отсылает к рассказу «Петушок», в котором сравнение мальчика Петьки с петушком — лейтмотив всего рассказа. Тот же мотив — в редакции 1928 г.: «Солдаты врываются в дома и, отрывая у матерей от груди малюток, свертывали им шею, как цыплятам».¹³

В «Петушке» Петька гибнет от пуль солдатского патруля: «С криком выскочил Петька со двора на улицу (...) Проезжавший патруль от Сухаревки, миновав Хишинскую фабрику, расчищая путь, открыл огонь по улице. Петька кувыркнулся носом в снег, схватился за картуз и больше уж не встал».¹⁴ Да и гибель Петьки-Петушка отнесена к последним числам декабря, когда отмечается день памяти избития младенцев (29 декабря). Но самое интересное, что в системе ремизовской поэтики Петька — образ автобиографический, или, если быть более точным, имеющий тенденцию быть таковым. В отношении героя рассказа «Петушок» есть прямое свидетельство автора: «и Петька («Петушок» в Альманахе XVI Шиповника) тоже я, себя я описываю».¹⁵ На первый взгляд это кажется странным: в 1905 г. Ремизову исполнилось 32 года, да и жил он в Петербурге,¹⁶ а не в Москве. Но хронологическая недостоверность такого «автобиографизма» как бы компенсируется достоверностью то по географической. Район Москвы, где жил герой рассказа «Петушок» и где происходили основные события, — это район улиц Земляной вал, Воронцово поле, Гороховская, Сыромятники, Николо-Ямская. Т. е. локус, где прошли детские и отроческие годы жизни Ремизова. Дом купцов Найденовых, в котором жил

Ремизов в детстве (1879—1896), находился на улице Земляной вал (д. 53) — именно там жили Петька и его бабушка. Здесь же, в приуздском районе, находились и Курский вокзал, и Андрониев монастырь, и завод Гужона, упоминаемые в «Петушке». В книге «Петербургский буерак» (1933—1946) писатель вспоминал: «Вечером, знакомой дорогой — иду по правой стороне с Земляного вала — сколько лет ходил на Старую Басманную в училище ¹⁷ — мимо Рябова, мимо Курского вокзала, Погодинской церкви Никола Кобыльский...».¹⁸ В «Петушке» герой идет тем же маршрутом, что и когда-то в детстве Ремизов:

«Петька шел мимо Курского вокзала, мимо Рябовского дома (...) шел на Воронцово поле к Илии Пророку. Весь Введенский переулок травой устлали, всю мостовую покрыли свежей накошенной травой, тут была и Хлудовская трава и от Найденowych (...) все прихожан богатых».¹⁹ Знаменательно упоминание Найденowych — родственников по материнской линии, в доме которых на Земляном валу и жил Ремизов. Богомольность Петьки и его бабушки тоже автобиографична. «Бабушка богомольная, не пропускала она ни одной службы и, когда случался покойник у Николы Кобыльского, пойдет и за обедню и на панихиду со свечкой постоять, во все крестные ходы с Петькой ходила».²⁰ «Петька с бабушкой всякое лето ходил на богомолье (...) под Звенигород (...) к Саввинскому монастырю, а от Звенигорода, от Саввы преподобного к Николо-Угреше, а от Николо-Угрешки к Троице-Сергию».²¹

Церковные службы, крестные ходы, хождения на богомолье вошли в жизнь Ремизова с раннего детства, о чем он не раз вспоминал: «Всенощные, обедни и ранние и поздние, часы великопостные, ночные приезды в наш дом чудотворных икон, ночные и дневные крестные ходы, хождения по часовням и на богомолье по святым местам, заклинание бесов в Симоновом монастыре, жития из Макарьевских четий-миней, — вот моя первая грамота и наука...».²² «Воспитание получил я строго-религиозное, и это дало мне возможность узнать близко всю обрядовую сторону русского православия, а хождения по монастырям «на богомолье» — быт монастырский, странников убогих и душу народной веры, сказавшуюся в отреченных (не канонических) легендах — апокрифах».²³ О хождении на богомолье Ремизов написал рассказ «Богомолье» (1905), где также нашли отражение детские впечатления. Здесь мы вновь встречаем Петьку и его богомольную бабушку. На автобиографичность и этого рассказа указывает сам Ремизов: «На просьбу рассказать о его хождениях на богомолье в детстве (ходили они и в Косено, и в Троице-Сергиевскую лавру, а то к Спасу Сторожевскому в Звенигород) Алексей Михайлович отвечает: «Я об этом все уже сказал в „Посолони“. В рассказе „Богомолье“ есть о мальчике Пете».²⁴ Это еще раз подтверждает автобиографичность образа Петьки — героя, кочующего из рассказа и попавшего, наконец, в ... апокриф. Смысл этого приема применительно к «Рождеству

Христову» — апокрифу — достаточно прозрачен: помещая автобиографический образ в художественное пространство и время апокрифа, писатель делает себя причастным к библейскому событию, его очевидцем и участником. «Я живо чувствую свое присутствие в высоких событиях человеческой истории или даже легенд»²⁵ — признался как-то Ремизов. Именно поэтому он был в числе строителей Вавилонской башни, присутствовал при казни протопопы Аввакума, «был птичкой — постучал Божьей матери в окошко, когда мимо вела Спаса».²⁶ Или: «Я провожал Петра, когда пропел петух и раскаянье выжгло мои слезы (...) Я с Николой прошел всю русскую землю...».²⁷ Подобные перемещения во времени и пространстве — вполне в духе Ремизова. Для него события исторические, легендарные либо мифологические были не чем-то далеким и отвлеченным, а близким и конкретным. Личная биография, личная судьба писателя — и мировая история (легенда, миф, предание) оказывались взаимопроницаемыми, а их пространственно-временная несоместимость становилась фикцией, легко преодолимой. Более того, легендарное и мифологическое приобретали статус реальности в той же мере, в какой и «факты» современной писателю действительности. За всем этим стояло стремление ощутить трагизм истории и мифа, а вместе с тем — трагизм личной судьбы.

«Все, что я пишу — моя исповедь»²⁸ — признавался Ремизов в конце жизни. И в этом признании — ключ к пониманию его своеобразного «автобиографизма»:

Примечания

¹ Ремизов А. Автобиография. 1912. // РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 11.

² Ремизов А. Учитель музыки: Каторжная идиллия. Paris, 1983. С. 505.

³ Там же. С. 505.

⁴ Лесков Н. Собр. соч.: В 11-ти томах. М., 1958. Т. 11. С. 241.

⁵ Ремизов А. Подстриженными глазами: Книга узлов и закрут памяти. Париж, 1951. С. 132.

⁶ См.: Барсов Е. В. О воздействии апокрифов на обряд и иконопись. // Журнал министерства народного просвещения. 1885. декабрь (№ 12). С. 110. Отметим, что имя «Соломонида» позаимствовано Ремизовым из фольклорной редакции апокрифической традиции: в русских народных заговорах поминается «баба Салманида, коя Иисуса Христа самого повивала, пеленами пеленала, шелковым поясом свивала, нетленную ризу-рубашу накидала...» (*Виноградов Н.* Заговоры, обереги, спасительные молитвы и проч. СПб., 1908. Вып. 1. №79).

⁷ Ремизов А. Сочинения. СПб., [1912]. Т. VII. С. 152—153. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы.

⁸ Ремизов А. Встречи: Петербургский буерак. Париж, 1981. С. 214.

⁹ Ремизов А. Звезда надзвездная: Stella Maria maris. Paris: YMCA PRESS, MCMXXVIII. С. 63.

¹⁰ Ремизов А. Рассказы. СПб.: Прогресс, 1910. С. 94.

¹¹ Литературное наследство. М., 1981. Т. 92. Кн. 2. С. 91.

¹² Ремизов А. Повести и рассказы. М., 1990. С. 368.

¹³ Ремизов А. Звезда надзвездная. С. 63. Событие избияния младенцев воинами царя Ирода подробно описано в апокрифическом «Слове на Рождество

Христово о пришествии волхвов»: «Инии бо от нихъ мечемъ просѣжаеми бывають, инии соулицами понижаеми бывають. А инии на копия възнизаеми. А инии о камень за власы разбиваеми. ови за нозѣ прѣнзаеми ими. А инии о стѣноу приражаеми ими. А овоихъ же подавляхоу» (*Порфирьев И. Я.* Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1890. С. 163). Но один мотив, как кажется, навеян событиями вполне современными. 25.X.1905 г. Ремизов записывает в дневнике, цитируя газетные сообщения о погромах: «Когда я слышу о событиях — о митингах и шествиях, мне приходит на ум маркиз де Сад. И у нас было бы ему что посмотреть (...) «грудных детей убивали и потом разрывали на части» (Одесса)» (*Ремизов А. Кукха: Розановы письма. Берлин, 1923. С. 28.*). Эта жуткая деталь и попала в «Рождество Христово»: «Вытаскивали детей, словно котят, на улицу и давили лошадьми, и вешали, и кололи пиками, и разрывали...» (*Ремизов А. Сочинения. Т. VII. С. 163.*)

¹⁴ *Ремизов А.* Повести и рассказы. С. 375. Ср. эпизод гибели Петьки в «Рождестве» (редакции 1928 г.): «Солдат схватил Петьку: — Не позабудем! — да винтовой его. И, не пикнув, ткнул Петьку носом — и потекла кровь из рта» (*Ремизов А. Звезда надзвездная. С. 64.* Аллюзия на рассказ «Петушок» (как и вообще на события 1905 г. — примечательно появление в апокрифе такой детали, как «винтовка») здесь более явная. Петька, который «никогда ни на какой елке не был» — образ, обнаруживающий и литературные коннотации (святочный рассказ Ф. Достоевского «Мальчик у Христа на елке», в котором выведен мотив ребенка, лишённого рождественского праздника с традиционной елкой. Иначе откуда в Вифлееме могла взойти рождественская елка?). Но этот литературный мотив имеет скрытый автобиографический подтекст. Дело в том, что детство Ремизова прошло в доме Найденовых, купеческой семье с ее патриархальными нравами и обычаями, о чем вспоминал писатель: «Елка не московское, елка на Москве с Лефортова, не свой, чужеземный обычай. Наш дом старозаветный, и мы не знали ни о какой Рождественской елке» (*Ремизов А. Огонь вещей. М., 1989. С. 436.*) И детство Ремизова, как видим, тоже прошло без обязательной елки в сочельник.

¹⁵ *Ремизов А.* Автобиография. 1912. // РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 11. В связи с образом «петушка» напомним, что, обыгрывая собственную фамилию, Ремизов подчеркивал ее «орнитологический» аспект: «Ремизов, происходя от птицы» (подробнее см.: *Безродный М. В.* Об одной подписи Алексея Ремизова // *Русская литература. 1990. № 1. С. 224—228.*) О «петушиной» теме в творчестве А. Ремизова см. также: *Доценко С.* Почему обезьяна кричит петухом: Об одном мотиве у А. Ремизова // *Тезисы докладов научной конференции «А. Блок и русский постсимволизм». 22—24 марта 1991 г. Тарту, 1991. С. 76—78; Безродный М.* Об одном приеме художественного имяупотребления (*Nomina sunt odiosa*) // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 213—214.

¹⁶ «Петербургские» автобиографические реалии, как ни странно, тоже попали в «Петушок». В надписи, сделанной на отдельном издании рассказа (Берлин, 1922), Ремизов сообщил: «А этот Петушок — память о революции 1905 года (...) тут, деточка (надпись адресована С. П. Ремизовой-Довгелло — С. Д.), много из нашего записано житья-бытья: и икона, и клубки веревок, и комод, к[оторый] надо уметь отворять — это жизнь наша на Рождественской и Кавалергардской. Алексей Ремизов. 12.VII.1922» (Цит. по: *Восхальный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки. СПб., 1992. С. 23.*) Ср. в «Петушке»: «Стоит у бабушки комод, от ветхости вроде секретного — средний ящик никак не отворить, только с правого бока и то на палец, а про это знает одна бабушка (...) В углу киот, три образа (...) под киотом три клубка веревок: клубок толстой веревки, тонкой и разноцветных шнулочков, за многие годы собранные бабушкой» (С. 363—364). 5-я Рождественская (д. 38, кв. 2) и Кавалергардская (д. 8, кв. 28) — петербургские адреса Ремизова в 1906—начале 1907 гг.

¹⁷ На старой Басманной (в Бабушкином переулке) находилось Александровское коммерческое училище, в котором в 1891—1895 гг. учился Ремизов.

¹⁸ *Ремизов А.* Встречи: Петербургский буерак. С. 28.

¹⁹ *Ремизов А.* Повести и рассказы. С. 361.

²⁰ Там же. С. 359.

²¹ Там же. С. 362.

²² Ремизов А. Автобиография. 1912. // РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 9.

²³ Ремизов А. Автобиография. 1923. // Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-

Хьюз О. Русский Берлин: 1921—1923. Париж, 1983. С. 177.

²⁴ Кобринская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 101.

²⁵ Там же. С. 124.

²⁶ Там же. С. 124.

²⁷ Ремизов А. Мартын Задека. Париж, 1954. С. 95.

²⁸ Кобринская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 127.

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ И ЛЕОНИД АНДРЕЕВ (ВВЕДЕНИЕ К ТЕМЕ)

Леонид Андреев был всего лишь на шесть лет старше Ремизова, но несмотря на столь незначительную разницу в возрасте, его имя в сознании Ремизова всегда было окружено неким ореолом «праотеческого чина», «старика Державина», благословившего молодое дарование на творческий путь.

Тема «Леонид Андреев — Алексей Ремизов» имеет несколько аспектов. Во-первых, аспект биографический: история жизненных соприкосновений обоих писателей. Во-вторых, неомифологический: миф о Леониде Андрееве в творческом пространстве Ремизова. И, наконец, историко-типологический: исследование сходства и различия их творческих методов. На важность последнего подхода указывает, к примеру, знаменательность концовки монографии В. А. Келдыша «Русский реализм начала XX века», где именно Андреев и Ремизов объединены вместе как так называемые «промежуточные явления» между реализмом и модернизмом.¹

В настоящей статье сквозь грани разных аспектов будет рассмотрен лишь один эпизод из жизни обоих писателей, сыгравший значительную роль в судьбе Ремизова.

Общезвестен факт, что в 1902 г. в газете «Курьер» были опубликованы первые произведения Ремизова «Плач девушки перед замужеством», «Бebка», «Колыбельная песня».² Все эти публикации были осуществлены при помощи заведующего беллетристическим отделом газеты Леонида Андреева. Ремизов в это время находился в ссылке в Вологде, куда был отправлен как один из руководителей пензенской социал-демократической организации.³ В начале ноября 1902 г. он приезжал в Москву, где познакомился с Леонидом Андреевым.

Такова фабульная схема первой встречи Ремизова и Андреева. Впоследствии она была отражена в посвященной Андрееву главе «Анафема» книги воспоминаний Ремизова «Иверень», написанной в конце 40-х гг., но опубликованной лишь после смерти писателя.⁴

При чтении любых воспоминаний возникает вопрос о соотношении в них реальных фактов и художественного вымысла. Аналогичная проблема должна быть решена и в отношении воспоминаний Ремизова. Для ее исследования было бы жела-

тельно узнать подлинные обстоятельства встречи знаменитого писателя с начинающим литератором, а в идеале, воскресить непосредственные впечатления Ремизова от состоявшегося знакомства. Для большинства воспоминаний подобная проверка их на «истинность» остается лишь неосуществленной мечтой исследователя. Но как же обстоит дело в случае знакомства двух литераторов?

Вероятность установления фактов на основании дневника Ремизова не существует, так как ранние записи дневникового характера были уничтожены Ремизовым еще в 1900-е гг. Но существует еще один своеобразный «дневник» осени 1902 г., сохранившийся в форме писем Ремизова к историку П. Е. Щеголеву, бывшему тогда одним из ближайших друзей Ремизова.⁵ В то время Щеголев также отбывал ссылку в Вологде, поддерживал увлечение своего друга литературой, заинтересованно следил за его первыми писательскими успехами.

В 1902 г. духовная общность Ремизова и Щеголева была столь сильна, что когда они разлучались (в середине года Щеголева вновь арестовали, в конце того же года Ремизов на несколько недель ездил в Москву), то между ними продолжался постоянный письменный диалог. Почти каждый день Ремизов писал Щеголеву о своих литературных трудах, прочитанных книгах, психологическом самочувствии. Письма свидетельствуют, что в это время он внимательно читал и изучал как литературный образец только что вышедшую вторым изданием книгу рассказов Леонида Андреева. К середине 1902 г. относится начало его переписки с Андреевым. В начале июля Андреев прислал ему в Вологду седьмую книжку журнала «Мир Божий» с рассказом «Мысль». Об этом Ремизов сообщал посаженному в тюрьму Щеголеву в письме от 15 июля 1902 г.: «В следующую среду пришлю Вам новую драму Метерлинка „Моппа Ваппа“ и рассказ Андреева, — и то, и другое, конечно, от авторов (...) И драму, и рассказ хвалят Бор(ис) Вик(торович)⁶ и Вер(а) Глеб(овна)». ⁷ В письме от 23 июля Ремизов уведомлял Щеголева, что уже отослал ему андреевский рассказ.

Письма Щеголеву фиксируют круг тогдашних литературных интересов Ремизова. Это преимущественно русская классическая поэзия: Пушкин, Жуковский, Боратынский, чьи произведения были для Ремизова поэтической школой искусства версификации. Из современных авторов ссыльный студент читал в оригиналах только что появившиеся произведения Метерлинка, Пшибышевского, Гауптмана, стихи Андрея Белого, Брюсова и Бальмонта. Кроме русских и иностранных модернистов, единственным современным русским писателем, чье имя постоянно упоминается в письмах, был Леонид Андреев.

В начале 1902 г. Ремизов по совету другого своего приятеля, тоже вологодского ссыльного, Бориса Савинкова, в то время также мечтавшего о литературной славе, послал рассказ «Бebка» В. Г. Короленко, не раз помогавшему молодым талантам войти

в литературу. Литературный метр отверг рассказ из-за неприемлемой художественной манеры. В своем письме он так обосновал неприятие «Бетки»:

«Милостивый государь
Алексей Михайлович!

Очерк Ваш „Бетка“, присланный мне Вашим товарищем Б. Савинковым, я прочел. Для журнала он не подходит уже по своей миниатюрности. Написан очерк литературно, но это как-будто запись слов и движений одного ребенка, не переработанная в художественный типический образ.

Всего хорошего.

Вл. Короленко.

19 $\frac{4}{IX}$ 02

Полтава»⁸

Как видно, в письме четко заявлено неприятие и противостояние старой реалистической литературы, строящейся на «типических характерах» и «типических обстоятельствах», и литературы новой, утверждавшей уникальность человеческой личности и повествовавшей о ней не объективным авторским словом, а словом субъективным, преимущественно в различных подвидах сказовой формы.

Вслед за этим Савинков послал свой рассказ и то же произведение Ремизова другому литературному вождю революционной молодежи — М. Горькому, который, с одной стороны, также раскритиковал их, но с другой переслал их Леониду Андрееву в редакцию газеты «Курьер», сопроводив их, как можно предполагать по косвенным свидетельствам, рекомендательным письмом. Об этом вспоминал сам Ремизов: «Храню память: письма Горького. Немного их, и ни одного оригинала. Письмо из Арзамаса в Вологду на имя Б. В. Савинкова, 1902 г. Отзыв Горького о наших рассказах; рукописи передала ему Л. О. Дан (Цедербаум). Горький советует нам (Савинкову и мне) заняться любым ремеслом, только не литературным: „литература дело ответственное“. И все-таки „хлам“ отослал он в Москву Леониду Андрееву. И наши забракованные рассказы появились в праздничном „Курьере“: 8 сентября 1902 года на Рождество Богородицы — моя Эпиталама (Плач девушки перед замужеством), а на Введение, 21 ноября — мой рассказ „Бетка“».⁹

В начале ноября 1902 г. Ремизов под предлогом свидания с матерью получил разрешение на короткое время посетить свой родной город — Москву. После провинциального вологодского затишья он «с головой» окунулся в культурную жизнь второй столицы. Его письма к Щеголеву из Москвы, отсылавшиеся каждый день, описывают посещения театров, концертов, оперы. И, конечно, первые попытки установления личных контактов с литературным миром.

Одной из таких попыток было посещение Ремизовым редакции газеты «Курьер». В письме от 2 ноября он сообщал Щеголеву: «Дорогой Павел Елисеевич! Заходил в „Курьер“, очень, очень были любезны со мной, Б(орису) В(икторовичу) деньги отошлют завтра. (7 р(у)б(лей) с копейками). Беллетристическим отделом заведует Л. Андреев, секретарь отправляет меня к нему. Пойду в понедельник» (л. 160).

Нетерпение встретиться с Андреевым было столь велико, что 4-го, в понедельник, Ремизов писал в Вологду: «Андреев болен. Пойду завтра» (л. 20 об.). О своей поездке на квартиру Андреева во вторник, 5-го ноября, Ремизов рассказал в письме от 8-го того же месяца:

«Дорогой Павел Елисеевич, кажется, начиная с 4^{ого} не писал Вам, с моей неудачной поездкой к Андрееву: приезжаю на эту проклятую Пресню, и оказывается „спят“, кроме понедельника не принимают, а в воскресенье (10^{го}) должен выезжать в Вам, [т. е. вернуться в Вологду — А. Г.], — иду сегодня в Охран(ное) просить еще „отдыха и срока“, — Андр(ееву) написал прошение о назначении мне часа свидания, через него постараюсь увидеться с Горьким, который живет и будет жить в Москве (разрешено)» (л. 22). На следующий день, 9-го, Ремизов сообщал другу о результатах своих деловых усилий: «В Охран(ном) Отд(елении) задержали меня „пока-что“... Посылаю телеграмму в Д(епартамент) П(олиции); там предполагают, что дадут еще 2 недели. От Андреева до сих пор нет ответа, все же в понедельник пойду. Судьба „Бетки“ — в его руках» (л. 24).

В воскресенье (10 ноября) Ремизов не пошел в Охранное, а посетил его в понедельник 11-го утром и получил разрешение пробыть в Москве еще «две недели» для поправки «слабого здоровья». После урегулирования этого жизненно важного вопроса он и отправился на дом к Леониду Андрееву.

На этот раз встреча состоялась, и в тот же день вечером он написал подробное письмо Щеголеву, в котором так изобразил свое свидание со знаменитым писателем: «Сегодня был у Андреева: в блузе, черных шароварах и лакированных сапогах, подвижный, с чистым говором. „То, что пишу, очень люблю“ — этим выражением он проводил меня. Принял очень приветливо. За стихотворения буду получать minimum 10 руб(лей), „Бетка“ напечатается, за „Колыб(ельную) песню“ боится, что порвут и искалечат. Особенными покровителями моими оказались Горький и Бунин.

Между прочим, хотя и писал Вам, что „готов хоть на льва“, а признаюсь уж, заробел, Бог знает, когда приучусь с людьми разговаривать и не смотреть на них снизу вверх. Вместо Леонид Николаевич называл Леонид Андреевич.

Собирали(сь) познакомиться с Горьким; а сейчас не думаю, закричит меня, буду дурак — дураком и досадовать после» (л. 26 об. — 27).

Возможно, что разговор Ремизова и Андреева касался и перспектив дальнейшего сотрудничества Ремизова в «Курьере»

и, в частности, о возможности присылки других стихотворений в прозе, подобных понравившейся Андрееву «Эпиталаме». В архиве газеты «Курьер» (РО ИРЛИ) сохранился автограф этой первой ремизовской публикации, подписанный «Н. Молдаванов». ¹⁰ Почерком Андреева псевдоним зачеркнут и исправлен на настоящую фамилию писателя — «Ремизов». Под текстом имеется помета Андреева о максимальной оплате за строчку.

Вопрос с публикацией произведений был улажен и 22 ноября Ремизову в Вологду пришло письмо от заведующего редакцией «Курьера» И. Д. Новика: «Многоуважаемый Алексей Михайлович!

Ваши „Колыбельная песня“ и „Бebка“ приняты и будут помещены в непродолжительном времени». ¹¹ И, действительно, в ноябре оба произведения были опубликованы в «Курьере».

В феврале 1903 г. Ремизов попросил Андреева прислать ему сведения о своей жизни и творчестве. Пока не удалось установить для какой цели они понадобились Ремизову, возможно, для одного из изданий, организованных Щеголевым. На ремизовскую просьбу Андреев откликнулся следующим письмом:

«Москва II 1903 ¹²

Уважаемый Алексей Михайлович!

Отрывок посылаю.

Что касается автобиографических сведений, то они не велики. Родился в г. Орле в 1871 г.; окончил гимназию в 1891 г., был (нрзб.) в Петербургском унив(ерситете), затем перешел в Московский, каковой и окончил благополучно по юрид(ическому) факультету в 1897 г. Записался в помощники прис(яжного) пов(еренного), но адвокатурой заниматься не стал — дел не было — а вместо того попал в судебные репортеры газеты „Курьер“. Постепенно из репортеров был повышен в фельетонисты — сперва случайные, затем присяжные. В 98 г. написал первый рассказ „Бергамот и Гараська“ — этот год я считаю началом своей литературной деятельности. В сентябре 1901 г. вышла книга рассказов, по днесь выдержавшая 5 изданий. Рассказы мои отдельно и целой книгой переведены на франц(узский), немецкий, чешский и норвежский языки. Кажется и на сербский.

Семья, из которой я происхожу, по роду дворянская, по положению — разночинская. Отец, землемер, умер в 1889 г., не оставив средств. Перебивались — я старший.

Вот, собственно, и все.

Курь(ер) откроется 23 февраля. Отчего не шлете рассказов?

Леонид Андреев». ¹³

Реакция Ремизова на присланную ему автобиографию зафиксирована в его письме Щеголеву от 22 февраля 1903 г.: «Получил от Андреева „Кратк(ие) автобиограф(ические) указания“, нового против „Из моей жизни“ („Ж(урнал) д(ля) в(сех)“

№ 1, 1903) очень мало, больше хронологические данные» (л. 41).

Обрадованный тремя публикациями и дружеским приглашением сотрудничать в «Курьере», Ремизов послал в газету еще ряд стихотворений в прозе, рассказов, основанных на впечатлениях жизни ссыльных, и переводов из польской литературы. Однако ни одно произведение Ремизова больше не появилось на страницах «Курьера». Неслучайно, что еще при первой встрече Андреев упомянул о сомнениях, которые могут возникнуть при чтении произведений Ремизова у других членов редакции газеты. То, что литературные опыты Ремизова понял и принял сам Андреев, еще раз подтверждает то, что он как писатель всецело принадлежал к новой литературе XX века, отталкивающейся от привычной реалистической прозы и поэзии века минувшего. Стихи Ремизова, написанные нерифмованным вольным стихом, полные символистских намеков и зыбких образов, созданные под влиянием Метерлинка и Пшибышевского, были, конечно, непривычны и неприемлемы для редактора-традиционалиста, привыкшего к ясности темы, четкости рифм и строф, социальной направленности произведений. Об этом недвусмысленно было заявлено Ремизову редактором «Курьера» Новиком в письме от 21 апреля 1903 г.: «Многоуважаемый Алексей Михайлович! Ваши стихи, вследствие очень уж их странного характера пойти не могут. В свое время за рассказ „Бebка“ нам сильно досталось, а за эти стихи нам проходу не дадут. Глубоко уважающий Вас И. Новик».¹⁴

Вспомним снова слова В. Короленко о том же «Бebке»: это «запись слов (...), не переработанная в художественный типический образ». Переписка между редакцией «Курьера» и Ремизовым свидетельствует, что Андреев не оставлял надежды продолжить сотрудничество с молодым автором, но иной была позиция других членов редакции газеты. Так И. Новик писал Ремизову 6 декабря 1902 г.: «Многоуважаемый Алексей Михайлович! Рассказ К. Тетмайера „Ксенз Петр“ будет просмотрен не в очередь и помещен в конце декабря или в январе, если он признан будет подходящим. Гонорар за „Бebку“ и „Колыб(ельную) песнь“ будет Вам выслан. Адрес И. А. Бунина: Арбат, меблированные комнаты „Столица“».¹⁵ Однако в другом недатированном письме Новик свидетельствовал, что дело с публикацией рассказа-перевода затягивается: «Рассказ „Ксенз Петр“ у Л. Н. Андреева и еще не возвращен им. Адрес Андреева: Московско-курская ж(елезная) д(орога), ст(анция) Бутово».¹⁶

Осознавая негативное отношение редакции к стихам и переводам Ремизова, Андреев не оставлял надежды на публикацию его рассказов. 5 марта 1903 г. Ремизов сообщал Щеголеву: «Послал в „Курьер“ рассказ „На новый год“ из устьсысольской жизни. Думаю, если станут печатать, все устьсысольские послать в „Курьер“ в виду их взаимной связи, а потом обработать в целое. Будете в Москве, спросите Андреева, как и что, да на

счет гонорара упомяните, нельзя по 5 к(опеек) — грешно, ведь я переписываю, сами знаете, по десятку раз» (л. 44).

Рассказ Ремизова «Новый год» был основан на его впечатлениях от устьсысольской колонии ссыльных. Фабула его заключалась в изображении празднования ссыльными Нового года. Но художественная концепция рассказа была далека от его фабульной основы. В нем присутствовала характерная для ранней прозы Ремизова тема Рока, который безуспешно пытались преодолеть революционеры, стремившиеся своей волей построить «рай на земле». Слепая разрушительная фатальная сила опрокидывала все «головные» человеческие построения, но люди вновь и вновь, пусть и безнадежно, пытались бороться с неумолимым Роком. По настроению и концепции произведение Ремизова перекликалось с рассказом Леонида Андреева «Стена».

Послав рассказ в «Курьер», Ремизов очень интересовался мнением Андреева. В это время Щеголев на короткое время ездил в Москву, и Ремизов просил его: «Будет охота, напишите: не отозвался ли (...) Андреев о рассказе „На новый год“» (л. 47).

К сожалению, ответного письма не сохранилось, но косвенные данные свидетельствуют, что Андреев принял рассказ и рекомендовал его к печати. Характерно, что Новик понял произведение Ремизова как «сезонный» «рождественский» рассказ, о чем он и сообщил Ремизову в письме от 23 октября 1903 г.: «Многоуважаемый Алексей Михайлович! Из Ваших вещей у меня (нрзб.) только: „В новый год“, которая может пойти только в Новый год. Остальные находятсЯ у Андреева, у которого наведу справки при первом удобном случае».¹⁷

4 июня 1904 г. газета «Курьер» была закрыта цензурой, и начавшееся в ней сотрудничество Ремизова было прервано. В дальнейшем сколь бы то ни было близких личных встреч с Леонидом Андреевым у Ремизова не было, хотя их творческие контакты продолжались, в особенности в период выхода альманахов издательства «Шиповник», где был опубликован целый ряд произведений Ремизова, в том числе две повести, центральные для всего его дореволюционного творчества: «Крестовые сестры» (1910) и «Пятая язва» (1912), и начато издание его Собрания сочинений (1910—1912).

Спустя многие годы Ремизов посвятил Андрееву подглавку «Анафема» в главе «Демоны» своей книги воспоминаний «Иверень».

Эта книга — не просто повествование о годах молодости писателя: от момента его ареста в 1897 г. до конца Вологодской ссылки. Это — неомифологическое произведение, в котором биографическая фабульная основа существует равноправно с фабулами литературных произведений и мировыми мифами. Справедливо, хотя и не исчерпывающе, суждение О. Раевской-Хьюз о близости художественной структуры «Иверня» с вол-

шебной сказкой о герое, проходящем испытания в поисках заветного волшебного предмета.¹⁸ Таким «предметом» является самосознание художника, в поисках которого герой проходит через различные испытания.

Глава «демоны», рассказывающая о писателях, помогших Ремизову вступить в литературу, — Леониде Андрееву и Валерии Брюсове, уже в своем заглавии содержит намек на «волшебных помощников» — джинов, ифритов, демонов, открывающих герою путь к заветной цели. Такое толкование подтверждается и тем, что в это время Ремизов изучал цикл сказок «Тысяча и одна ночь», переполненный чудесными помощниками демонического свойства. Но для ремизовского творчества характерна полигенетичность создаваемого художественного образа, присуща она и образу Леонида Андреева, как героя книги «Иверень».

Для Ремизова в позднем периоде его творчества, когда писались книги «Подстриженными глазами», «Иверень», «Пляшущий демон» и др. слово «демон» имело особое значение в авторской мифологии.

Демон — это дух искусства, проявляющегося в разных видах (слово, танец, музыка), воплощающийся в разное время в различных человеческих ипостасях. Во вводной подглавке, предшествующей главам об Андрееве и Брюсове, проводится различие между бесами, как воплощением нечистой силы, и демонами. «Демоны на Москве, — писал Ремизов, — Петровского завода (...) Календарный черно книжник Брюс, школа математических наук и астрономия. (...) Николай Гаврилович Курганов (...) первая наша хрестоматия, краткие замысловатые повести (...) Демон, как видите, был наш брат. (...) Новые демоны появились на Москве и закишели (...) Шалапин пел Демона, овеяв Москву молодым голосом Лермонтова — его вечерней тоскующей зарей; Скрябин измышлял своего огненного демонического Прометея; Врубель со своим Демоном — на Б. Дмитровке все видели эти разбуженные утренней зарей самоцветы и из пурпурных гребней глядит безумная ночь демонских глаз. Два писателя — они вышли на смену Чехову — два новоявленных московских демона: Леонид Андреев и Валерий Брюсов. (...) К ним и лежал мой путь» (с. 222—223).

Истолкование Ремизовым писательского ремесла как демонического начала тесно связано с представлениями русских модернистов «серебряного века» об особой роли искусства, когда художник является неким посредником между миром кажимостей и сущностей. Но для Ремизова — автора «Иверня» — такие общие постулаты являются, одновременно, и вневременной истиной искусства, и исторической характеристикой изображаемой эпохи рубежа веков.

Называя Андреева и Брюсова «демонами», Ремизов, одновременно, и вводит читателя в контекст их творчества, и дает свое истолкование предназначенной им судьбы. Так глава о Леониде Андрееве названа «Анафема». Это не только воскре-

шение воспоминания о произведении Андреева (Анафема — «Анатэма»), но и библейское восклицание, в переводе с сирийского означающее (а в это время Ремизов вместе с востоковедом Никитиным изучал культуру востока) — «да будет отлучен до пришествия Господа». Этим восклицанием древние иудеи обрекали отлученного на гибель. Т. е. названием главы о Леониде Андрееве Ремизов подчеркивает свое истолкование его судьбы, как роковой и гибельной.

В «Иверне» в трансформированном виде отразились воспоминания о реальной первой встрече с Андреевым, фактографически запечатленной в письмах к Щеголеву. В книге Ремизов редуцирует историю своего первого неудачного посещения квартиры Андреева. По поздней версии он впервые приходит к Андрееву и ему сразу же везет — он встречается с писателем. Далее дан портрет Андреева: «Вдруг неслышно, как в тетаре Мефистофель, появился — и я узнал его по портрету, да таким и представлял себе автора „Бездны“».

Не ужас Гаршина, не отчаяние Глеба Успенского, а роковое — таким вижу Лермонтова, это лермонтовское таилось в его глазах.

Действительно, демон. А стройный, как полицмейстер из моего сегодняшнего сна, и тонкий, чуть бы подлиннее ноги и годится в балет. Черная блуза с растрепанным черным галстуком и волна темных волос.

„Какой настоящий писатель!“ — подумал я и почувствовал всю свою неприглядность и неприкаянность» (с. 227).

Рисуя внешность и психологический портрет Андреева, Ремизов играет сложной цепью ассоциаций, равно ведущих к теме Анатэмы: это и впечатление от внешности Андреева, сближающее его облик с художественной интерпретацией Врубелем лермонтовского Демона, и новое возникновение глубинной ассоциации с ремизовской попыткой публикации в «Курьере» стихотворения «Демон» на тему картины Врубеля, которое оценивалось Андреевым; и впечатления от картин самого Андреева и его увлечения серией офортов Ф. Гойи «Капричос».

Обрисовав внешность Андреева, Ремизов далее передает свой диалог с ним, в котором роли распределяются следующим образом: Ремизов — проситель, напоминающий о себе, о своей рукописи. Андреев — метр искусства, «настоящий» писатель, сначала принявший Ремизова за агента охраны, затем разочарованный тем, что он Молдаванов, а не некая Молдаванова, чей поэтический образ был навеян Андрееву лирикой «Эпиталамы».

Сравнив художественный эпизод из книги со сведениями в письмах 1902 г., можно сделать вывод, что Ремизов художественно трансформировал факты, продолжая творить легенду о самом себе, как вечном неудачнике и неумке, попадающем в анекдотические положения, как в обыденности, так и при вхождении в магический мир искусства. Напомню, что в следующей главке о Валерии Брюсове, эпизод первой встречи Ремизова и

Брюсова семантически параллелен встрече с Андреевым, только во второй всячески подчеркивается восприятие Ремизова Брюсовым как подозрительного маньяка.

Леонид Андреев предстает в книге «Иверень» как истинный посланник и житель волшебного мира искусства, «настоящий писатель». А неотъемлемым качеством писателя такого типа является, по Ремизову, бессознательная, стихийная, дионисийская способность творить. Присутствие у Андреева именно этого свойства настойчиво акцентируется. Та же внутренняя идея лежит в основе завершающего главку эпизода их случайной встречи в 1910-х гг.: «...заглянул к нам Леонид Андреев. Он уже написал лучшее свое, своего „Вора“, и погружен был в рассуждение о предметах уму неразборчивых, книг он не читал, и единственной опорой в этой мрачной пустоте осталось его природное огромное дарование.

Я это живо чувствую при встречах, меня всегда радует, и в то же время сиротливо смотрю, еще глубже сознавая свою бездарность. (...) Он пришел, как полагалось его званию „первый русский писатель“...» (с. 229—230).

Композиционно эта вторая встреча завершается новым диалогом двух писателей, как бы возвращающим лейтмотив их первого свидания. Но роли вновь те же. Ремизов настойчиво напоминает Андрееву о первом знакомстве, о своем первом произведении, а Андреев его вновь «не узнает» — не признает, но потом, вспомнив, отвечает: «„Плач девушки“, — повторил он и, подумав, — да, да, как же, — и вдруг уверенно, как только скажешь, вспомнив до последней ниточки — напечатал этот „Плач“, хорошо помню, это кого же... Анна Ахматова? И еще ее рассказ „Буба“» (с. 231).

Таким образом, ремизовская глава об Андрееве в книге «Иверень» не является воспоминаниями об Андрееве. Это замкнутый художественный сюжет внутри макросюжета книги, составленной из автономных «иверней» — осколков. По канве биографических фактов вышит фантастический узор ремизовской легенды.

С большой долей уверенности можно предположить, что и история с мнением Андреева, что «Молдаванов» — псевдоним женщины, и анекдотический финал главки — утверждение об авторстве Анны Ахматовой являются столь характерными для художественного сознания Ремизова трансформациями его легенды о собственной отчужденности, нахождении «не на своем месте» и в житейском, и в литературном мирах. Это свойство его экзистенциального мироощущения. Реальные же факты человеческих контактов Ремизова и Леонида Андреева известны еще недостаточно, но характерно, что в 1919 г. доведенный условиями жизни до отчаяния Ремизов обратился с письмом — просьбой о помощи к находившемуся в Финляндии Леониду Андрееву, продолжая видеть в нем «старшего собрата» по искусству, к чьей дружеской помощи можно прибегнуть.¹⁹

В рамках настоящей статьи была возможность затронуть только два аспекта темы «Ремизов — Леонид Андреев»: биографический и отчасти неомифологический. За рамками ее остается еще один значимый и требующий специального исследования историко-типологический аспект. В качестве лишь одного из начальных подходов к его исследованию укажу на один пример. Опубликованные в сборниках издательства «Шиповник» рассказ Андреева «Тьма» и повесть Ремизова «Пятая язва» повествовали о человеке, берущем на себя право решать судьбу других людей и судить их. Рассказывалось в них и об этих людях, которые для «вождей» представляли абстрактными цифрами и безликими массами. Оба произведения — этическое осмысление революционного деяния, сделанное вскоре после неудавшейся революции. И примечательно, что в поисках некоего инварианта решения существующего антагонизма между «вождями» и «массой» оба писателя обратились к одному и тому же произведению. Это был древнерусский апокриф «Хождение Богородицы по мукам». Как рефрен, в апокрифе повторялись слова: «В другом месте она увидела тьму великую, и спросила святая Богородица: „Что это за тьма такая и кто находится там?“ И ответил архистратиг: „Много душ пребывает в том месте“. И сказала святая Богородица: „Пусть разойдется тьма, чтобы видела я и те мучения“». ²⁰ В финале апокрифа Богородица, видя воочию страдания грешников, сама сходит во тьму, так как не имеет морального права быть в раю, когда столько пребывают в аду. Данный апокриф является архетипом и для повести Ремизова, и для рассказа Леонида Андреева.

В заключение можно отметить, что подчеркнутое в книге «Иверень» противостояние Леонида Андреева и Алексея Ремизова, как двух разных типов писательского сознания, как «настоящего писателя» — «демона творчества» и неудачника, жмущегося в уголку писательского мира, является характерным для Ремизова игровым преувеличением. В действительности есть целый ряд примеров типологического сходства хронологически совпадающих произведений обоих писателей, их обращения к аналогичным темам и близости в подходе к ним. Исследование типологических взаимосвязей творческих систем Ремизова и Андреева позволит ближе подойти к решению остающейся открытой проблемы о так называемом «неореализме» или «символическом реализме» начала века.

Примечания

¹ Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 210—277.

² Соответственно: «Курьер», 1902, 8 сент., 21 и 24 ноября.

³ См.: Грачева А. М. Революционер Алексей Ремизов: миф и реальность // Лица, Биографический альманах. Вып. 3. М.; СПб., 1993. С. 419—448.

⁴ Алексей Ремизов. Иверень. Ред., послесловие и комментарии О. Раевской-Хьюз. Berkeley, 1986. 388 С. Далее это издание цитируется в тексте с указанием номера страницы.

⁵ РО ИРЛИ. Ф. 627. Оп. 4. Ед. хр. 1479—1610. В настоящее время готовится к печати.

⁶ Имеются в виду Б. В. и В. Г. Савинковы — товарищи Ремизова по вологодской ссылке.

⁷ РО ИРЛИ. Ф. 627. Оп. 4. Ед. хр. 1479—1610. Л. 12. Далее цитаты на эту рукопись даны в тексте с указанием номера листа.

⁸ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 249. Л. 3.

⁹ А. Ремизов. Встречи. Петербургский буерак. Paris, 1981. С. 125—126.

¹⁰ РО ИРЛИ. Ф. 349. Ед. хр. 25. 311.

¹¹ РНБ, ф. 634, оп. 1, ед. хр. 249, л. 7.

¹² Датированная помета сделана А. Ремизовым.

¹³ РНБ, ф. 634, оп. 1, ед. хр. 249, л. 35—35 об.

¹⁴ Там же, л. 21.

¹⁵ Там же, л. 6.

¹⁶ Там же, л. 20.

¹⁷ Там же, л. 22.

¹⁸ *Olga Raevsky-Hughes. Alexey Remizov's Later Autobiographical Prose // Autobiographical Statements in Twentieth Century Russian Literature. Ed. by Yan Gary Harris. Princeton. New Jersey. P. 52—65.*

¹⁹ Письмо Ремизова Л. Андрееву 1919 г. находится в Финляндии. Благодарю г-на Б. Хелмана за указание о наличии этого документа.

²⁰ Хождение Богородицы по мукам // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 169.

СНЫ И ЯВЬ ГЕРОИНЬ «КРЕСТОВЫХ СЕСТЕР» А. М. РЕМИЗОВА

В настоящее время уже не подлежит сомнению, что дуалистическое мировоззрение А. М. Ремизова во многом опиралось на мифологию богомилов.¹ А. А. Данилевским² вскрыта религиозная концепция писателя, где Пришествие в мир Христа через кровь объясняет дуализм добра и зла как неразрывного единства, а зло — является промыслом Божиим (богооставленность мира должна смениться Вторым Пришествием). Земля — это обитель дьявола, а человек — его творение и жертва. Спасение возможно только в отречении от земных страстей, и А. М. Ремизов выстраивает художественный вариант «народной» веры, где его дуалистическая религиозная доктрина получает «национальную» окраску. Учитывая все это, можно попытаться расшифровать ряд «темных мест» в «Крестовых сестрах». Философия писателя в данном случае становится ключом к разгадке некоторых «снов» героинь, так как чисто художественный анализ текста произведения не дает сколько-нибудь удовлетворительных результатов. Основной задачей в таком случае будет расшифровка, анализ и выяснение функционирования «снов» в системе текста.

История человечества причудливым образом запечатлена в сновидениях Акумовны и Адонии Журавлевой. Для обеих нет резкой грани между сном и бодрствованием: «И днем и ночью живет Акумовна, как живет и Адония Ивойловна».³ Сны Журавлевой связаны с проблемами поисков истинной веры и невозможностью ее обретения в земной реальности. Автор рисует картины посещения «старцев и братьев» богомольной героиней в пародийном ключе. Упоминание в одном ряду «старца», который «нечистых духов соитием плоть умерщвляя изгоняет» и «Фомы Окопинского... сжегшегося на костре»,⁴ говорит о том, что современность — лишь искаженное подобие прошлого (сектантство сменяет христианство). Журавлева посещает одного за другим «святых людей», но они ничего не говорят ей, да им и нечего сказать. Непонятое пророчество Параши: «Корабли пойдут, много кораблей — далеко!»⁵ — намек на то, что будущее принадлежит хлыстам, а истинная вера забыта. Если современность — лишь кощунственное искажение прошлого, то само

прошлое в снах Адонии Ивойловны окрашено в идиллические тона: «Ей снится ее родина, родные реки — Онега-река, Двина-река, Пинега-река, Мезень-река, Печора-река, и тяжелая парча старорусских нарядов, белый жемчуг и розовый лапландский, киты, тюлени, лопари, самоеды, сказки и старины, долгие зимние ночи и полуночное солнце, Соловки и хороводы».⁶ То, что Журавлева — поморка, и «вспоминает» Русский Север (реликт; символ допетровской Руси; места, связанные с первой волной поселения старообрядцев), позволяет построить предположение о ремизовском варианте национального «золотого века», к которому нет возврата. В этой связи «скорпии-хамелены», также снящиеся Адонии Ивойловне, «за иконами и на иконах» — знак осквернения незыблемых ценностей. По сути дела «сны» Журавлевой означают стремление вернуться в райское существование без мук, с его цельностью и верой. В конце концов героиня отправляется на богомолье, чтобы воплотить сон в реальность: «Адония Ивойловна между тем на богомолье двинулась, — поехала она в Иерусалим, где дьямян-ладон вон не выходит и горят свечи неугасимые: там омоется она в Иордан-реке, оботрется плакун-травой, и спадет с нее, как еловая кора, все ее горе — горесть вся и слезы, уразумеет она корабли Парашины, и не будет земля уходить и обваливаться на могиле ее мужа на Смоленском».⁷ Весь этот фрагмент «прошит» насквозь апокрифическими цитатами. «Плакун-травой» в «Голубиной книге» утиралась Богородица,⁸ а еловая кора, спадающая с героини — заимствование из духовного стиха о Георгии Храбром: «Потом взял своих сестер, привел их к Иордан-реке и велел им умыться и окреститься: „камыш-трава с них свалилась и еловая кора опустилась“».⁹ «Камыш-трава» в данном контексте — символ язычества. Поездка Журавлевой в Иерусалим — попытка возвращения к истокам христианства — только не в официально-церковном, а «народном» понимании его, но о трагической утопичности этой попытки можно судить, принимая во внимание авторскую иронию (пророчество Парашин). Прошлому не стать настоящим, «распалась связь времен». Таким образом — допетровская Русь в художественном сознании писателя — это рай до первородного греха, вернуться в который, конечно же, невозможно.

Сны Акумовны поддаются истолкованию, если обратиться к заявленной в начале статьи дуалистической мифологии автора. Некоторые из них могут быть расшифрованы в свете ветхозаветных сюжетов: «Разные ей снятся сны... разбойников (видит) — бежат, гонят разбойники, и голого человека — на берегу голый с мылом моется, и рябого гада — кусает ее гад, и ягоду — во сне она ест бруснику, большие гроздья с овечий хвост».¹⁰ «Моющийся человек» скорее всего связан с богомильским мифом о сотворении человека: «Бог мывся в мовнице (бане) и, вспотився, отерся ветхем (пучком соломы), и верже с небесе на землю, и распреса сотана с богом, кому в немъ створити чело-

века. И створи дьявол человека, а бог душу во нъ вложи: темже аще умереть человек, а в землю идет тело, а душа богу».¹¹ Поедание брусники наряду с упоминанием «рябого гада» вызывает в памяти ситуацию грехопадения. А. М. Ремизов воссоздает библейский сюжет в духе апокрифической традиции — скорее всего с оглядкой на духовный стих «Голубиная книга».¹² В Библии (Бытие, гл. 2) говорится о запрете съесть плод с древа познания добра и зла, в «Голубиной книге» появляется «ягода (винограда)»: «А и жить Аду во светлом раю. Не скрушать Адаму с единово древа Тovo сладкова плоду винограднова... Прелестила змея подколодная. Приносила ягоды с едина древа, — Одну ягоду воскушал Адам со Еввою и узнали промеж собою тяжкий грех...».¹³ А. М. Ремизов еще более русифицировал известный мотив — «змея» заменяется «рябым гадом»,¹⁴ а «ягоды (винограда)» «брусникой». Похожий вариант обработки ветхозаветного сюжета встречаем и у Аввакума, столь чтимого писателем: «Она же, послушав змии, приступи ко древу: взем грезнь (ягоду — Д. Л.) и озоба... смоковь красная, ягоды сладкие...».¹⁵ Сон о «разбойниках» можно интерпретировать уже в новозаветном ключе — это Рождество, бегство в Египет, избиение младенцев (мотив Рождества был одним из распространенных в творчестве писателя, особенно раннем, по вполне понятным причинам, как уже было сказано, — именно на виффлемском сюжете строится дуалистическая концепция Ремизова).

Итак, Акумовна «присутствует» при сотворении человека дьяволом, и является одновременно Евой и Богородицей, так как в ее «снах» сопряжены все эти линии библейской истории. Авторское понимание библейских событий далеко от канона. К тому же, если вспомнить биографию этой героини, ее детство и юность, проведенные в непроходимых лесах, населенных нечистой силой, то перед нами предстанет славянка древних времен, живущая в согласии с аграрным циклом воскресающей и увядающей природы, то есть — язычница: «Вспоминая Турий Рог и Сосну Гору, Акумовна нет-нет да и заметит и такое турийрогское и сосногорское, что, кажется, и в голову не придет на Бурковом дворе.

— Теперь, — скажет, — рожь уж готова, слава богу! — и перекрестится: — Дождь не хорошо».¹⁶

И в то же время она «божественная» и «юродивая».¹⁷ Акумовна — образ многозначный, являющий собой отражение народного религиозного сознания. Ее «Хождение по мукам» лишь названием напоминает «Хождение Богородицы по мукам». А. Рыстенко первым заметил это, указав, что Акумовское «Хождение...» — вариант распространенных «Хождений на тот свет».¹⁸ Приращение героини из рук дьявола ассоциируется с мотивом «горькой чаши» из «Хождений на тот свет Феодоры» из «Жития Василия Нового»: «...и посих наливши чашу... и даст ми испити... толь бе горько, яко в той час, отторже ми душу...».¹⁹

Эпизод, где появляются «три лица на горе, одетые в светлое», — травестированная картина Преображения Господня.

«Подсветка» образа Акумовны апокрифическими мотивами усиливается повторами: «Обвиновать никого нельзя!» В народной традиции Богородица наделялась чертами заступницы грешников перед Богом.²⁰ А «юродивость» Акумовны вносит новый аспект в восприятие образа (ее стремление пойти к царю нагой просить защиты и открыть правду о несчастной жизни — восходит к средневековому институту русского юродства).²¹

Пресловутый ремизовский дуализм и здесь дает себя знать — святость без юродства — это не «русская» святость, а юродивый — порождение не официальной церкви, а «народного христианства». Двойственность русского юродства, с его парадоксальностью мировосприятия и поведения была близка писателю. В результате перед нами возникает женский персонаж, «божественность» которого не церковного, а фольклорно-апокрифического происхождения («русский вариант» святости по А. М. Ремизову). Поэтика в данном случае тесно связана с идеологией: в лице Акумовны писатель «освобождает» человечество от вины за первородный грех.

Итак, эта героиня «видит» во сне фрагменты из библейской истории и ей в ее «Хождении...» открывается страшная картина причащения дьяволом обманутых. S. Aronian считает, что: «Akumovna's journey through the house symbolizes her life on earth in all its confrontation both with evil and corruption and with endless suffering».²² Но «видение» Акумовны — не только результат ее жизненного опыта. Учтывая весь контекст образа, мы можем сказать, что «Хождение...» имеет характер дешифрующей универсалии — если начало истории человечества ознменовано у Ремизова сотворением человека не Богом, и дьяволом, то современность в «Крестовых сестрах» предстает закатом этой истории в преддверии надвигающегося Апокалипсиса. Адонии Журавлевой «снится» «потерянный рай» (допетровская Русь) — миф истории у Ремизова глубоко национален. Обеим героиням доступно истинное знание, недоступное другим. И открывается оно лишь во сне. Явь — мутна, хаотична, бессмысленна, а сон — чистое зеркало, где можно увидеть все, как есть на самом деле. Функции сна в «Крестовых сестрах» состоят в безграничном расширении времени и пространства, свободном перемещении в нем, в преодолении бытовой эмпирии, в выходе в сферу мистического, ирреального, где только и можно узреть истину, где совершаются пророчества и откровения. А то, что это «знание» является женщине и идея святости предстает у А. М. Ремизова в женском облике, связано с самим характером русского православия, и особенно «народного христианства» — религии Богородицы утешительницы, а не Христа.²³

Примечания

- ¹ Минц З. Г. Вступительная статья к переписке А. А. Блока с А. М. Ремизовым // Литературное наследство. М., 1981. Т. 92. Кн. 2. С. 63—82.
- ² Данилевский А. А. О дореволюционных «романах» А. М. Ремизова // А. М. Ремизов. Избранное. Л., 1991. С. 604—607.
- ³ Ремизов А. М. Крестовые сестры. М., 1989. С. 30.
- ⁴ Там же. С. 26—27.
- ⁵ Там же. С. 27.
- ⁶ Там же. С. 28.
- ⁷ Там же. С. 102.
- ⁸ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977. С. 212.
- ⁹ Порфирьев И. История русской словесности. Казань. 1870. Ч. 1. С. 232. Кстати, «еловая кора» в значении «горя, болезни» встречается и в одном из сказаний о Святогоре: «Призадумался богатырь, поехал в поморское царство и нашел девицу во гноище: тело у ней точно кора еловая. Поднял свой острый меч, ударил в грудь и уехал. Очнулась девица — а еловая кора с нее спала, и сделалась она красавицей невиданной и неслыханной». (Афанасьев А. Н. Народ-художник. Миф. Фольклор. Литература. М., 1986. С. 151). Однако упоминание об Иордан-реке и религиозный контекст образа Журавлевой позволяет говорить о заимствовании мотива именно из стиха о Георгии Храбром.
- ¹⁰ Ремизов А. М. Крестовые сестры. С. 30.
- ¹¹ Цит. по: Гудзий Н. К. История древней русской литературы. М., 1966. С. 30.
- ¹² Древние российские стихотворения... С. 208—209.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1956. Т. 1. С. 340.
- ¹⁵ Цит. по: Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 66—67.
- ¹⁶ Ремизов А. М. Крестовые сестры. С. 60.
- ¹⁷ Там же. С. 30, 31, 61, 105, 121.
- ¹⁸ Рыстенко А. В. Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Одесса, 1913.
- ¹⁹ Житие Василия Нового. Институт Истории СО РАН, 4/80. Л. 19.
- ²⁰ Эта тенденция особенно отразилась в духовных стихах («Михайло Архангел») — см.: Озаровская О. Э. Бабушкины старины. Пг., 1916. С. 100—102.
- ²¹ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех... С. 92—93.
- ²² Aronian S. The Hidden Determinant: Three Novels of Remizov // Russian Literature Triquarterly. 1986. V. 19. P. 153.
- ²³ Бердяев Н. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. М., 1990. С. 10.

**АГИОГРАФИЯ И АКТУАЛИЗАЦИЯ.
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ А. РЕМИЗОВА
В ПОВЕСТИ «БЕСПРИУТНАЯ»**

В дарственной надписи на книге «Бесприютная» для Серафимы Павловны Ремизов написал: «„Бесприютная“ попала в „Революционную мысль“ — чудное дело. А написана она по материалам подлинным, никто ее не читал, я не слышал ни одного отзыва. Пусть тебе останется на память. Это единственное непечатанное в революцию до октября».¹

Трудно найти источник этой настоящей, по словам автора, истории, так как кроме этого высказывания, кажется, нигде больше не говорится об обстоятельствах возникновения повести. Ее тема: описание земной жизни девушки в мире реальном и мытарств после смерти в загробном мире, — отчетливо разделяет повествование на две части, придавая фабульной конструкции выразительную двучленность, типичную для Ремизова «двойность», основанную на принципе параллелизма быта и состояния «на том свете». Соединительным сюжетным звеном является описание очередных моментов: «опыта смерти». Обе части, в которых звучит повторяющийся мотив: «создан человек на земле не для земли, а для неба», представляют хаос ада и хаос земли, но в целом выражают сугубо христианскую правду о победе Божьего начала над дьявольским. Вот почему на земле, несмотря на ее зло и дикость, встречаемся с отсветом Божьего начала — это доброта людей, помогающих героине Нюте; а ад, потусторонний мир, в свою очередь, проникнут человеческими пошлыми страстями. Но все-таки идейную концепцию повести надо считать оригинальной, ибо нет в ней типического сопоставления: небо — земля; соответственно, гармония света, — греховность, «плотское начало». Есть на земле, и в аду одно и то же, они — продолжение и компенсация.

Вывод этот заставляет нас задуматься над смыслом этой повести, которая с жанровой точки зрения тоже интересна, так как вписывается в традицию контаминирования жанров «жития» и «странствий в загробном свете». На первой стадии исследований герменевтическим ключом для нас может быть агиографическая модель, намного переработанная, к чему ведут подсказки автора уже на уровне заглавия: «монастырская повесть».

В русской литературе 19 века схемы и идеи средневековой житийной письменности довольно популярны, можно назвать хотя бы фамилии трех великих писателей Достоевского, Льва Толстого и Лескова, использующих традиции дневнерусской агиографии в своих художественных поисках современного положительного героя.² В ряду этих продолжателей житийной линии нельзя забыть и Ремизова, в так называемых «нестилизованных» произведениях которого, по-разному разрабатывается агиографическая схема: либо в карикатурном типе, как, например, в повести «Жизнь бессмертная», либо в серьезном, внепародийном, в плане поиска идеального героя, как в повести «Бесприютная». Реконструкция житийного принципа не происходит, однако, у Ремизова, как впрочем и у его предшественников, непосредственно, но путем воссоздания глубинных структур жития, ориентации на изначальные агиографические константы: стремление к святости; борьба между добром и злом; аскетизм и отказ от наслаждений жизни; нахождение иногда на грани «безумия Христа ради»; обретение дара пророчества, необыкновенных свойств и т. д. Все эти приемы эстетических решений, «воскрешающие» агиографию, подвергаются тенденции «осовременивания» путем введения известных традиционных мотивов в реалистическое произведение и сплетения их с совсем новыми пластами творческого сознания.

Итак, повесть «Бесприютная» в своем сюжетном строении и прежде всего, в наличии агиографических приемов соприкасается с разными житиями. Источники здесь смешаны, но наиболее очевидно можно найти в ней элементы «Хождения Феодоры», «Жития Юлиании Лазаревской», а также некоторые отголоски апокалиптической народной литературы: духовных стихов «Прощание души с телом», о кончине мира и страшном суде.³

С историей Феодоры соединяет повесть описание момента смерти, разлучения души с телом, эсхатологическая направленность на будущее странствование души по мытарствам. Тема мытарств, впрочем, была очень распространена в житийной литературе, в ранних памятниках: в слове Кирилла Александрийского об исходе души, в пророчествах Ефрема Сирина, в «Житии св. Андрея Юродивого», в «Житии Василия Нового», которое включает в себя рассказ Феодоры, кормилицы Василия, явившейся ему во сне и передающей впечатления от собственной смерти и мытарств. Этот сюжет также появляется в видении страшного суда инока Григория, написавшего житие Василия.⁴

Со своего рода оговоркой можно считать «Бесприютную» вариантом повести Ремизова «Соломония», героиня которой хочет стать похожа на Феодору, но как «бесноватая» оказывается во власти «бесовских сил и плоти».⁵ Нюта, в свою очередь, находится во власти земной заманчивой жизни, играющей с нею.

И в «Бесприютной», и в «Хождениях Феодоры» рассказ ведется от первого лица. Согласно житийным образцам, Феодора свое повествование о разлучении души с телом ведет в описательном стиле: у ее одра в момент смерти появляется множество эфиопов. Зато Нюта представляет момент смерти путем экстериоризации своих собственных переживаний и физических ощущений, в форме летаргического состояния, более в ключе «астрального», осознавая умирание как бы в виде «сверхсознания», сомнамбулического «обморока». Но и Нюта «очутилась в помраченном мире от явившихся полков темной силы. Они брали власть над землей» (с. 71), поэтому ее первые чувства в загробном мире сродни настроению страха у Феодоры.

Орудия мучений, которыми пользуется нечистая сила в обоих описаниях сходны: у Феодоры: смерть «рыкая, как лев (<...>) С собою она несла различные орудия мучений: мечи, стрелы, копыя, косы, серпы, железные рога, пилы, секиры, тесла и иные орудия неизвестны»;⁶ у Ремизова: «И мученических орудий было у них без числа: крюки, колеса, лапы, плети, доски, топоры. Духом они разжигали железные печи» (с. 71).

В следующих мучениях встречается тоже чисто внешнее и довольно простое сходство в атрибутах ада и смерти-палача, которая поит грешника горечью: «Бесприютная»: «У главного чаша в руках. Царем и богом себя называет. Воины подводят к нему народ. И из чаши он напоевает» (с. 71); «Хождение Феодоры»: «Смерть разняла по одному каждый член тела своими орудиями, наконец дала отпить из чаши такой горечи, что душа содрогнулась и вылетела из тела».⁷

Изображение смерти с участием бесов и ангелов встречается и в русской агиографии, например, в житиях преподобной Арефы, Трифона Вятского, Антония Галечанина и других; и в иконографии.⁸ И здесь демоны мучают грешников при помощи разных орудий, дают пить из чаши.

Мытарства Нюты содержат также много элементов апокалиптических картин власти Антихриста и грядущей истории человечества, восходящих к библейским корням. На это, например, указывают доска с головой дракона, которой кланяются и целуют как пречистый образ, печати на лбу. В библейском Апокалипсисе печати антихриста кладут на правую руку или на чело, и поклоняться Антихристу заставляют не только чудесами, но и насилем: «И дано ему было вложить дух в образ зверя, чтобы образ зверя и говорил и действовал так, чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться образу зверя» (откр. 15, 13). Ремизов называет антихриста «Главный», следуя, таким образом, традиционным способом не открытой характеристики его, как «человека беззакония», «сына погибели» и т. д. Нравственная сущность Антихриста, так же как и в апокалиптических источниках — это богоборчество. К агиографическим и христианским деталям писатель присоединяет еще церковные отрицательные утверждения о бесовском статусе ско-

морощеского ремесла — это «антиевы печати» (ассоциации со скоморохом Антом (радостью и весельем) и, одновременно, с упомянутым уже Антихристом), а кроме того, адские дворцы: «там музыканты играют и танцуют гости, там пьют и едят, и веселятся» (с. 72).

С героиней жизнеописания Юлиании Лазаревской позволяет сопоставить героиню «Бесприютной» тот же идеал воплощения святости в светской жизни, обыкновенных домашних занятиях, посредством чего можно уже на земле удостоиться высшей молитвенной благодати, исполняя стандартные роли жены и матери. «Домашность» как художественный прием следует отнести, впрочем, ко всей автобиографической и мемуарной прозе Ремизова, проводящего «игру» разными смыслами планов: «высокого» и «низкого».⁹ В «Бесприютной» высокая религиозная цель — служить Богородице — сводится к «домашности», понятой как ступень к совершенно новой жизни. Как и Юлиания, Нюта подвергается «ночному визиту»: Юлиания — нападению демонов, хотевших убить ее; Нюту навещает Мать Божия и архангел с обнаженным мечом. Явление это Нюта считает знаком необходимости перемены жизни. С тех пор она вступает на путь мистического переосмысления своего бытия. На первый взгляд удивительно то, что в «Бесприютной» Ремизов говорит о светском подвиге любви, совершенном Юлианией, сугубо лаконически, открывая лишь одну приметку житийной модели: усердные молитвенные обращения Нюты. Она стремится к святости более по монастырской привычке и эгоистическим путем, нравственно совершенствуя свою душу, готовя ее к необыкновенным состояниям.

Этот факт в биографии героини доказывает, что Ремизов использует здесь средства, характерные для мистического познания действительности и загробной жизни. Отсюда так важно для него описание момента смерти, акта «transitus» от быта к вечности. В агиографических описаниях смерть в ее классическом образе представляют как воплощение «живого беса» (так и в «Хождениях Феодоры»), как борьбу ангелов и бесов, добрых и злых дел души. Зато христианская традиция в ее современной интерпретации, дает нам в краткой форме определение смерти, как «разлучения души и тела», когда духовный принцип жизни в человеке — душа — приобретает другое отношение к тому, что обычно описывается как «тело».¹⁰ Другая основная черта смерти: она — начало вечности. В факте умирания сплетается двойственность ситуации смерти: воля человека, стремящегося к тому, чтобы его жизнь была полной и важной, прекращается из-за распада телесного бытия, поэтому в смерти человек достигает самого высокого уровня противоречия: наивысшей воли и бессилия, активного влияния на судьбу и подчинения судьбе, полноты и пустоты.¹¹ Смерть как событие единицы превращается в событие, которое ставит человека против правды Бога, мира, самого себя, наконец.

Такие черты этого акта, подчеркнутые Карлом Ранером, можно найти в психологически правдивом образе смерти у Ремизова: от медитативной подготовки, такой тренировки души, которая в словаре Рудольфа Штейнера называется набожно-стью,¹² к нарастающему экстериоризованному сознанию смерти: «Я часто думала о смерти. Особенно же в ночную пору, когда оставалась одна с моей тайной растерзанной думой» (с. 65).

Очередные этапы осваивания тайны смерти одиноко умирающей Нюттой раскрыты необыкновенно сенсорно: «И вдруг ударил меня кто-то по лбу, но без боли, и глаза мои под лоб закатились.

Больше уж ничего не видела, я лежала как плаха, и только чувствовала, — захолонула совсем, остановилась кровь — и сердце не бьется» (с. 66). От сомнения, несогласия со своим телесным распадом, обессиления воли: «Ведь это же обморок! — говорю себе, — конечно обморок. А думают умерла!» (с. 67), умершая героиня переходит к стадии подчинения судьбе и принятия происходящего («Господи, воля Твоя!»), и, наконец, к тотальному согласию, радуется факту полного разлучения души с телом и счастливому «transitus»: «Но мне уж никого, ничего мне не жалко» (с. 69); «И когда подняли заколоченный гроб мой, было мне так, будто я домой шла» (с. 70).

Осознаем здесь прием типического известного мистикам опыта смерти, когда душа от индивидуального бытия переходит в другой модус жизни, в бытие космическое.¹³

Интересной деталью является в этом месте жизнеописания героини «жаба», которую вводит Ремизов в тот эпизод смерти, когда умершая заглянула в могилу, и в это время глаза ее прозрели. Жаба — символ многозначный. В древнем Египте — символ воскресения, в христианстве — нечистый дух, сатана, дьявол.¹⁴ Такое значение придавали ему, между прочим, восточные патерики и памятники древнерусской письменности.¹⁵ У Ремизова, если наша дешифровка правильна, жаба, как символ соединяет два этих значения: дьявола (в том числе и символ греха с эротической подоплекой) и прозрения-воскресения к новой жизни, которая начнется сначала серией трех мытарств и осуществит тезу: «Врагу дано прельщать человека и позволено мучить» (с. 71).

В наших рассуждениях была упомянута фамилия Р. Штейнера и его утверждения о мистическом смысле акта смерти. Многие мотивы в произведении Ремизова не нуждаются в особых доказательствах. Это, например, очередные стадии аскетизма героини, позволяющие ей достичь высших миров и общения с высшими бытиями духа,¹⁶ и изображение мытарств ее души с такими стандартными мотивами и стержневыми понятиями, как переход через мост, суд, встреча с собственным «я».¹⁷ Зато связь повести Ремизова с учением немецкого антропософа Штейнера, как нам кажется, проясняет гораздо более в эзегезе произведения, чем обычные агиографические источники, но выявление этой связи требует добавочного внимания.

Непосредственных доказательств знакомства Ремизова с теориями Р. Штейнера (1861—1925) в 1910-е годы я не нашла. Можно, однако, указать на косвенные свидетельства — на факт пребывания Ремизова в совершенно особой духовной атмосфере русского символизма с его мистическим восприятием жизни, увлечением оккультными науками и спиритизмом. Усвоению этих вопросов способствовали, во-первых, участие Ремизова в «средах» В. Иванова на башне, во время которых духовные проблемы обсуждались горячо, «в бредовой атмосфере до трех часов ночи»¹⁸; во-вторых, знакомство с Андреем Белым, ведущим антропософом того времени в России, и связь с Эллисом, поборником Штейнера. В письме от 2/15 июня 1913 г. А. Блок написал Ремизову: «А. Белый с женой были у меня три раза (...) Говорили все больше о Штейнере (...) Если бы знали о Штейнере только от А. Белого, можно было бы подумать, что А. Белый сам его сочинил; говорит он все то же и так же».¹⁹ В книге «Кукха» (гл. «Эротическое общество») Ремизов называет фамилию Штейнера в обыгрывающих рассуждениях о лингвистической путанице в разных языках: «на лекции Штейнера, например, слышалось одно слово „мейерхольд“».²⁰ В более ранний период писатель познакомился с мистицизмом во время ссылки в Вологде, где в кругу ссыльных страстно читали фламандского мистика Верхарна.²¹ Писал о своем интересе к Верхарну и В. Брюсов. Кроме того, Штейнер был очень известен в России по переводам, издаваемым в издательстве «Духовное Знание».²² 20—21 октября 1944 г. в период тяжелого переживания смерти Серафимы Павловны, Ремизов написал: «Я хотел бы пробить эту стену, отделяющую живое и мертвое. Но есть тут не только чувство, а мое сознание — то, что не пропадает, так говорят, что не пропадает. Если бы я знал, что не пропадает, я бы думал, что это сознание мое в какой-то форме выразится там, по смерти, и я бы по-другому жил, не так, как эти полтора года. Теперь у меня впереди тьма».²³ По-видимому, спустя годы в нем живут отголоски идей мистиков: сознание не пропадает после смерти, но эти идеи уже окрашены дымкой скептицизма и неверия.

Все эти факты, хотя не *expressis verbis*, доказывают влияние на Ремизова «моды» на мистическое интуитивное познание действительности посредством чувства и безумия. Писатель, согласно своим творческим задачам трансформировал эти модные увлечения «на свой лад», не развивая их в какую-то систему, соединил с народным мировоззрением, христианскими таинствами на тему жизни и смерти. Эффект от этого синкретического скрещения, на первый взгляд — цепь бессвязных фабульных моментов, но на самом деле, это дало сплав, единство формы и содержания.

Первое сходство с антропософскими теориями — это изменчивость форм в изображенной истории странствий Нюты в загробном мире; легкость перехода от одного состояния в

другое, изображенное благодаря приему «потока сознания», ассоциативного монтажа, который самовольно сливает импульсы памяти и моменты сиюминутного переживания. Явление такое, в некоторой степени, типично также для обыкновенного сна, а прежде всего для летаргического состояния. Не чуждо это и фольклору (ср. русские духовные стихи и загробные видения), мифы разных народов, языческим обществам, в которых известны были способности шаманов в экстазе временно отделить душу от тела и, антиципируя смерть, совершать путешествия по «тому» миру.²⁴ Ощущения так называемого астрального видения, сопровождаемые раскрытием зрения на существа, населяющие астральную сферу, были знакомы и христианским подвижникам, о чем писал в 1912 г. тогдашний мистик М. Лодыженский.²⁵ Все эти видения христианские подвижники называли «прелестью дьявольскою», действиями злой силы, которая хотела прельстить инока. Проблемами экстатических состояний занимался в начале века также Д. Г. Коновалов в исследовании «Религиозный экстаз в русском сектанстве» (1908). Подвижник может во время таких «прелестей» (экстаза), то есть физического телесного возбуждения и, одновременно, вибрации его астрального тела, видеть демонов, или элементарий, как принято называть эти злые силы в теософской литературе.²⁶

Очевидно, что антропософия и теософия 20 века по-новому интерпретировала фольклорные возможности антиципации смерти, и вот эту-то модернизированную окраску замечаем в произведении Ремизова «Бесприютная».

Вторая важная черта проведенных аналогий та, что в мистарствах героини писатель утверждает следующую правду антропософфов Штейнера и Безант: каков мир физический, реальный, таков и мир загробный. Земные страсти находят свое отражение и дублируются в страстях и ощущениях того мира. Если физическая жизнь людей полна эгоистических наслаждений, то мир астральный является таким же.²⁷ Вот почему «бесприютная» в реальном мире Нюта в загробной жизни тоже борется с вражескими и злыми силами, демонами ее души, между прочим, с преследовавшим ее дьявольским женихом, согнутым в лунный серп. Кстати, «лунный серп» как знак смерти появляется во сне Лукерьи в «Живых мощах» И. Тургенева, сне о любви и небесном женихе Христе, — Ремизов подчеркивал силу этого яркого образа.²⁸ Использует здесь писатель и прием зеркального отражения, как в смысле мистическом, так и стилистическом, насыщая повествование необыкновенной напряженностью и безалаберностью, которая усиливается дополнительно вне реальных ощущений, в состоянии сна-обморока, развиваемого по коду ясновидения. Замечательно то, что муки героини (вечная погоня и вечное бегство) смыкаются симметрически с ее земными желаниями, поэтому мир загробный — это мир разрушенной нормы, так как таким миром раз-

рушенной нормы является мир реальный: «Для каждого есть своя мера мучения: сколько заслужил человек за прошлую жизнь свою Божьего гнева, — измучив его оставляют, и больше не смеют мучить» (с. 72); «Там были и души тех, кто еще на земле, но страстями своими уже на земле получил свою загробную жизнь, и терзания их были те же, что будут и после смерти» (с. 79); «Нераскаянный, неоттрудившийся, умирая, продолжает делать все то, что и в жизни по своим страстям. Разница та, что после смерти нет уже воли остановиться, а демоны страстей понукают и грозят: — Ты наш! Ты наш!» (с. 79).

Объекты того мира: дом, театр, ярмарка, старинный город, сад, дворец, церковь, монастырь, чаепитие; и его субъекты: слуги-двоешки, давно умершая мать, умершая подруга, соседка, собственное «я» указывают на факт их проекции имажинацией героини, чувством или желанием ее разрушенной личности, которая, страдая, создает «мысле-формы», искусственные элементы, представляющие собою как бы живые существа.

Все сказанное показывает нам, что несомненные мотивы агиографической модели «Бесприютной» вовлечены в поле мистических и антропософских понятий, которые употреблены Ремизовым, прежде всего, как инструмент герменевтики жизни и смерти.

Примечания

¹ Ремизов А. *Бесприютная. Повесть монастырская*. Берлин, 1922. Далее ссылки на это издание даются в тексте; *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 165.

² См.: *Wójcicka U.* Literatura rosyjska XIX w. a tradycje hagiografii chrześcijańskiej. Typologia i systematyka procesu. // ZN KUL. 1982. N 2—4. S. 93—114.

³ *Порфирьев И.* История русской словесности. Ч. 1. Казань, 1913. С. 278, 330; Его же. Народные духовные стихи и легенды. // Православный собеседник. (Казань). 1869. Ч. 3. С. 87—91.

⁴ *Порфирьев И.* История русской словесности. С. 328.

⁵ *Пигин А. В.* Повесть А. М. Ремизова «Соломония» и ее древнерусский источник. // Русская литература. 1989. № 2. С. 114—118.

⁶ *Рязановский Ф.* Демонология в древнерусской литературе. Москва, 1915. С. 115.

⁷ Там же. С. 115.

⁸ Там же. С. 118—119.

⁹ См.: *Флейшман Л. С.* Из комментариев к «Кукке». Конкретор Обезвелопаала. // *Slavica Hierosolymitana*. I (1977). S. 185—193.

¹⁰ *Rahner K., Vorgrimler H.* Mały słownik teologiczny. Przeł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek. Warszawa, 1987. S. 449—454.

¹¹ Там же. С. 453.

¹² *Steiner R.* Jak uzyskać poznanie wyższych światów? Przeł. W. Wolański i H. K. Wilno, 1926. S. 26—27.

¹³ *Steiner R.* La vie après la mort. Quelques clartés sur le Monde occulte et les vies antérieures. Quatre conférences faites à Paris. Mai 1924. Trad. S. Tomara, G. Claretie. Paris, 1924.

¹⁴ *Forstner D.* Świat symboliki chrześcijańskiej. Warszawa, 1990. S. 310—311.

¹⁵ *Рязановский Ф.* Указ. соч. С. 49.

¹⁶ Steiner R. Jak uzyskać poznanie wyższych światów? S. 8—10. Героиня Ремизова вступает на путь познания, открытия своих «духовных очей», благодаря строгому аскетизму: «Я отказалась от мяса, никогда не пила вина, и молочное и яйца не ела, и лишь зелень да коренья были едой мне. Трудно, но я отучилась и от хлеба. И только в праздник отщипну, бывало, просфоры, кусочек да глоток святой воды, вот и все» (С. 64).

¹⁷ Rahner K., Vorgrimler. Mały słownik teologiczny. S. 240—242.

¹⁸ См.: *Тургенева А.* Андрей Белый и Рудольф Штейнер. // *Мосты*. 1968. № 13—14. С. 239; *Мокиевский П.* Теория познания философов и дьявольский сплав символистов. // *Русское богатство*. 1910. № 11. С. 118; *Белый А.* Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Москва, 1917; *Christa B.* Andrey Bely's connections with european occultism. // *Russian and Slavic Literature*. 1976. P. 213—223.

¹⁹ Переписка с А. М. Ремизовым. // *А. Блок*. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Москва, 1981. Кн. 2. С. 116—117.

²⁰ *Ремизов А.* Кукха. Розановы письма. // *А. Ремизов*. Царевна Мыпра. Тула, 1992. С. 281.

²¹ *Ghil R.* По поводу новой книги Верхарна. // *Весы*, 1907, № 8. С. 89—95.

²² Книги Р. Штейнера, переведенные на русский язык: *Путь к самопознанию человека в восьми медитациях*. Москва, 1913; *Истина и наука. Пролог к «Философии Свободы»*. Москва, 1913; *Теософия. Введение в сверхчувственное познание мира и познание человека*. Изд. 2. Москва, 1915; *Философия и теософия*. Москва, 1915; *Как достигнуть познания сверхчувственных миров*. Москва, 1915; *Из летописи мира*. Москва, 1914; *Очерк тайноведения*. Москва, 1916; *Мистика. На заре духовной жизни нового времени и ее отношение к современным мировоззрениям*. Москва, 1917.

²³ *Кодрянская Н.* Указ. соч. С. 23.

²⁴ *Eliade M.* Okultyzm, czary, mody kulturalne, Eseje. Przeł. J. Kania. Kraków. 1992. S. 45—48; *Лодыженский М. В.* Сверхсознание и пути к его достижению. Индусская Раджа-Йога и Христианское Подвижничество. СПб., 1912. С. 132—150.

²⁵ *Лодыженский М. В.* Указ. соч. С. 135. См. также: *Иоанн (Кологривов)*. Очерки по истории русской святости. Брюссель. 1961. С. 251—266, гл. «Женская святость»; *Федотов Г.* Святые древней Руси (10—17 ст.). New York, 1959.

²⁶ *Лодыженский М. В.* Указ. соч.

²⁷ *Ремизов А.* Тургенев-сноvideц. // *А. Ремизов*. Царевна Мыпра. Тула, 1992. С. 329.

**«СЛОВО О ПОГИБЕЛИ ЗЕМЛИ РУССКОЙ»
А. М. РЕМИЗОВА В ГАЗЕТЕ «ВОЛЯ НАРОДА»**

В газете «Воля Народа» (она же: «Воля», «Воля Страны», «Воля Земли», «Воля Вольная», «Воля Свободная», «Народная») время от времени печатались отрывки из «Дневника» М. М. Пришвина. 27 января 1918 г. был опубликован фрагмент под названием «Россия не погибнет», датированный 25-м января. Приведем частично его начало.

«Когда я стучусь к соседу Ремизову и прислуга через дверь спрашивает — „Кто там?“ — я говорю свой пароль по-киргизски:
— Хабар бар?

Значит: есть новости?

— Бар! — отвечает Настя. Есть!

И слышу через дверь, как она громким шепотом говорит Ремизову:

— Грач пришел!

Она... проста... очень белая, ходит всегда в белом платочке и родом из Белоруссии.

Раз я спросил ее о новостях, и она мне ответила:

— Есть новости, только худые: Россия погибла.

— Неправда, Настя... пока с нами Лев Толстой, Пушкин и Достоевский, Россия не погибнет! (...)

Как-то на улице против нашего дома обрезали очередь: нехватило хлеба. Очередь превратилась в митинг, один оратор говорил народу, что Россия погибла и будет германской колонией.

— Не верьте... — закричала Настя, — пока с нами Лев Толстой, Пушкин и Достоевский, — Россия не погибнет!»

В окончательной редакции эта запись со словами «Россия погибает!» и «Россия не погибнет!» вошла в основной состав «Дневника» Пришвина, датированная 30-м декабря 1917 г.¹ Об этом эпизоде вспомнил Ремизов и в собственной обработке вставил во «Взвихренную Русь»: «Еще при Керенском, когда одни стали „углублять революцию“, а другие каркать, что с революцией „Россия погибнет“, Гусев как-то сказал Насте, что если она такое услышит, то пусть всем говорит, что не погибнет Россия, потому что есть Пушкин, Лев Толстой и Достоевский...»²

Случай, описанный друзьями, запал в память обоих, поскольку касался одной из болевых точек российской жизни и русской литературы 1917—1918 гг. Тема гибели России для живших и для писавших была сквозная, тема ее спасения — главенствующая. Что касается Ремизова, то именно он и именно в «Воле Народа» впервые опубликовал одно из сильнейших в русской литературе произведений на тему гибели-спасения — «Слово о погибели земли русской».³

Попутно заметим, что более первой известна вторая редакция — «Слово о погибели русской земли» — опубликованная во втором сборнике «Скифы» (декабрь 1917 года; на титульном листе: 1918). Между двумя редакциями существуют различия — их не менее пятидесяти. Наиболее существенные особенности первой редакции — это подчеркнутая стилизация языка (начиная от заглавия: «Слово о погибели земли русской» — и на протяжении всего повествования развернуто последовательное употребление инверсии, которая воссоздает стиль торжественно-архаизированного лада русской речи (родина моя — вера народная — гик обезьяний — брат мой безумный — иго иноверное — песни неизбывные и т. п.); это и сугубое сосредоточение на теме конца (гибели) православной веры в русском народе за годы войны и революций как причине и начале гибели всей земли и, наконец, указание на другую явную причину гибели — на действия политиков, «новых каинов»: «нет им дела до тебя».

Удивительна почти неисчерпаемая художественно-смысловая многомерность «Слова». Она проступает явно при рассмотрении памятника внутри нескольких контекстов. В первую очередь — это творчество Ремизова 1917—18 годов. Писатель как бы задался целью создать многоголосый полилог, в котором зазвучали все возможные голоса «за» и «против» революции. 1 августа, 25 сентября и 16 октября 1917 года в журнале «Народоправство» на манер «Временника» дьяка Ивана Тимофеева (XVII век) Ремизов печатает начало собственной «летописной повести» под названием «Всеобщее восстание» (при формировании «Взвихренной Руси» этот «временник» образует ее первые девять глав). В записке 1923 г. «Алексей Ремизов о себе» автор так характеризует круг вопросов этого летописания: его тема — «великая русская революция 1917 года»; проблематика — «революция как пробуждение человека в жестоком дне жизни, революция, как семенной весенний вихрь, революция, как суд человека над человеком, революция, как пожелание человека человеку». Клич революции, как его услышал Ремизов, — «переделать жизнь по-новому!» Задача революции — мировая, общечеловеческая, ибо «никогда, кажется, так ярко не горела мечта человека о свободном человеческом царстве на земле, как в России в эти годы. А красна революция не судом. Красна революция озарением (пафосом) и пожеланиями...»⁴ Автор «временника» ищет ответа на скорбный вопрос всех «простых душ»: «почему земля

изрыта и нет дома без потери и столько несчастных... осталось доживать свой век?»⁵ Но тут же ему приходит мысль о революции как о «звездном» времени человечества. Он воспринимает революцию, как столкновение человека с могучей стихией, схожей с грозой, землетрясением, пожаром, весной, зачатием. Но он же понимает, что разрушения революции способны на нет свести строительные усилия многих веков российской государственности, что революция совершается людьми и окажется беспредельна и бесплодна, если не разрешит сегодня, сейчас жизненных вопросов о войне, о хлебе, о земле, о совести. Ремизов видит наивность рассуждений о принятии или непринятии революции, как наивен разговор об отношении к грозе или пожару. Но человеку свойственно даже и в «медовый месяц» революции-стихии заявить о «своем праве быть человеком».⁶ И необходимо оставаться им.

В полемике с противниками «Слова о погибели» как бы для укрепления его основных идей на страницах «Воли Народа» Ремизов печатает «Заповедное слово русскому народу» (12 апреля 1918) и «Письмо запечатленное: Судьба Петрова» (28 апреля 1918). «Заповедное слово» повторяет мотив гибели России от потери веры и мотив воскресения через покаяние. И в этом новом «Слове» Ремизов добивается единства проповеди, моления, плача и пророчества: «Горе тебе, русский народ! Ты расточил богатства веков... предки твои умели собрать многоязычную землю воедино. Велика была вера. Верую... собирали... русскую землю... Смирись и кайся... И покаявшись, раскаленная, станешь ты, Русь, новая, Русь, грядущая...»

Критики «Слова о погибели» не заметили страсти Ремизова к собиранию Руси. Даже объявили писателя отрицателем будущего России. Вот почему в «Письме запечатленном» Ремизов вновь обратился к конструктивной теме «Слова о погибели» — теме деяний Петра, града Петрова, спасителей терпеливой и безмолвной родины от смуты и шатания. (Через девять лет тема Петра воскреснет в «Красном звоне» — главе «Взвихренной Руси», а в 1925 г. о ней вспомнит Бунин в одном из лучших своих стихотворений «День памяти Петра»:

И все ж придет, придет пора
И воскресенья и деянья,
Прозрения и покаянья.
Россия! Помни же Петра...)

Не исключено, что оба «продолжения» «Слова о погибели» написаны Ремизовым в споре с «партией» Р. В. Иванова-Разумника. Ремизов искал опоры, защиты от «метелей» революции в устоях веры и государственности, хотя и ставил высоко пафос революции. Иванов-Разумник восставал против устоев: для него «испекающий» дух революции и есть дух «созидающий».⁷ Блок, со слов Ремизова, «слышит музыку во всей этой метели» и решает «идти против себя», только чтобы быть с народом, избравшим путь революции.⁸ Крушение устоев вызывало в

Ремизове и Блоке противоположные реакции. Для Блока значение его в том, что в нем воплотилось «возмездие» старому миру. По Ремизову, возмездием жить нельзя: «Слово о погибели» — это благодарное «прощальное слово о Московской Руси»⁹ и о граде Петровом: здесь выросли корни национального самосознания, уничтожив которые погубишь и самую Русь, Россию.

Желание понять «Слово о погибели» через окружающие его контексты делает необходимым описание отношений «Слова» Ремизова с источниками литературы русской древности, где развивались идеи защиты отечества от врагов, собирания Руси и отстаивания единства России, опоры на веру каждого русича и на веками сложившуюся государственность — идеи древнерусских «молений», «житий», «повестей», «слов», в том числе и «Слова о погибели русской земли», у которого Ремизов позаимствовал название.

Отдельная и особая тема — тема апокалипсиса. Тематами конца и воскресения Руси, российской государственности, русской культуры пронизаны «письма» и дневники В. Г. Короленко, «Гибель», «S. O. S.» и другие статьи Л. Н. Андреева, «Окаянные дни» И. А. Бунина, «Несвоевременные мысли» М. Горького, дневники и статьи М. М. Пришвина, «Апокалипсис нашего времени» В. В. Розанова, стихи А. А. Ахматовой, стихи и «петербургские дневники» З. Н. Гиппиус, стихи и поэмы М. А. Волошина. Из друзей-врагов Ремизова на эту тему писали Р. В. Иванов-Разумник, А. А. Блок, Н. А. Клюев, С. А. Есенин. Круг имен велик; усилиями современных исследователей его объем становится все более и более широким и полным. Для большинства участников этого грандиозного многоголосья конец России — катастрофа мирового масштаба, вера в ее воскресение, весть о нем — откровение о спасении мира.

Менее, чем этот контекстуальный ряд «апокалипсических» произведений, нашим современникам известен еще один, «порождающий», контекст — газета «Воля Народа», куда Ремизов отдал свое «Слово о погибели». Одна из наиболее содержательных газет 17—18-го гг. «Воля Народа» была органом правоэсеровского движения; в похвалу ей можно говорить о большем, чем у других газет, желании объективности и правдивости в освещении фактов и выработке критериев их оценки, о ее профессиональной щепетильности. «Волю Народа» редактировали известные идеологи партии А. А. Аргунов (предположительно, один из авторов передовых статей), А. И. Гукowski, В. С. Миролюбов, П. А. Сорокин, Е. А. Сталинский. Здесь же печатались видные деятели партии и революционного движения Е. К. Брешко-Брешковская, П. А. Кропоткин, Н. Д. Авксентьев; популярные публицисты (среди них В. Л. Бурцев, Ф. А. Степун, М. М. Энгельгард); беллетристы (в их числе Б. В. Савинков, М. М. Пришвин, близкие к нему А. М. Ремизов, И. С. Соколов-Микитов, В. Я. Шишков, сим-

волисты К. Д. Бальмонт, А. Белый, А. А. Блок, В. И. Иванов, акмеисты А. А. Ахматова, Н. С. Гумилев, О. Э. Мандельштам, многие другие, — все, для кого было предпочтительно или возможно сотрудничество в органе печати, избегавшем беспринципной тенденциозности. Писателей различных литературных школ содиняли в газете темы судеб земли и народа в годину роковых испытаний.

С 29 апреля по 25 октября 1917 года «Воля Народа» печаталась регулярно, затем в связи с преследованиями большевиков ее начало лихорадить, она выходила с пробелами и под другими названиями; в 1918 г. — с января по 19 мая с перерывами, с апреля став еженедельником. Газета выражала позицию умеренных революционных сил России, боролась за осуществление революционно-демократической программы: за власть республиканского парламента (Учредительного Собрания), реализацию широких политических свобод, социализацию земли и др. За редким исключением, к которому принадлежали и Ремизов с Пришвиным, сотрудники газеты верили в благо революции и боролись за ее успешное осуществление; они сделали газету органом протеста со злоупотреблениями, сводившими усилия сторонников демократической революции на нет и, наконец, к большинству из них в канун и после Октябрьского переворота пришло трудное знание механизма действия любой революции, прозрение пагубы русской революции, тяжелой судьбы России как следствия революции. Материалы газеты, как правило, аналитичны, эмоционально заразительны, лишены духа партийной и политической демагогии, направлены на судьбу России, народа; они объясняют внутренний смысл разного рода общественно и государственно значимых событий, политических акций.

Передовая статья в первом номере газеты, озаглавленная «Решающий момент», формулировала положения политической программы, во-первых, как положения антиленинские, во-вторых, как единственно необходимые для спасения страны от гибели: «Социалисты должны взять на себя судьбу России: спасти страну от внутренней разрухи и позорного поражения...» Центральные темы передовых статей — угроза гибели России от дезорганизации на всех уровнях ее жизни и ее спасения от поощряемой большевиками анархии путем единства действий революционной власти и революционного народа. Приведем несколько характерных примеров: «Россия идет к анархии, к разложению и гибели», — утверждает Леонид Андреев. «Перед лицом опасности отечества» силы «способно организовать — Учредительное Собрание» (2 мая. Рабы или граждане?); «Временное правительство должно осилить анархию» (5 мая. Революционное правительство); «Анархия разгулялась. Побольше воли и энергии в борьбе с эксцессами!» (6 мая. Оптимисты и пессимисты); «Единство действий власти, революционных сил — залог успеха» (7 мая. Программа Временного Правительства);

«„Россия в опасности, Россия на краю гибели“». Страшные, трагические слова, от них веет почти отчаянием, они должны, они не могут не пробудить нового порыва самоотверженной работы в сердце каждого революционера... Дезорганизация. Разруха в транспорте, в народном хозяйстве, в финансах, на фронте... „Нам грозит катастрофа, великая национальная катастрофа, быть может, еще небывалая в истории“» (17 мая. О чувстве ответственности; по поводу выступления министра продовольствия А. В. Пешехонова).

Газета боролась с противниками справа и слева. В статье «Могильщикам социализма» (20 мая) она отвергла охранительное утверждение Обывателя (В. В. Розанова) об исчерпанности и начале конца русского социализма (Новое Время. 19 мая. Социализм в теории и в натуре). «Воля Народа» отстаивала идеи социализма, веровала в возможность их осуществления на деле. В полемике с Розановым, ограничивавшим историческое значение «теоретического» социализма функцией орудия мести, автор передовой статьи писал о рождении практического социализма в горниле 1917 года и о его действенной роли в будущем человечества.

В полемике с политическими соперниками и «врагами» — большевиками «Воля Народа» перечисляла их грехи в развязывании братоубийственных побоищ, в тюремных истязаниях инакомыслящих, в намеренном расстройстве армии, транспорта, продовольствия, финансов: в «сознательной деятельности с целью погубить страну» (26 мая. Политика самоопределения).

Таким образом, передовые статьи «Воли Народа» анализировали факты распада революционного порядка, властных структур, факты умышленной дезорганизации жизни страны борющимися за абсолютную власть большевиками и рассматривала их действия как реальную угрозу национальной самостоятельности, как симптомы хозяйственной, государственной и политической катастрофы и гибели.

С конца апреля до конца октября газета вела упорную борьбу за Россию, что означало: успешное окончание войны, широкие демократические преобразования политического устройства, экономической, государственной и общественной структуры. Душой газеты был один из ее редакторов, двадцативосьмилетний ученый, юрист и социолог («крупнейший социолог нашего столетия»¹⁰), активный деятель правозащитного движения Питирим Александрович Сорокин. Хотя в газете было немало сильных сотрудников, Сорокин играл в ней едва ли не главную роль, влияя на формирование позиции почти ежедневными своими статьями, особенно прославившимися в рубрике «Заметки социолога». Один из биографов Сорокина писал о его сочинениях, что они соединяют в себе «мудрость ученого, талант художника и доброе сердце хорошего человека».¹¹ Сорокин задавал тон и направление мысли газеты, умело выводил ее из плоскости политики одного дня на просторы философии и

социологии истории, поднимал на уровень нравственных проблем века и веков.

В первом номере «Воли Народа» Сорокин напечатал статью «Пути к миру». Она содержала программу политики правых эсеров в отношении ближайших шагов России: война до победы; мир во что бы то ни стало, вплоть до такой невероятной меры, как его установление путем пожара всемирной революции; соединение усилий демократических партий воюющих стран с целью достичь мирных соглашений и созыва мирного конгресса — ряд трудновоплотимых, как оказалось, утопий. В том же русле две другие статьи — о том, как Временному правительству и Учредительному Собранию осуществить «народную волю» к миру и созиданию (Л. Штернберг) и как в целях мира восстановить Интернационал (Е. Сталинский). Весь номер газеты направлен на определение строительных задач революции. Но уже со второго номера начался трудный разговор о том, что революция «На распутии» (так назвал свои «заметки социолога» Сорокин): государство разваливается под давлением насилия, анархии; личность желает быть свободной без уважения прав остальных на свободу самоопределения (30 апр.); в народе — «гипертрофия сознания своих прав и атрофия сознания своих обязанностей»: «Если... возникнет чувство личной ответственности каждого... Россия спасена, если нет — ее судьбы подвергаются опасности...» (2 мая. Обязанности власти и обязанности гражданина).

Взглянув хотя бы на заголовки последующих статей и обратившись к содержанию некоторых, без труда увидишь, как час от часу, день ото дня положение демократической революции становилось все более и более трудным, как она все более и более заходила в тупик, не будучи в состоянии выполнить собственные задачи. 3 мая: Кризис власти (Ал. Гуковский), 4 мая: Запаздывание (П. Сорокин) — органы власти — Временное правительство, советы, демократические учреждения плетутся в хвосте событий, тогда как их нужно предупреждать и организовывать. Ряд статей конкретного содержания обсуждают просчеты в национальной политике, в отношении к войне, к единству государства, к многочисленным разрушениям, обессиливающим страну, нуждающуюся в строительстве.

14 мая впервые после слов о распутии страны и кризисе власти появляется слово «гибель»: анархистские действия «обессиливают республику... кладут пятно на русскую революцию, ведут к крушению и гибели» (Ал. Гуковский). Май-июнь — газета пытается спасти революцию, пробуя соединить для этого усилия революционных партий, борясь с «запаздыванием» созидательной работы, с «распылением» революции, с угрозой нарастающего стихийного бунта, с насилием во всех сферах жизни и с появлением явных признаков оклократии (отрицания права). 13 июля газета извещала о начавшейся трагедии революции: права ее отнимаются, возможен террор и

диктатура (П. Сорокин. Трагедия революции). Статью от 26 июля Ф. Степун назвал так: «В час смертной тоски»: «Двух мнений быть не может. Россия уже охвачена гибелью. Она с невероятною быстротою несется к катастрофе...» Там же Сорокин: «Есть ли надежда?» Газета сообщает о митинге, организованном группой старых революционеров 3-го августа, на тему «Что делать для спасения родины и революции?» и речи Кропоткина, Брешковской («Россия гибнет ... Россия ждет спасения!»), В. Д. Набокова, Плеханова («Если мы не придем к соглашению, будет гибель всей страны!»). И вновь Сорокин: 23 августа. Больная Россия: «Страна гибнет. В стране царит штиль безразличия. ...всему народу необходимо попытаться спасти себя, страну и революцию... Иначе болезнь приведет к могиле». В сентябре и октябре тема гибели становится главенствующей. 17 сентября Сорокин характеризует возможную «гибель нации» как следствие всероссийского развала.

В статьях Сорокина, в других политических материалах газеты, судьба России отождествляется с судьбой революционной демократии, а уничтожение политических свобод и преобразований с гибелью России. С начала сентября едва ли не основной темой становится большевизм как погубитель революции и ее дополняющей — тема народной стихии как почвы существования большевизма. П. Сорокин пишет несколько выразительных передовых статей (на авторство одной из передовых указал сам Сорокин; это «Слепые соглашатели» в газете от 15 ноября: в конце ее стоит подпись Сорокина. Авторство других определяется по темам, тону, стилю, — схожим с авторскими статьями Сорокина; в отличие от статей Аргунова, строго фактологических, логических, иногда сухо аналитических, статьи Сорокина эмоциональны и обращены не на сам факт, а на его социологический смысл). С риском ошибиться назовем некоторые «сорокинские» передовицы: 7 сентября. Долой большевизм! (Безжалостный рок избрал большевизм орудием гибели России); 8 сентября. Опасный уклон (Русь, по резолюциям политических партий, — страна революционной воли; она же «в своем естестве», в «психологии масс» вступила в полосу «сумбура и неразберихи»); 15 сентября. Проблема власти; 20 сентября. На краю бездны (К итогам Всероссийского Демократического Сопроложения); 13 октября. Ленинцы, черносотенцы и полуленинцы (Положение России ужасно и трагично; истинный трагизм заключен в том, что сознание смертельной опасности, от которой гибнут родина и революция, еще не проникло в умы вожаков революционной демократии. Они стоят около горящей России и среди густого дыма и жарких искр, летящих со всех сторон, все еще неспособные освободиться от фракционной психологии, чтобы, забыв обо всем, приняться самоотверженно и самозабвенно за тушение пожара. «Бедная Россия!»).

В «Заметках социолога» от 5, 17, 18 октября Сорокин разоблачает большевиков, этих «политических банкротов», как

политических деятелей, лишенных чувства родины, ответственности за ее судьбу, верности принципам демократии и простой порядочности. Ему вторит Пришвин. В известных своих «Египетских ночах» (5 октября) он саркастически повествует о приближении большевиков к российскому престолу: на одну египетскую ночь Клеопатра-Россия избрет себе... большевика, но ничего доброго от их брака не родится. В пришвинской рубрике «Земля и власть», в его записях «Из дневника» 10, 12, 15, 22 октября рефреном звучит вопль: «Отечество в опасности, отечество гибнет, отечество, кажется, уже погибло...» Газета перепечатывает октябрьское обращение Керенского к народу: «Отечество в опасности!» 21 октября — сообщение о воззвании В. Л. Бурцева в газете «Общее дело»: «Граждане! Спасайте Россию ... близится гибель России...»

После 25 октября газета прекратила свободное существование, но усилиями участников продолжала конвульсивную жизнь, заняв воинствующую антиленинскую позицию, 25 октября и в последующие дни она повторяет лозунг: «Большевики губят Россию. Все на борьбу против них! Временное правительство должно быть восстановлено! Да здравствует Учредительное Собрание!» Сотрудники газеты начинают предызгнаннические путешествия по тюрьмам; статьи некоторых (в том числе Сорокина) печатаются, хотя сами они в это время находятся в казематах Петропавловской крепости¹²; кратковременно пребывающие на воле агитируют за спасение России от большевизма. Показательны номера газеты от 26, 27, 28 и 29 октября: в них энергично разоблачается и развенчивается новая власть. 26: Редакционная статья — Отпор начался. Е. Сталинский — Черный день. П. Сорокин — Совершенно великое преступление. Н. Чаадаев — Знаменитый дебют. 27: Передовая — Против насилия. А. Аргунов — Россия не с ними. В. Вьюгов — К борьбе. М. Пришвин — Чающие и обещающие (Из дневника). 26 октября. 28: Передовая — Погромщикам. П. Сорокин — Победителям. Н. Чаадаев — Мне стыдно. Е. Сталинский — Палачи. М. Пришвин — Порождение ехидны. В. Вьюгов — Что делать? 29: Передовая — Долой большевиков! П. Сорокин — Во власти преторианцев. В. Вьюгов — Правительство из «Сатирикона». М. Пришвин — Смех обезьян (Из дневника). 28 октября. Е. Евгеньев. Ларчик просто открывался. В этот же день в Литературном приложении — «Слово о гибели земли русской» Ремизова.

Тема борьбы с большевистской диктатурой господствует еще в течение нескольких последующих дней: 30 октября: Вьюгов — Единство демократии и большевики. Е. Евгеньев (В. Е. Евгеньев-Максимов) — Новые держиморды. Н. Чаадаев — Тартюфы революции. 31: Пришвин — Убивец (О Ленине). Ноябрь. 1: Аргунов — Капитуляция или соглашение? Сорокин — Осанна! победителям! 3: Редакционная — Революция умирает. 5: Пришвин — Красный гроб. 7: Передовая — Начало конца. Со-

рокин — Существует ли единая Россия? 11: Чаадаев — Убийство России. 12: Е. Сталинский — Жива ли еще Россия? 15: Передовая, сорокинская — Слепые соглашатели. 28: Сорокин — Трагедия истории (О разгоне Учредительного Собрания). Как видим, сквозная тема гибели-воскресения проходит в газете развитие от утраты первоначального энтузиазма и веры в строительные возможности революции до отчаянной войны с новой деспотией и государственным террором.

Ремизовское «Слово о погибели» как бы целиком вписалось в послеоктябрьские, чисто политические материалы «Воли Народа», хотя таковым оно не было. Справедливо будет сказать, что и других сотрудников газеты события 1917 года волновали не только с точки зрения политики. Более всего это возможно продемонстрировать на примере П. А. Сорокина. В главах документального автобиографического романа «Долгий путь» он характеризует «погибель» России в тех же категориях исторической мысли, как это до него сделал Ремизов: «Город Петра I умирал, и вместе с ним уходила целая эра российской истории, период, который за два столетия превратил Московскую Русь в Российскую империю, добившуюся великих достижений в искусстве, литературе и науках. Теперь все это было в прошлом...»¹³ Сорокин-политик октября 1917 года отождествлял большевистский переворот с гибелью России вообще. Сорокин — сын отчины, философ, ученый — думал о воскресении (и снова в духе ремизовского «Слова»). Он повторил слова друга, в то время члена Временного правительства и депутата Учредительного Собрания, Н. Д. Кондратьева, произнесшего их на встрече 1918 года, сказав о полном с ним согласии: «Мы не знаем, кто спасет Россию. Но как бы ни была тяжела сейчас твоя доля, дорогая Россия, ты не погибнешь. Восстанешь из пепла великой страной и великой нацией, самой могучей из всех держав на земле...»¹⁴

Расставшись с дооктябрьскими иллюзиями о том, что революция должна быть только благом, Сорокин стал одним из самых глубоких исследователей социологии революции. И тогда он обратился к опыту русских писателей — Толстого, особенно Достоевского, и конечно, Ремизова. В русле их идей он считал «роковым заблуждением нашего века» «тоталитарный утопизм всеобщего счастья через насилие».¹⁵ В статье «Заветы Достоевского» (1921) Сорокин так сформулировал для себя его главный завет: решимость «действовать путем деятельной любви»; это означает, — писал Сорокин, — идти путем религии: ибо «без религии не может быть нравственности, а без нравственной идеи — великого народа». И добавлял: «Отцы и учителя, берегите веру народа... Россию спасет Господь. ...Пока есть вера — народ будет жив и сохранит свое лицо. Исчезнет вера — может придти конец».¹⁶ Как видим, это повторение и одной из основных идей «Слова о погибели» Ремизова. В брошюре «Современное состояние России» (1922) Сорокин называл опыт прошедших русских

революций 1917 года громадным и непоправимым. Их главный урок: «Не нужно революций», ибо методы всякой революции — «голое и кровавое насилие», а их итог — «разрушение и регресс». «Вот почему я отныне «почтительнейше возвращаю билет» на вход в царство кровавой революции (и контрреволюции)». «Но не будем падать духом. Возьмем с собой ценности Знания, готовность к Труду и лишениям, напряженную волю к Добру и светлую Надежду... С ними не пропадем... С ними снова выберемся на столбовую дорожку истории. Сие буди и буди».¹⁷

Если спросить, к кому из современников автор «Слова о погибели» был ближе всех других, то нужно будет назвать немало имен, и в их числе М. Горького (их разделяло отношение к революционному насилию и религии, соединяла боль за судьбу русской культуры), Ал. Блока (Ремизов с сочувствием воспринимал и высоко ценил его влечение слиться со стихией народной революции ценой собственной гибели и, как писал Пришвин обо всех «скифах», его «забегание», «побег вперед от мечан»¹⁸) и конечно же, М. Пришвин и В. Розанов. С обоими Ремизова роднило, говоря словами Розанова, «необузданное революционерство», пережитое в юности, и пройденный ранний «путь ненависти к правительству, ...к принципам его».¹⁹ Ремизов мог бы сказать о революции как сказал схожий с ним по судьбе его друг Пришвин: «...я душою старше, чем это наше событие: про себя я это уже пережил и помню страшное после того, когда все вокруг идет на меня».²⁰ Несмотря на то, что они вместе со всей Россией прошли все стадии переживания революции — романтического увлечения, сомнения, разочарования, тяжелых раздумий, отчаяния и надежд, т. п., изначальное восприятие ее у них было скорбное, глубокое, провидческое. Мягкость и деликатность Ремизова не позволяла ему «одергивать» людей, будь то политики «Воли Народа», или любимый им Блок, которые шли тем же горьким путем познания, как прежде Ремизов, но отставали от него по времени. Ремизов не переставал уважать их и деятельно любить.

Консерватор Розанов сотрудничал в охранительном «Новом Времени» и как мог пытался «охранять» безусловные ценности во времена, когда «троны, классы, сословия, труд, богатство» — «все гибнут, все гибнет».²¹ Ему открылась мысль о конце исторического христианства, которым почти два тысячелетия держался мир: гибнет сама европейская космогония и на ее месте должно родиться новое мироустройство, в котором выше всего будет поставлена жизнь человека, «богатство, радость и полнота мира», а не «человеческая святость», не «дела духа». В эпоху революции условием воскресения Розанов называет преодоление революционизма, ибо он «есть отчаяние человека о неспособности делать дело, к которому он вовсе не призван...»²² Ремизов, как и Розанов, оглядывается назад и видит гибель прежней основы — государственности и церкви, но уверен в том, что без опыта и памяти о них, без опоры на традиции дела и

духа нации не создать ни нового порядка, ни новой веры. Так сближаясь «реак» Розанов и «большевик» Ремизов.

Сопоставление «Слова о погибели земли русской» и «Дневника» Пришвина 1917—18 гг. — закономерно и продуктивно. Их параллельное чтение наводит на размышления о типологическом родстве. Пришвин и Ремизов, сотрудники «Воли Народа» выбрали ее местом деятельности полуслучайно. Пришвин — потому что она была лучше, чем какая-либо другая, а не потому что он разделял убеждения правых эсеров. «Одно из сит демократии — „Воля Народа“, в которой я теперь по недоразумению пребываю, — писал он, — исповедует чистую наивную веру в русскую демократию. Это самый невинный орган и чистый от искательства „демонов“». ²³ Ремизов пришел в «Волю Народа» и другие эсеровские органы печати более всего потому, что в них сотрудничал Пришвин. Оба они столько же не принимали революции, сколько вынуждены были ее принять, оттого что «сердцем», «нутром» чувствовали и понимали, что Октябрь, большевизм — не причуда с.д., а выражение общенациональной болезни духа, он — дитя народа и революционной интеллигенции (потому большевики пришли к власти, смогли удержаться и приняты народом, несмотря ни на что). А Россия сумеет стать на путь духовного развития, лишь вся переболев нигилизмом, большевизмом, революцией. Оба они хотели верить в то, что после «гибели» наступит «воскресение», много писали об этом, но в тайные минуты признавались себе в том, что реальная возможность воскресения после катаклизма 1917 года была для них проблематичной. «Русский народ! настанет Светлый день!» («Слово о погибели») «...кончается, умирает родина, а с ней же и я весь, ее сын, а я только жду, и смотрю, и не знаю, верю я в погибель или в воскресение. Холодно, официально говорю: „Россия не погибнет“, а не знаю, чем это доказать — почему не погибнет?» ²⁴ Положительных ответов у обоих было немало: потому что у России была история, у русских — вера, потому что было Слово. Но у обоих на глубине появлялось отчаяние, а на дне неверия — вопреки ему — рождалась вера: в каждого отдельного человека («...врата рая открываются и архангел пропускает туда поодиночке...» ²⁵) и в общую, новую, революцию творческого дела, слова и духа (современная революция — русская, германская — «не революция, это падение, поражение, несчастье, после когда-нибудь придет революция, то есть творчество новой общественно-государственной жизни» ²⁶).

Ремизовское «Слово о погибели земли русской», задуманное задолго до 1917 года, родилось как следствие исторической потребности в духовной атмосфере газеты «Воля Народа». Оно заняло в ней особое место, выделяясь зрелостью философско-эпической позиции автора, многомерностью художественного «апокалиптического» содержания, отточённостью скорбного, музыкального, пророческого слова.

Примечания

¹ Пришвин М. М. Дневники. 1914—1917. М., 1991. С. 396—397.

² Ремизов А. М. Взвихренная Русь. Лондон. 1990. С. 397.

³ Исследователи, владеющие данными архивов — А. М. Грачева, И. Ф. Данилова, М. В. Козьменко и З. Г. Минц, называют временем создания «Слова» август—октябрь, а датой его окончания — 5—7 октября 1917 года. Замысел «Слова» возник как следствие переживания Ремизовым «конца» российской истории в связи с Первой русской революцией; первым его вариантом можно считать сочинение следователя Боброва, героя повести «Пятая язва», вышедшей в свет в 1912 году; оно названо автором «плачем над разоренностью земли русской о погибели русского народа». (См. об этом: А. М. Грачева. «Слово о погибели русской земли» и произведения А. М. Ремизова. // Академик В. М. Истрин. Тезисы докладов областных научных чтений, посвященных 125-летию со дня рождения ученого-филолога. 11—12 апреля 1990. Одесса, 1990. С. 97—98).

Датой выхода в свет первой редакции «Слова» следует, по-видимому, считать 29 октября 1917 года и вот почему. 26 октября в газете «Воля Народа» было напечатано объявление о том, что с воскресения 29 октября при газете начнет выходить литературное приложение «Россия в слове» под редакцией М. М. Пришвина, при участии Ремизова, Соколова-Микитова, Шишкова, многих других. К подшивке «Воли Народа», имеющейся в С.-Петербургской Публичной библиотеке, приплетены три номера «России в слове»; все три — без дат, в конце, после экземпляра газеты от 31 декабря. Первым — тот, где напечатаны «Соловьиный сад» и «Слово о погибели»; «Соловьиный сад» с датой «1914—1915», «Слово о погибели» — без даты (утверждение П. П. Ширмакова о дате «24 октября 1918 года», якобы стоящей в газете, — простое недоразумение. См.: Наш современник. 1990. № 10. С. 123). Первый из трех выпусков приложения вышел в свет очевидно, 29 октября, два вторых — в какие-то из последующих воскресений. Правда, В. Н. Орлов в комментарии к «Соловьиному саду» предлагает еще одну дату выхода номера: 28 ноября 1917 года; источник сведений, однако, им не назван. К тому же 28 ноября — не воскресенье, а вторник. Нельзя исключить предположение, что публикация «Слова» 29 октября была реакцией газеты на события 25 октября.

⁴ Ремизов А. М. Избранное. СПб.: Лениздат, 1991. С. 551—552.

⁵ Ремизов А. М. Огненная мать-пустыня. // Народоправство. 1917. № 10. 25 сент. С. 7.

⁶ Ремизов А. М. Взвихренная Русь. С. 98.

⁷ Иванов-Разумник Р. В. Год революции. Статьи 1917 года. СПб., 1918. С. 64.

⁸ Ремизов А. М. Взвихренная Русь. С. 255.

⁹ Котрянская Наталия. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 103.

¹⁰ Согомонов А. Ю. Судьбы и пророчества Питирима Сорокина. // Питирим Сорокин. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 24.

¹¹ Цитирую по: Голосенко И. А. Питирим Александрович Сорокин — человек и ученый // Питирим Александрович Сорокин: Каталог выставки. Л.: БАН, 1989. С. 8.

¹² Сорокин Питирим. Долгий путь. Автобиографический роман. Сыктывкар, 1991. С. 116—117.

¹³ Сорокин Питирим. Долгий путь. С. 119.

¹⁴ Сорокин Питирим. Долгий путь. С. 111—112.

¹⁵ См.: Голосенко И. А. Питирим Сорокин — судьба и труды. Сыктывкар, 1991. С. 148.

¹⁶ Сорокин Питирим. Заветы Достоевского. // Артельное дело. 1921. № 1720. С. 7, 5.

¹⁷ Сорокин Питирим. Современное состояние России. Прага, 1922. С. 104—107.

¹⁸ Пришвин М. М. Дневники (15 августа 1917 года). М., 1991. С. 351.

¹⁹ Розанов В. В. Опаившие листья. Короб второй. // Розанов В. В. Сочинения. Л., 1990. С. 391, 406.

²⁰ Пришвин М. М. Дневник 1918 года. // Литературная учеба. 1991. Кн. четвертая. Июль—август. С. 76.

²¹ Розанов В. В. Апокалипсис нашего времени // Розанов В. В. Сочинения. Л., 1990. С. 467.

²² Розанов В. В. Там же. С. 493—494.

²³ Пришвин М. М. Дневники (14 октября 1917 года). М., 1991. С. 375.

²⁴ Пришвин М. М. Дневники (11 июля 1917 года). // Там же. С. 329.

²⁵ Пришвин М. М. Дневник (7 ноября 1917). // Там же. С. 387.

²⁶ Пришвин М. М. Дневник 1918 года. // Литературная учеба. 1991. Кн. четвертая. Июль—август. С. 102.

«СЛОВО О ПОГИБЕЛИ РУССКОЙ ЗЕМЛИ» А. РЕМИЗОВА И ИДЕОЛОГИЯ СКИФСТВА Р. ИВАНОВА-РАЗУМНИКА

В более экспериментальных произведениях Ремизова второй половины 1910-х гг. возрождаются забытые слои русской словесности. В этот переломный момент Ремизов пытается повсеместно мифологизировать историю посредством «приписывания» своих собственных текстов на полях текстов прошлого. У Ремизова процесс творчества часто связан с каким-то переписыванием (либо в буквальном, либо в переносном смысле) источника.

Ярким примером такой переработки архаических форм служат два ремизовских «слова»: «Слово о гибели русской земли» (1917) и «Заповедное слово русскому народу» (1918). Здесь речь не идет ни о какой стилизации: оба произведения являются вполне оригинальными попытками воссоздать древний жанр ораторской поэзии русского Средневековья. Хотя ремизовское «Слово о гибели» перекликается с одноименным произведением XIII в., в нем нет прямой вторичности ремизовских апокрифов и сказок. Опубликованные после большевистского переворота, оба произведения жестко обличают революцию, используя риторику ветхозаветных пророчеств.

Ремизовские «слова», кроме того, позволяют нам определить положение их автора в литературном процессе того времени. «Заповедное слово» вышло в конфискованном номере «Воли народа»,¹ оно скоро забылось. А «Слово о гибели русской земли» оказалось поводом для напряженной полемики об историческом смысле революции. Анализ «Слова о гибели» и вызванных им критических откликов позволяет выяснить сложный вопрос об отношении Ремизова к группировке писателей, стоявших под знаменем «скифства» Иванова-Разумника.

Термин «скифство» имеет многозначную предысторию. Впервые, он намекает на кочевые племена, описанные как в «Истории» Геродота, так и у других авторов греко-римской античности. За несколько веков до нашей эры скифские племена бродили по степи Северного Причерноморья и пользовались славой выдающихся всадников и свирепых воинов у соседствовавших с ними народов. Во второй половине XIX в. в России возник огромный интерес к древним скифам вследствие раскопок И. Е. Забелина и других исследователей доисторических культур на территории Российской империи.² Вслед за этим

скифы стали повторяющимся мотивом русского модернизма, обозначающим и экзотическое варварство, и свободу от эстетических норм истощенной западной цивилизации. Когда в 1912 г. на страницах журнала «Заветы» Иванов-Разумник стал писать под псевдонимом «Скиф»,³ этот термин в некоторой степени уже воспринимался как некое клише. Именно в «Заветах» Иванов-Разумник многократно обращался к творчеству Ремизова для подбора ключа к расшифровке загадочной исторической судьбы России. Журнал «Заветы» закрылся в 1914 г., а через три года Иванов-Разумник оказался лидером так называемого «скифского движения» и редактором нового, недолго существовавшего журнала «Скифы».

Приглашая Ремизова публиковаться в журнале, Иванов-Разумник, наверно, ожидал, что тот примкнет к идеологическим позициям, изложенным в предисловии к первому номеру журнала.⁴ А во втором номере «Скифов», появившемся весной 1918 г., вышло «Слово о погибели» вместе со статьей Иванова-Разумника, резко осуждавшей его. Так открылись жаркие прения по ремизовскому «Слову».

В чем же состоит «скифство» и какую роль в нем играл Иванов-Разумник как его главный идеолог? Чтобы составить себе общее представление об этом, не совсем ясно определенном движении, можно сослаться на статьи Иванова-Разумника, над которыми он работал в то время, когда он брался за подготовку первого номера «Скифов». Летом и осенью 1916 г. он жил в городе Шелонская Пятина Псковской губернии и оттуда написал ряд статей о своих деревенских впечатлениях для «Русских ведомостей». В них обнаруживается стремление к анахронизму, которое лежит в основе «скифства». Вот, например, как в одной из статей Иванов-Разумник представил картину первобытного поселения: «Пустынная река тихо катит волны мимо крутого речного края. Здесь когда-то, тысячи и тысячи лет тому назад, было «городище», — укрепленный стан людей каменного века; теперь балластные поезда берут отсюда песок, раскатывая кости людей и животных».⁵ Сравнение между кочевьем каменного века и поездками современности показательно. Так как Иванов-Разумник не интересовался археологическими данными и нигде в своих статьях не упоминал ни о каких раскопках, можно предположить, что конкретного «городища» не было. И поскольку культура древних скифов была уже далеко впереди каменного века, здесь речь идет совсем о другом. Видимо, историк русской общественной мысли искал в доисторическом прошлом архетип, который поможет разъяснить современный кризис. Это путь к тому, что Э. Мелетинский, вслед за Юнгом и Элиаде, называл первоначальным временем происхождения, предпологаемым этиологическим мифом.⁶

Накануне 1917 г. Иванову-Разумнику казалось, что революция даст возможность разрушить историческое время и создать новое мифическое время первотворения. Для него, левого

социал-революционера, который через год с небольшим станет литературным редактором газеты «Знамя труда», именно идеологическое значение исторического момента доминировало над всякими другими критериями. Итак, подходя к категории «скифства», Иванов-Разумник устремлялся в доисторическое прошлое, чтобы найти архетип для создания революционной эстетики. С этой точки зрения революция сама является новым пра-временем (Ur-Zeit), в котором «скифство» строит целостную мифологию из следов более раннего мифологического времени.

Такое понимание циклической структуры мифа есть, конечно, отголосок концепции «вечного возвращения» Ф. Ницше. Как отмечает Эдит Клоус в своей монографии о влиянии Ницше на русский модернизм,⁷ традиционное мифическое мышление устремляется в сакральное время преобразования, находящееся в дальнем прошлом, тогда как мифотворчество русского модернизма передвинуло это сакральное время в ближайшее будущее.

«Скифство» отличалось тем, что оно намеренно затеняло грани между прошлым и будущим, оправдываясь вульгаризованным изложением ницшевского понимания «вечного возвращения». Таким образом, например, это изложено в статье А. Аврамова «В дебрях эстетики: интуиция или эрудиция?», которая вышла в первом номере «Скифов»: «нас не пугает, не останавливает ни положительная бесконечность — будущее, ни отрицательная — прошлое, теряющееся в туманных далях недосягаемости. С одинаковым рвением погружаемся мы в глубь отошедших веков и тьму грядущих — в искании истины. Мы верим: она там, в той никогда не достигаемой точке, где встречаются обе бесконечности, замыкая великий круг бытия мира».⁸ У Аврамова, так же как и у Иванова-Разумника, главные задачи «скифства» — переосмыслить мифические повествования, найти доступ к коренному русскому доисторическому прошлому, и, прежде всего, освободиться от бремени традиции накануне перелома, обещающего России начало нового сакрального времени. Но древние мифы сами по себе мало интересовали Аврамова. Далее в статье он упоминал о духе «исторического ретроспективизма»,⁹ который позволяет художнику воссоздать мифическое сознание, совсем обойдя научное исследование дошедших до нас следов культуры, в которой тот или другой миф создавался.

Отметим, что такой подход был у Иванова-Разумника во вводной статье первого номера «Скифов». Для него скифы как таковые не существуют, они служат лишь поводом для революционной переоценки культурных и общественных ценностей. На продолжении всей статьи Иванов-Разумник говорил о «скифах» во множественном числе, чтобы подчеркнуть отождествление участников журнала со скифами древности, которые были представлены как предтечи современного «скифства». Показательно, что Иванов-Разумник лишь один раз сослался на

Геродота тогда, когда отметил его описание широкого размаха скифских походов. Но в общем, образ скифов у Иванова-Разумника отуманен публицистической тенденциозностью. Так, например, он ввел в статью нарочитый анахронизм — упоминание о «скифах при дворе Византийца»,¹⁰ хотя в действительности скифы, окончательно побежденные сарматами во II в. до н. э., исчезли за несколько веков до возникновения Византийской империи. Такой явно фантастический образ скифов отражал скорее всего настроение самого Иванова-Разумника и, может быть, редакторского коллектива журнала. Весной 1917 г., писал Иванов-Разумник, «скифами при дворе Византийца чувствовали себя мы — тесный кружок родных по духу людей — в годы войны, вынесшей огнем испытания даже те малые и слабые ростки Нового, Живого, на чем отдыхал глаз в довоенные годы».¹¹ Здесь кризису современности решительно отведено первое место, и исторические скифы буквально терялись «в туманных даях недосягаемости».

Тем не менее вышеупомянутая ссылка на Геродота помогала объяснить максимализм Иванова-Разумника. Описание скифских земель в «Истории» давало ему образы раздолья и бесконечных возможностей: «Мы чувствовали себя одинокими. Хотя мы знали, безграничны поприща скифских поселений от севера, где снежистыми перьями полнится воздух — до истоков Инда и Ганга, до пальмами оттороченного Малабарского берега: так определял скифские границы Геродот. Безграничные поприща... но тяжелым пологом перекрыли их века безземельной и безвольной жизни и примесь — рабьей крови — обезображено лицо былых скифов. Ведь об этом печаловались еще древние: уже во времена Плиния во множестве были они: *Scythae degeneres et a servis orti...*».¹²

Здесь у Иванова-Разумника оборвана сделанная с ошибкой цитата из «Естественной истории», которая должна читаться так: «*Scythae degeneres et a servis orti*»¹³ («Скифы низшего класса и от слуг рождены»). Далее Иванов-Разумник утверждал, что «февральские дни»¹⁴ освободили новых скифов от той обременности, в которой они находились до революции. Таким образом, ему удалось не без затруднений слить две временных рамки, перерабатывая древние сообщения о скифах в современный миф.

Во-первых, латинское слово «*degeneres*» совсем не обозначает «вырождение». Оно значит просто «низший класс». Во-вторых, Плиний не приписывает упадок скифов межплеменному браку. Опять обнаруживается анахронизм — Плиний как-то оказывается под влиянием расовых теорий Гобино, французского мыслителя XIX в. Кроме того, Иванов-Разумник употребил местоимение «мы», когда он говорил об основателях журнала, и местоимение «они», чтобы указать на древних скифов. Это различие не совсем ясно, пока он не упоминает о Геродоте. До этого места кажется, что он писал о пределах скифских земель

как бы на основании «личного опыта». Эта неотчетливость намеренная, так как Иванову-Разумнику нужен был прежде всего образ неопределенного пространства: «Февральские дни до дна растворили это чувство. На наших глазах порывом вольным, чудесным в своей простоте порывом, встала, от края до края, молчаливая, гнилым туманом застланная Земля».¹⁵

Иванов-Разумник обратился к образу древних скифов как к исторической метафоре, необходимой для нового времени, когда новые «скифы» — трибуны революционной культуры, создают искусство будущего. Эти «скифы» будут независимы от эстетической традиции и от политической идеологии. «Скифство» требует разрыва с историей.

Ремизовское «Слово о погибели», наоборот, оплакивает утрату исторического сознания. Ремизов, так же как и Иванов-Разумник, обратился к земле, каждый из них строил свою мифологию на основе особой пространственной модели мира. Но если, концепция «скифов» Иванова-Разумника сводится иногда к чистой метафоре, то у Ремизова народная культура вполне отождествима с метафорой «земли». Такой подход оправдывается жанровым определением произведения: оригинальное «Слово о погибели» или та часть, которая дошла до нас,¹⁶ внимательно описывает объем русских земель и перечисляет иноязычные племена, живущие на территориях, прилегающих к ним. В ремизовском «Слове о погибели» понятие «русская земля» станет метонимией деревенского быта. Всеобъемлющая широта степи символизирует цикличность крестьянских обрядов: «Широка раздолная Русь, родина моя, принявшая много нужды, много страсти, вспомнать невозможно, вижу тебя, оставляешь свет жизни, в огне приверженная. // Были будни, труд и страда, а бывал и праздник с долгой всенощной, с обеднями, а потом с хороводом громким, с шумом, с качелями. // Был голод, было и изобилие. // Были казни, была и милость. // Был застенок, был и подвиг: в жертву приносили себя ради счастья народа».¹⁷

Перечень противопоставлений напоминает третью главу Екклесиаста («Время всякой вещи»). Русь разгромлена огнем войны и революции, ее раздолье превратилось в пустоту. Революция, таким образом, положила конец историческому времени. Вслед за ней — пустыня, где даже вера исчезла, где обнаруживается крайнее духовное истощение русской культуры: «Нет веры в России, нет больше церкви, это ли церковь, где восхваляют временное? // И время пропало, нет его, кончилось время».¹⁸

На протяжении всего произведения повествователь выступает как бы в роли ветхозаветного пророка, разоблачающего грехи Израиля и указывающего путь к спасению.

Библейские сказания о нашествии и изгнании служили Ремизову архетипами той катастрофы, свидетелем которой он был во время войны и революции. Ремизовское «Слово о погибели», по сути, — пророчество. В каждой главе разверты-

вается диалог автора с родиной. Она олицетворяется в «Слове» в женском облике. При этом повествователь часто намеренно подражает риторике пророков Ветхого Завета. Так у Ремизова: «О, моя родина обреченная, пошатнулась ты непоколебимая, и твоя багряница упала с плеч твоих. // (...) Ты и ныне, униженная, затоптанная, когда пинают и глумятся над святыней твоей, ты и ныне безгласна».¹⁹ Когда речь идет об оскорблении «святыни», имеется в виду и опустошение храма, и утраченная девственность (это — отголосок шестнадцатой главы Иезекииля, в которой описаны блудодеяния дочери Иерусалима). Кроме того, автор начинает здесь развивать антитезу «речь—молчание», которая продолжается на протяжении всего «Слова». Дальше он косвенно намекает на Иоанна Крестителя («глас вопиющего в пустыне», Исаия, 40, 3): «Ободранный и немой стою в пустыне, где была когда-то Россия».²⁰

«Немота» повествователя подчеркивает и его обособленность, и разорение русской земли. В Иезекииле (3, 26; 24, 27; 33, 22) часто встречается фигура пророка, который страдает немотой до того самого момента, когда придется высказать откровение. В каждом случае язык пророка развязывается с тем, чтобы разбудить праведных к возрождению Израиля.

Ремизовское «Слово о погибели» рисует тот же самый конец истории, который стал уже общим местом русской культуры накануне революции. Но автор ведет здесь свою собственную полемику с понятием социалистической утопии: «Скоро настанет последний час, скоро пробьет он. // Без четверти двенадцать. // Слышите! Нет ничего, ни Кремля, ни России — ровь да гладь. // Приходи и строй! Приходи, кому охота, и делай дело свое, — воздвигай новую Россию на месте горелом. // А про старое — забудь».²¹ Еще будучи студентом Московского университета в 1895—1896 гг., молодой Ремизов вчитывался в общественную теорию марксизма. В этих строках «Слова» можно найти отголосок его ранних революционных увлечений — иронический призыв к воздвижению новой России «на месте горелом» адресован знаменитому заявлению Прудона: «*destruam et aedificabo*».²² Подобная полемика найдется и в «Заповедном слове русскому народу».

В том же номере «Скифов», в котором было опубликовано «Слово о погибели», появилась статья Иванова-Разумника «Две России». Она содержала резкие нападки на Ремизова: «Всякая революция враждебна духу ветхозаветного „Святого Израиля“ — „Святой Руси“, и когда приходит она, то видят в ней староверы лишь гордыню дьявольскую, лишь „похвальбу“, которую надо отринуть и сопричьсть к разбойникам».²³ И в таком тоне редактор писал о произведении, только что опубликованном в его же журнале.

Почему же Иванов-Разумник пригласил Ремизова публиковаться в «Скифах»? Другой неортодоксальный приверженец теорий Иванова-Разумника, хотя тоже «скиф», Евгений Замятин

выдвинул в своей статье «Скифы ли?» гипотезу о том, что Иванов-Разумник предложил Ремизову место в журнале именно с тем, чтобы напасть на него: «И на тот же самый предмет Иванов-Разумник взял в торжественную процессию Ремизова: для пущего прославления победоносцев». ²⁴ Но этим вопрос вряд ли исчерпывается.

Скорее всего, возражения Иванова-Разумника были результатом глубокого разочарования в писателе, произведения которого он долго считал воплощением собственной идеологической программы. Для Иванова-Разумника Ремизов был обличителем застойности уездной жизни. Но после Октябрьской революции Иванову-Разумнику пришлось переоценить творчество Ремизова.

Показательно, что в конце 1916 г. Иванов-Разумник взял с полки роман «Пятая язва» и стал вдумываться в значение ремизовской прозы для России в период переломного момента ее истории: «В ожидании будущего взялся я за прошлое — и проводил старый год чтением старого романа А. М. Ремизова „Пятая язва“: читал, как „вождь жизни, старец Шапаев“ блудом лечил, бесов изгонял — и попал в тюрьму за свои методы лечения. Старец Шапаев был сложной фигурой, и та свистопляска, которая началась в городе Студенце после ареста старца Шапаева следователем Бобровым, показывает всю толщину обывательщины российской». ²⁵

Через год, прочитав «Слово о погибели», Иванов-Разумник отождествил следователя Боброва с его создателем: «Была у следователя Боброва „заветная тетрадь“: „крест трудов“ его, „плач“ над разором русской земли, плач о гибели русского народа. Тетрадь эта ныне перед нами: воскрес Бобров и дописал свой „плач“, написал „Слово о погибели Русской земли“. Да и многое ли пришлось ему добавить? И тогда говорил и теперь он одно и то же говорит теми же словами». ²⁶

По мнению Иванова-Разумника, «Слово о погибели» является продолжением заветной тетради Боброва — обреченного главного героя романа «Пятая язва». Бобров — фанатичный коллекционер и графоман, который в своем отношении к письменности, к собиранию текстов имеет некое сходство с автором — Ремизовым. И если можно говорить о некотором автобиографизме «Пятой язвы», то это только в связи с общим и у героя, и у автора стремлением к собиранию документов русского прошлого. Но Бобров воплощает только часть писательской «биографии» Ремизова, и Иванов-Разумник в своей статье о «Слове» намеренно «ошибся» в плане полного отождествления Боброва с автором. Здесь налицо явно тенденциозная попытка со стороны Иванова-Разумника отречься от своих прежних взглядов на писателя, который не оправдал программных ожиданий «нового Белинского» (именно в такой роли Иванов-Разумник представлял себя в своих рецензиях для журнала «Заветы»).

Примечания

- ¹ *Lampl H.* Innovationsbestrebungen im Gattungssystem der russischen Literatur. // Wiener Slawistisches Jahrbuch. 1978. № 24. S. 170.
- ² *Доватур А. М.* Народы нашей страны в «Истории» Геродота. М., 1982. С. 23.
- ³ Заветы. 1912. № 6. С. 46—68.
- ⁴ *Иванов-Разумник Р.* Вместо предисловия. // Скифы. 1917. № 1. С. VI—XII.
- ⁵ *Иванов-Разумник Р.* Перед грозой. Пг., 1924. С. 61.
- ⁶ *Мелетинский Э. М.* Поэтика мифа. М., 1976. С. 173.
- ⁷ *Clowes E. W.* The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature. Illinois, 1988. P. 12—13.
- ⁸ *Авраамов А. В.* дебрях эстетики: интуиция или эрудиция. // Скифы. 1917. № 1. С. 141.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ *Иванов-Разумник Р.* Вместо предисловия. // Скифы. 1917. № 1. С. VIII.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же.
- ¹³ *Plini.* Naturalis Historiae. Hamburg et Gothae, 1851. Т. 1. С. 304. *Иванов-Разумник* на протяжении статьи привел эту фразу трижды, каждый раз с новой ошибкой.
- ¹⁴ *Иванов-Разумник Р.* Вместо предисловия. С. VIII.
- ¹⁵ Там же. С. IX.
- ¹⁶ *Бегунов Ю. К.* Памятник русской литературы «Слово о погибели русской земли». Л., 1965. С. 6—11, 107—109. Оригинальное «Слово о погибели» обнаружено в 1878 г. вместе с рукописью жития Александра Невского и другими произведениями того времени.
- ¹⁷ *Ремизов А. М.* Слово о погибели русской земли. // Скифы. 1918. № 2. С. 194.
- ¹⁸ Там же. С. 196.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Там же. С. 197.
- ²¹ Там же. С. 198.
- ²² *Berlin I.* Karl Marx: His Life and Environment. 1960. P. 7.
- ²³ *Иванов-Разумник Р.* Две России. // Скифы. 1918. № 2. С. 215.
- ²⁴ *Замятин Е.* Скифы ли? // *Замятин Е.* Сочинения. Т. 4. Мюнхен. С. 508.
- ²⁵ *Иванов-Разумник Р.* Перед грозой. С. 107.
- ²⁶ *Иванов-Разумник Р.* Две России. С. 215.

О СНОВИДЕНИЯХ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА И НИКОЛАЯ КЛЮЕВА

Обозначенная в заглавии данной работы тема вполне может быть встречена предупреждающим вопросом: допустимо ли сновидение (да еще и в литературном произведении) истолковывать как некий особый жанр? Не уместнее ли рассматривать его в категории обычного художественного вымысла, — ведь сон художника является не чем иным как его творческой фантазией, никогда, по сути дела, не выходящей за пределы индивидуальных авторских возможностей художественного моделирования мира.

Согласиться, однако, с этим что-то все же мешает.

Дело в том, что в сновидении присутствует и нечто дополнительное по отношению к его сюжетному или образному содержанию. Это может быть некий неожиданный эмоциональный эффект или же провиденческий, предсказательный элемент. На основе последнего возникла даже целая наука (или лженаука — это не столь важно) — толкование снов. Во сне мы можем увидеть какой-нибудь обычный предмет из яви, мимо которого в своей дневной действительности бесчисленное число раз проходили совершенно равнодушно, даже не замечая его. А тут он нас почему-то невероятно взволновал, так что даже уже проснувшись, мы долго все еще не можем успокоиться и находимся под впечатлением увиденного целый день, а то и дольше. То же самое бывает и относительно человека: в дневной обыденности он не вызывает у нас особых чувств, а явленный в сновидении его образ может нас очень сильно взволновать. Источник же этого сновиденческого «прибавления» к известному нам по дневной яви человеку остается для нас скрытым.

Не то, что человек или предмет, предстающий в художественном произведении, где его впечатляющее воздействие на нас объяснимо целенаправленной работой творческой фантазии художника, превращающей реальный объект в образ. В сновидении же подобное сознательное преобразование исключено.

В качестве некоторого объяснения этого явления, возможно, следует признать то, что в сновидении мы, вероятно, видим предмет (человека) как бы в его чистой, незамутненной сущности. Он находится здесь в некой непосредственной близости

к нашей идеальной, потенциальной способности воспринимать, от которой как бы отсеялось все хаотичное и случайное, вся мелочь бытовых, обыденных впечатлений, мешавших нам видеть отдельные явления в их подлинной сущности.

Созерцание ее для нас, живущих своею суетливой обыденностью, недоступно. И открывается нам оно только в редкие моменты (проблески) в некоторых наших сновидениях и, возможно, в еще более редкие случаи озарений (прозрений) и наитий.

Но существует, однако, категория людей, для которых возможность этих созерцаний стала как бы профессией. Это, разумеется, прежде всего все-таки художники. Но только далеко не все.

В русской литературе XX века Алексей Ремизов и Николай Клюев, несомненно, — самые яркие представители этого типа художников. Тип художника — вестника сокровенного мира еще не определен. Да и едва ли возможно такое определение в научных категориях. Но не исключено, что какие-то его признаки станут заметнее при выяснении общих и отличительных черт в этом плане между Ремизовым и Клюевым.

И первое, что их сближает — это самобытный характер творчества, который они и сами у себя подчеркивали, решительно отделяя свои писания от «литературы». Суждения как того, так и другого о законодателях литературного вкуса носят резко отрицательный характер. Вспоминая в эмиграции свой альянс с «петербургскими „аполлонами“», Ремизов писал: «Природа моего „формализма“ ... была им враждебна: все мое не только не подходило к „прекрасной ясности“, а нагло перло, разрушая до основания чуждую русскому ладу „легкость“ и „бабочность“ для них незыблемого „пушкинизма“. Они были послушны данной „языковой материи“, только разрабатывая и ничего не начиная.

Так было оттолкновение „формально“, но и изнутри я был чужой. Вся моя жизнь была непохожей. И все их «приключения» (имеются в виду в основном стилизованные повести и рассказы Михаила Кузмина — А. М.) для меня только бесследная мелочь или легкая припыленность» («Послушный Самокей»).¹

Не принимал творчества, поэзии от «литературы» и Клюев. Выдвинутую Блоком антитезу между подлинной (народной) поэзией и литературной, «бумажной» («Поэзия народных заговоров и заклинаний», 1906) он превращает в универсальный образ «бумажного ада». Из блоковского «бумажного зерна» произрастает у него целое соцветие уничижительных для «писательской» деятельности образов: «книги-трупы», «прокаженны Стих, Газета», «сводня старая — бумага». Всему этому он противопоставляет свою (и близких ему поэтов) самобытную, идущую от народных источников, от бытия природы «песню».

Да и происходили оба художника из самых народных глубин — от крестьянского корня.

Но самое же, пожалуй, существенное, что их сближало, — это редчайший дар обладания всеми сокровищами национальной словесной стихии, а через них и самой глубинной духовной культурой. Свои «сокровища чистого русского языка» Ремизов собирал, по свидетельству С. Городецкого, не только из редких старинных книг, но и «подбирая и записывая каждую кроху в деревне ли, в вагоне ли железной дороги или в городе».² То же относится и к Ключеву. Читая литературу допетровского времени и созданные на ее основе словари, то и дело встречаешься со словами, вошедшими в основной фонд его поэзии. И вовсе не в качестве какой-нибудь стилизации или исторического фона, а как выражающие ее основную сущность, ее «строк преисподние глубины». Портреты Ключева, на которых он предстает с развернутой старинной книгой, весьма в этом отношении показательны. И Ремизов, и Ключев являлись художниками, которые через слово могли существовать в мире прошлого настолько же органично, как и в мире настоящего. И не потому ли так много открывалось им из мира будущего.

И еще один момент их сближения — это игровое начало, одинаково проявлявшееся как в творчестве обоих художников, так и в их жизненном поведении. Ключев всю жизнь проходил в трагическом костюме патриархального крестьянина, «святого», хотя, по словам того же Ремизова, «одинаково мог представлять и не „святого“, появляясь в смокинге с подводкой глаз в „Бродячей собаке“».³ Ремизовым, выразившим свое игровое начало в разного рода мистификациях и розыгрышах близких людей, была, как известно, основана в 1908 году шутовская «Обезьянья Великая и Вольная палата», членами которой (носителями сказочных чинов и званий) являлись многие петербургские писатели-современники. В их число был принят в 1917 году и Ключев, по случаю чего ему были вручены особые «грамота» и знак в виде куска картона с рисунком и надписью рукой Ремизова: «Николаю Алексеевичу Ключеву обезьяний знак первой степени с кисточкой дан для ношения 1917 г. 18 февраля Алексей Ремизов».⁴

Разумеется, между Ремизовым и Ключевым были и личные встречи. Это были встречи художников близких творческих ориентаций. Они встречались в литературно-артистическом кабаре «Бродячая собака» (1912—1915 гг.), на собраниях оформившегося в начале 1915 года «Общества возрождения художественной Руси» при Феодоровском государевом соборе в Царском Селе, членами которого они состояли; встречались на вечерах литературной группы «Краса», в которую оба входили (1915 г.); встречались в литературных салонах Петербурга.

Известны и их, правда, не многочисленные, высказывания друг о друге. У Ремизова при этом неизменно присутствует игровой момент. Так, Ключев является в одном из его снов в автобиографической повести «Взвихренная Русь» (1917—1924): «Вошел Ключев: он в огромной соломенной шляпе, в

поддевке, но уж без своего серебряного креста: „Страха ради революции“.

У нас стоит инструмент: не то арфа, не то гусли, — и никак не подойдешь.

„Не арфа и не гусли, — объясняет Ключев, — а самопишущее перо Adler, без чернил пишет!“

Мы ходим вокруг инструмента, но потрогать нет никакой возможности.⁵ Значительно позже, в 1950-е гг., Ремизов, вспоминая Ключева, высказывался о его отмеченной уже нами игре в «святого», а также игре «в небесные пути».

Не менее беглы и высказывания Ключева о Ремизове. Характер их, правда, при этом значительно серьезнее и даже возвышеннее. Так, в письме к издателю В. С. Миролюбову (конец 1919-го или начало 1920-го г.) из Вытегры в Петроград он с одобрением отмечал смелое выступление Ремизова в печати: «Как процветает русское искусство? Или теперь вслух нельзя задавать таких неблагонадежных вопросов?»

Один Алексей Михайлович сказал Успенское Филиппово слово.⁶ Имеется здесь в виду «Заповедное слово русскому народу» А. Ремизова, опубликованное в журнале «Воля народов» (1918. № 1) и подобно его же «Слову о погибели русской земли» (октябрь 1917 г.) исполненное отчаяния и звучащее горестным плачем по той Великой Руси, которую воспел еще до революции и вскоре, разуверившись в ней, еще больше воспел и заодно оплачет Ключев.

«Горе тебе, русский народ!»

Предки твои, молившиеся в высоких каменных церквах — безмолвных свидетелях прошлого, они умели собрать многоязычную землю воедино. И на вечах, на княжьих советах во имя любви и ненависти делали они одно свое великое дело — рядили и строили землю. Князья-властелины были рабами земли. Властелины людей, тираны холопов, безжалостные мучители, создали они великую русскую землю, и пощаженные останки их покойно дремлют под сенью соборов.

А ты расточаешь, и тебе нет покоя — никогда.⁷

Ключев потрясен пронзительной скорбью и смелостью этих слов. А ведь не далее чем год назад их с Ремизовым — активных участников литературно-политического альманаха с левозесеровским уклоном «Скифы» (1917 г., всего вышло два сборника) главный лидер «скифства» Р. В. Иванов-Разумник решительно развел по двум краям пропасти, разделившей старую патриархальную Россию и новую, революционную: «Ремизов — на одной стороне пропасти, Ключев и Есенин — на другой ее стороне. Темными лучами заката освещен он, поэт старой Руси; первые золотые лучи зари восхода начинают падать на головы поэтов новой России. „Слово о погибели“ могильно звучит у Ремизова, „Певущий зов“ и „Песнь солнценосца“ победно слышатся у Есенина и Ключева. Он провозглашает скорбную „вечную память“ святой Руси и народу, они возглашают „Многая лета“ грядущей

России и революции; на его панихиду они отвечают молебном. Два завета, два мира, две России. Из глубины народной поднялись обе эти России, и пропасть между ними; одна — Россия прошлого, другая — Россия будущего».⁸

Пропасть, проведенная Ивановым-Разумником между Ремизовым и Клюевым (вкуче с Есениным), вскоре оказалась мнимой. Однако в те первые месяцы большевистской власти, когда прозвучал пророческий плач Ремизова по России, Клюев, действительно, стоял озаренный лучами «зари восхода». И Евгений Замятин, тоже, как и Клюев, причисленный к сонму князей «Обезьянней Великой и Вольной палаты», имел все основания назвать его «придворным пиитом» революции.⁹ В 1918 г. Клюев даже вступает в ряды РКП(б), из которых, однако, через два года исключается за верность своим религиозным убеждениям. Одним из первых в русской поэзии он создает посвященный вождю революции цикл стихотворений «Ленин» (1918), трижды потом изданный отдельной книгой (1923—1924 гг.). Выступая на собраниях и митингах родного уездного города Вытегра, где проживает с 1918 по 1923 г., он производит сильное впечатление своим пафосом и ярким образным словом, снискивая себе заслуженную славу «красного поэта». «Я, красный человек, запальщик, знаменщик, пулеметные очи»¹⁰ — уверяет он себя и других в своей революционности. Силами местной интеллигенции он ставит агитационные пьесы, в частности, собственного сочинения «Красную пасху», принимает активное участие в деятельности уездной партийной организации. Публикует также много статей в местной газете «Звезда Вытегры» (позже — «Трудовое слово»). «Красный прибор праведного восстания, — писал он в одной из них, — ... отблеском розового утра озарил гиблый переулок — бескрайнюю уездную Рассею» («Порванный невод», 1919).¹¹ Революция, по его словам, дает ощущение «величайшей красоты, мировой мистерии», она представляется ему «чашей с солнечной кровью», вознесенной «во здравие души и тела всего рода человеческого».¹²

Что же касается поэзии, то здесь в прославлении революции он, несомненно, превосходит всех новокрестьянских поэтов, уступая разве только одному Петру Орешину. Он щедро авансирует события 1917-го г. пламенными строками своих стихов. Октябрь наделяется им царственным эпитетом «пурпурный», принесенная им «свобода» благоговейно ассоциируется с самыми высокими поэтизмами («Матерь света»), обращенные к ней строки звучат молитвенно: «Боже, свободу храни — красного государя Коммуны!..» Приветствуются и новые власти: «Слава мученикам и красноармейцам, И сермяжным советским властям!» («Коммуна», 1918). Поэт уверен, что наступает время осуществления заветов истинного христианства: «Христос отдохнет от терновых иголок, И легко вздохнет народная грудь» («Из красной газеты», 1918). Что же касается Ленина, то он идеализируется у Клюева в духе крестьянской мечты о своем царе, в нем подчеркиваются

некие черты, будто бы единые его с народно-патриархальной Россией.

И вот вдруг эти восторженные излияния Ключева по поводу благодатного пришествия в мир русской революции прерываются каким-то недомолвленным признанием правоты Ремизова, ставшего в противостоянии между Святой Русью и революционной Россией на сторону первой. Недомолвленность переходит вскоре в полную солидарность с ремизовским пониманием происшедшей в России трагедии. И дальнейший путь Ключева — это путь летописца («песнописца») великого разорения русской земли, путь поэта, до самого последнего часа не перестающего оплакивать мученическую судьбу России, путь почти по следам Ремизова, первым сказавшего свое «Слово о гибели русской земли». Так, если автор «Заповедного слова русскому народу» обращался к нему с укором за то, что он «восстал на Бога своего... с винтовкой ... зашел в церковь Божию»,¹³ то Ключев через год обращался в своем эссе «Самоцветная кровь» с предупреждением к «братьям-коммунистам» по поводу уж и вовсе беспрецедентного их кощунства по отношению к «церкви Божией». Причиной написания этого обращения послужили грубейшие методы антирелигиозной пропаганды, особенно проводившаяся в порядке ударной кампании практика так называемого «разоблачения мощей». С 1918 по 1920 г. с целью доказательства обмана «церковниками» «темного народа» было произведено вскрытие более полсотни раков с мощами святых в четырнадцать губерниях России, в том числе князя Владимира, князя Глеба, Тихона Задонского, Петра и Февронии Муромских, Сергея Радонежского. В прессе не скрывался факт установки проводимой кампании сверху, но сопровождался привычной демагогической ссылкой на «требование трудящихся масс». Голосу «трудящихся масс» Ключев и противопоставлял свой очерк «Самоцветная кровь», с неслучайно приписанным в конце подзаголовком «Из Золотого Письма Братьям-Коммунистам», в котором пытался объяснить им мощи не как «предрассудок», а как некое материальное напоминание о деяниях и «власти слова» великого человека, не побеждаемых смертью. Память же об этом человеке, по Ключеву, нужна как основа духовно-нравственных заветов национальной жизни. И посягательство на эту память он называл в своем «Письме» «хулой на духа жизни».

В 1924 г. Ремизов завершает в эмиграции начатую еще в России автобиографическую книгу «Взвихренная Русь», заканчивающуюся очерком «Неугасимые огни», исполненным острейших ностальгических видений памятных годовых служб в известных московских соборах, православных святых Москвы — России: «...темные вереницы через собор к мощам, старинный „столповой“ распев — в унисон режут басы, да звенящий переклик коноархов, а под конец густой кадильный дым к голубеющим утреним сводам — тропарь Преображенью — так

при царе Иване, так при Годунове, так при Алексее Михайловиче: столповой распев — костер из тьмы — голубеющий рассвет — тропарь Преображенью —

— — —

За Москва-рекой заря — по заре, разгораясь, звон из-под Симонова. Белая — заалела соборная церковь Благовещения». Последние слова очерка звучали утверждением вечного, нетленного бытия русских святых в духовной памяти: «Неугасимые огни горят над Россией!»¹⁴

Таковыми остаются эти огни для Ремизова в его хоть и печальном, но благополучном далеке от происходящих в 1920-е—1930-е гг. в России трагических событий. Обреченному же в них погибнуть Клюеву эти «неугасимые» ремизовские огни видятся как раз угасающими. В своих поэмах и стихотворных циклах этого периода он и оплакивает это угасание духовного света над Россией, изображает погружение ее в мрак. Такова, например, поэма «Соловки» (1926—1928), посвященная трагедии монастыря — жемчужины природы и православной культуры, превращенного с 1923 г. большевиками в первый в Европе концлагерь. Для Клюева, подобно Ремизову, бережно хранившему в своей памяти все духовные гнезда России, Соловки представляли ценность еще и как историческая колыбель родной ему старообрядческой веры и культуры, и как колыбель его собственного духовного созревания (здесь он проходил в отрочестве школу послушания у старцев). В конце поэмы возникает редкий для всей русской поэзии XX в. образ изгоняемых из России святых (лишь у одной А. Ахматовой имеется стихотворение, посвященное их нынешнему здесь сиротству и бесприютности — «Причитание», 1922). Такова же и поэма «Погорельщина», завершающаяся картиной расправы нынешних полонивших страну «сарацин» над образом Божьей Матери, после чего духовный свет над Россией меркнет, и сама она окончательно погружается в тоску безысходности и духовное помрачение: «Радонеж, Самара, Пьяная гитара Свилися в одно... Мы на четвереньках, Нам мычать да тренькать В мутное окно!»¹⁵ За «Погорельщиной» следует поэма «Песнь о Великой Матери» (1931), с ее строками, как бы полемически, трагически контрастирующими с ремизовскими образами «неугасимых огней», «столпового» распева и «красного звона» московских святых:

Уж радонежских лампад
Тускнеют перлы, зори глуше!
Я вижу белую Москву
Простоволосою гуленой,
Ее малиновые звоны
Родят чудовищ на яву,
И чудотворные иконы
Не опалают татарву!

В заключительной части «Песни о Великой Матери» Россия предстает уже окончательно лишенной духовного света недавней Святой Руси, предстает одичавшей:

Безбожие свиной хребет
О звезды утренние чешет,
И в зыбуны косматый леший
Народ развенчанный ведет,
Никола наг, Егорий пеший
Стоят у китежских ворот!

...

И одичалое дитя,
Отростив зубы, волчий хвост,
Вцепилось в облачный помост
И хрипло лает на созвездья!..

...

Так холодно в людском жилье
На Богом проклятой земле!¹⁶

И угасают, наконец, эти плывущие вереницею от Святой Руси духовные огни в последних произведениях Клюева, в частности, в его цикле стихотворений «Разруха» (конец 1933-го или начало 1934-го г.):

Вы умерли, святые грады,
Без фимиама и лампы
До нестареющих пролетий.
Плачь, русская земля, на свете
Злосчастней нет твоих сынов,
И алмазтовый засов
У врат лечебницы небесной
Для них задвинут в срок безвестный.¹⁷

С угасанием огней Святой Руси и сгущением над Россией мрака и погружается Клюев в свои пророческие сны — все о ней же. О ней и о своей судьбе. И здесь вновь происходит его соприкосновение с Ремизовым — другим значительным сновидцем в русской литературе. У каждого из них в этом жанре имеются свои особенности.

У Ремизова обращение к нему носит явно целенаправленный характер. Ему сны не только снятся, он их не только систематически записывает и выдает в виде законченных произведений, но он и немало относительно их размышляет, теоретизирует, пытаясь установить связь между ними, действительностью и литературой (искусством). Так, в книге «Огонь вещей» (1954) он высказывается: «В снах не только сегодняшнее — обрывки дневных впечатлений, недосказанное и недодуманное; в снах и вчерашнее — засевшие неизгладимо события жизни и самое важное: кровь, уводящая в пражизнь; но в снах и завтрашнее — что в непрерывном безначальном потоке жизни отмечается как будущее, и что открыто через чутье зверям, а человеку предчувствием; в снах дается и познание, и сознание, и провидение; жизнь, изображаемая со снами, развертывается в века и до веку».¹⁸

Обращение Ремизова к этому жанру настолько широко, что позволяет составить целую классификацию ремизовских сновидений. Они, например, могут выступать у него как некие, хоть и яркие, но не имеющие никакой естественной и смысловой между собой связи абсурдные видения. В данном случае они как бы являются случайными, ключ к пониманию цельности которых утрачен. Таков у Ремизова посвященный Л. Шестову цикл рассказов-сновидений «Бедовая доля» (1900—1909). В кратком предуведомлении к ним писатель подчеркивает их не фантастическую (фантазия создается по законам художественного мышления), а именно совершенно особую природу некой и не бытовой, и не художественно-фантастической реальности: «...считаю долгом предуведомить, что вышли они (рассказы — А. М.) из-под моего пера не как плод взбаламученной фантазии, а как безыскусное описание подлинных ночных приключений, в которых руководил мною мой вожатый ночи — Сон».¹⁹

Но и, наоборот, сны у Ремизова могут выступать как звенья, проясняющие в своих взаимосцеплениях и общей связанности некий универсальный план, некую скрытую, непонятную без их истолкования духовную реальность. Так, в той же книге «Огонь вещей» цельность всей, можно сказать, русской литературы он выводит из взаимосвязанности между собой снов в произведениях Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Толстого, Достоевского и Лескова. «Шесть снов Пушкина: сон Татьяны, сон Григория, сон Марьи Гавриловны, сон гробовщика Адриана Прохорова, сон Германа, сон Гринева. И каждому из этих снов будет отклик».²⁰ Речь здесь идет, разумеется, о сновидениях как уже существующих литературных образах, но как это характерно для Ремизова с его стремлением даже в художественном произведении раскрывать некую вещную сущность искусства, как бы непосредственно запечатлевающего высший план человеческой судьбы. На подобный же путь истолкования станет в середине нынешнего столетия Даниил Андреев в своей «Розе мира», в частности, объясняя явление вестничества: «Вестник — это тот, кто, будучи дохновен даймоном, дает людям почувствовать сквозь образы искусства в широком смысле этого слова *высшую правду и свет, льющияся из иных миров*»²¹ (курсив мой).

В другом случае сновидение у Ремизова включается в изображение реальной действительности с целью показать ее абсурдность — как отклонение от всех пределов и норм человеческого существования. Таковы сны в уже отмеченной автобиографической книге «Взвихренная Русь», изображающей жизнь писателя в революционные годы. Впрочем, и здесь следует сделать сразу же оговорку, — каким бы ни были эти сны литературным приемом, они автору достоверно снились, о чем свидетельствует вполне документальная информация: «Я встаю в 9 часов. Курю, записываю сны и прибираюсь».²² И потом: «Сны мне больше не снятся!

Я как-то спохватился: где сны? — Нету. Измученный ложусь я спать и сплю, ничего не вижу».²³

Граница между явью и сном здесь существенно размыта. Сном кажется сама действительность: «„Зачем, зачем все это? Зачем в такую ночь? И иди“». Так бы вот остановился или проснулся бы!»²⁴ А в настоящих снах появляются реальные близкие или знакомые писателю люди, с которыми он только что встречался днем: «Сны наползали и пропадали: пропал Сологуб, пропал Чернявский, пропал Керенский, и я очутился не в столовой — этой единственной нашей комнате, а в подвале».²⁵ А вот явь на Гороховой, куда Ремизова вместе с другими представителями творческой интеллигенции Петрограда, в основном участников альманаха «Скифы», привели арестованными по обвинению в «саботаже»: «Нас принял тощенький остренький — я сразу его узнал, это тот, что во сне мне приснился: вбежал в камеру и затаратал, как будильник. Он отобрал у нас документы: паспортные книжки и удостоверения на всякие права».²⁶ И даже, наконец, находим такое сечение писателя по поводу того, что сны используются как бы не по назначению, что происходит их своего рода профанация: «А сплю я, не раздеваясь, в шкарах. И в снах мне снится все больше из жизни — заботы загородили мне все двери туда!»²⁷ (т. е. в истинно иной мир, с его «высшей правдой и светом», по определению Д. Андреева). «Так и шли дни, перевиваясь снами».²⁸

Проходит в этих «перевившихся» вместе с обыденной реальностью снах весь, можно сказать, литературный, художественный Петербург, но только в каком-то искривленном, перевернутом изображении. При этом связь с реальностью обнаруживается в них самым непосредственным образом. В своей дневной реальности писатель страдает, например, от голода: «Каюсь, не утерпел, съел просвирку: четыре года берегли, белая, Ф. И. Щеколдин из Суздаля привез!» И вот ночью того же дня автору снится: «... мне приносят мои картины: их несут на шестах, как плакаты. Я взглянул: да что же это такое? — квадратиками ломтики — сырая говядина! — рубиновые с кровью! И подпись: „бикфордов шнур“».²⁹ Другой подобный же сон: «На деревьях яблоки и наливные и золотые и серебряные и маленькие китайские, я сорвал одно яблоко — а это не яблоко, а селедочный хвостик, я за другое — и опять хвостик. И очутился на лугу. А луг весь-то в продовольственных карточках самых разных цветов, как в цветах, и в удостоверениях с печатями. Но какого-то самого главного удостоверения у меня нет. И я все искал, схватывался, искал — нет!»³⁰

Наконец, в сне открывается Ремизову высший, конечный план человеческой судьбы. Правда, сон этот раскрывается как сон «смертный». Именно на нем основывается содержание повести «Странница» (1918). Снится он здесь уже не автору, что так привычно в его других повествованиях, а главной

героине. Обращением как раз к этого вида сну — сну «смертному», исполненному глубокого провидческого смысла, сближается Ремизов с Ключевым, к сновидениям которого необходимо теперь обратиться.

В отличие от снов Ремизова они не содержат никакой литературной заданности, обнаруживаясь в своей абсолютной стихийности. Если автор «Бедовой доли» свои сновидения тут же и перерабатывал в занятные рассказы, то Ключев свои сны даже не записывал. Он их всего лишь пересказывал своим собеседникам, по записям которых и стали они известны. На них лежит печать глубоко личных переживаний, печать судьбы поэта. В них нет поэтому ремизовской многоплановости, они все подчинены определенной доминанте. Их историческое пространство — 1920-е — начало 1930-х годов, т. е. период ужесточения режима, травли поэта и его ответной реакции. В отмеченной нами выше его трагической поэзии, направленной против угашения «огней» Святой Руси, звучит совершенно безбоязненный перед возможными последствиями голос поэта.

Однако, тревога за жизнь и ожидание неизбежной расплаты все же давали о себе знать. Оттесненные в глубь сознания (как тут не вспомнить Фрейда!) они, прорываясь, находили свое выражение в его снах. «В эту зиму больше страшные сны виделись...» — предваряет он рассказ об одном из своих снов 1928 года. Но пояснение это вполне может быть отнесено и ко всем его прочим снам. Лишенные уже отмеченной нами многоплановости они могут быть разделены только внутри их общей, доминирующей темы — темы страха. Здесь выделяются такие подтемы как «Опасное место», «Кровь», «Бегство и поиски спасения от преследователей», «Мир спасительный», «Гибель», «Свет в конце туннеля».

Именно здесь снится Ключеву (ему самому, а не какому-нибудь его герою) свой «смертный» сон, исполненный вещих видений. И снов таких у него много. Из сна в сон героя расстреливают, закалывают, душат, сбрасывают в пропасть. И как раз в этих моментах пересекаются сны Ключева с видениями «смертного» часа в ремизовской «Странице».

Вся эта небольшая повесть распадается на две части. В первой из них повествуется о полной превратности и преследований горестной жизни героини — выросавшей в чужих людях сироты, не чувствующей своей прочной связи с реальным миром (в качестве символа героиню можно вполне принять за образ человеческой души, томящейся в плену своего брэнного тела и неосознанно тоскующей по своей небесной, потусторонней прародине). В этом мире она проходит, действительно, как странница, лишь смутно догадывающаяся о существовании своей некой другой, истинной жизни. Неслучайно и название этой части — «Юдоль плачевная».

Завершается эта первая часть смертью героини, тем не менее продолжающей рассказывать о себе и дальше, разумеется, уже

в ипостаси самой души, погрузившейся в «смертный» сон, который не что иное, как прозрение загробного мира. И вся вторая часть повествует о пребывании героини в нем. Так она и называется — «С того света». Этот «тот свет» является здесь по сути дела адом, готовым поглотить попавшую в него только временно, явно, в роли всего-лишь испытываемой, героиню повести: «Вижу помраченный мир от явившихся полков темной неисчетной силы. Они брали власть над землей. И запасов орудий мученических было у них без числа: крюки, колеса, лапы, плети, доски, топоры. Духом они разжигали железные печи.

Какая горечь, какая горесть!

Врагу дал Бог прельщать человека и позволил мучить».³¹

И во всей этой второй части «Страницы», весьма динамичной, повествуется, как и в снах Ключева, исключительно об одном — лихорадочных попытках героини спастись от преследований «темной силы», ее мучителей. Кошмарные картины чередуются здесь одна за другой. Героиня из одного сна проваливается в другой, пока не оказывается наконец в последнем сне, доставляющим ей избавление от «темной силы» и христианское спасение: «И вдруг вижу, глубокое небо и в небе крылатый — крест в руках его, а за ним белый гроб несут, а за гробом двое — крылья вверх и крылья, распростерты с Востока и на Запад».³²

А что же обретает после своей гибели герой (сам автор) снов Ключева? С неуклонной последовательностью переходит здесь из сна в сон всего-лишь одно видение.

Вот сон на 24 июня 1923 года: «А солдатишко целится в меня, дуло в лик мой наставляет... Как оком моргнуть, рухнула крыша-череп, щебнем да мусором распался коридор-хвост. Порвал я на себе цепи и скоком-полетом полетел в луговую ясность, в Божий белый свет. Вижу, озеро передо мной, как серебряная купель; солнце льяное непорочное себя в озере крестит, а в воздушных облако драгоценное, виссонное, и на нем, как на убрусе, икона воздвиглась „Тихвинская Богородица“».³³ Такой же трагический сон, приснившийся поэту в следующем году на 24 марта заканчивается: «Не опомнился я, нитками весь запряден... Перерезали мне нитки горло, как петля удавная, и умер я в единый миг, плоть девкам оставя, а сам же лебяжьим летом лечу над великим озером. Тихи и безбрежны воды озера, вечная заря над ним, о которой поется „Свете тихий“ по церквам русским».³⁴ Еще через год (8 июля 1925 года) — подобный же сон: «Повели меня к казакам на улицу. Казаки-персы стали меня на копыа брать. Оцепили лошадиным хороводом, копыа звездой. Пронзили меня, вознесли в высоту высокую! А там, гляжу, маменька за столом сидит, олашек на столе блюдо горой... А стол белый, как лебяжье крыло...»³⁵

Обретая, таким образом, бессмертие в загробной жизни, герой «смертного» сна у Ключева возвращает себе все ценности, которых насильно лишали его «темные силы» при жизни и

которым не оставалось уже места в самой действительности. Эти ценности: природа, православие, крестьянский мир. Подобной тревоги за сохранность самого христианско-православного мира еще не знала героиня ремизовской «Странницы». Ее тревожения в «смертном» сне вызывались лишь опасением поддаться уговорам темной силы и тем самым лишиться спасительной христианской благодати. Между сном ремизовской героини и снами Ключева — пять лет, внесших существенную коррективу в сознание русского человека относительно прочности высших духовных ценностей в нынешнем бытии народа.

И «смертный» сон в «Страннице», и «смертные» сны Ключева — сны глубоко вещие. В них отразилась судьба души русского человека в XX в.

Это прежде всего ее мытарства, ее «хождения по мукам». Ведь и у Ремизова за демонскими силами, и у Ключева за его преследователями вполне угадываются силы исторические, карательные силы большевистского режима. В «Страннице», например, демонские силы часто выступают в виде военных отрядов. Испытуемые демонами души загоняются в здание театра. И его описание напоминает изображение «узилища на Гороховой» во «Взвихренной Руси», куда был доставлен Ремизов вместе с другими участниками «Скифов» (побывал в нем через пять лет, в 1923 г. и Ключев). В другом эпизоде преследуемая героиня, которой абсолютно некуда деться, бросается в последнем отчаянии на колеса машины, тут же завертешшие ее в своих шестернях и ременной передаче. И действительно, это как раз наступало длившееся затем бесконечно долгий срок время, в которое от пропаганды «железного», «машинного» рая живой человеческой душе некуда было деться: «Оглянулась, а по полю погоней народ, ой, сила какая! — на меня указывают, конечно, за мной. Я скорее в заводский корпус, затворила дверь плотно.

Все машины, а по стене и сверху ходят колеса. Что мне делать? Я на самый верх к колесам и с колесом завертелась.

Я видела, как ворвались в корпус и разбрелись по углам: ищут! А я захлестнулась, да через ремень и выше — на самые верхние колеса».³⁶

У Ключева тоже преследующие его сновиденческого героя силы выступают в виде военных. И знаменательно, что он был арестован и затем приговорен к расстрелу с санкции не какого-нибудь гражданского, а именно военного прокурора дислоцировавшейся в Томске 78-й стрелковой дивизии. В одном из снов 1921 года ему видится, будто бы идет он в каком-то зловещем месте среди ларьков, где люди с песьими головами торгуют ворохами окровавленной одежды, а дальше уже и человечиной. Герою сна становится не по себе, и он пытается как можно быстрее из этого страшного места выбраться. Наконец, замечает военного, к которому и устремляется. Но тот останавливается у ларька и начинает прицениваться к отрубленной человеческой голове. И тут герой замечает, что у самого военного

на груди «четыре кровавых дыры с кулак величиной». Он сам мертвец. И это видение также имеет вещей смысл. Исполнявшие до поры, до времени обязанности палачей военные нередко затем и сами становились такими же жертвами (например, усмиритель крестьянского сопротивления в тамбовщине под руководством Антонова — Тухачевский). Это и предзнаменовалось в клюевском сне в образе приценивающегося к человеческой голове военно-го-мертвеца.

Наконец, после всех этих страданий и гибели в тленной, земной ипостаси героям «смертных» снов и у Ремизова, и у Клюева открывается мир христианского спасения. Это же самое впоследствии все-таки произошло и с русским народом, давшим поначалу себя оторгнуть от религии и даже разрушить свои святыни, а в настоящее время к ним возвращающимся.

У Клюева вообще имеются поразительные по своей провиденческой сущности сны. Так, еще совсем недавно над нами нависала угроза экологической катастрофы, которая могла бы произойти, если бы осуществилась безрассудная затея спуска русских северных рек в южные пустыни. Эта затея всецело относится к нашему времени... Но потрясающую картину последствий этого проекта Клюев увидел уже в одном из своих снов 1920-х годов, когда об этом не было еще и речи: «...вижу себя на русской полевой тропинке: местое высокое, на тысячу верст окрест видно, все низины да русла от озер да рек утекших. Ушли воды русские, чтоб Аравию поить, теплым шелком стать. И только меж валунов на сугорах рыбы запруды остались: осетры, белуги сажени по две, киты и кашалоты рябым брюхом в пустые сивые небеса смотрят. Воздух пустой, без птиц и стрекоз, и на земле нет ни муравья, ни коровки божьей. И не знаю я, куда идти по полевой псковской тропинке меж рыбьей бесчисленной падали».³⁷

Это ли не предупреждение! Такое не могло быть придумано художественной фантазией, оно могло быть только предвидено из возможного будущего в вещем сне.

Так что же такое вещи сновидения, если исходить из рассмотренных выше случаев у Ремизова и у Клюева? Это, несомненно, те явления духовного плана, когда силы бытия настолько овладевают глубоко одухотворенной личностью, что начинают оформляться в ее творчестве вне всяких писательских усилий с их сознательным фантазированием и моделированием мира. Они возникают из таинственных глубин ее сознания в виде ясновидения и наитий.

Примечания

¹ Ремизов А. Избранное. Л., 1991. С. 582.

² Городецкий С. Ближайшие задачи русской литературы. // Золотое руно. 1909. № 4. С. 73.

³ Ремизов А. Мышкина дудочка. Париж, 1953. С. 43.

- ⁴ Знак и Грамота хранятся в музее ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург.
- ⁵ Ремизов А. Ввихренная Русь. М., 1990. С. 114.
- ⁶ См.: У истоков русской советской литературы. 1917—1922. Л., 1990. С. 45.
- ⁷ См.: Под созвездием топора: Петроград 1917 года — знакомый и незнакомый. М., 1991. С. 82.
- ⁸ Иванов-Разумник Р. В. Две России. // Скифы. 1918. Сб. 2. С. 216—217.
- ⁹ Замятин Е. (под псевдонимом Мих. Платонов. — А. М.) «Скифы» ли? // Мысль. Пг., 1918. Кн. I. С. 287.
- ¹⁰ Клюев Н. Огненное восхищение. // Звезда Вытегры. 1919. 1 мая. С. 4.
- ¹¹ См.: Москва. 1987. № 11. С. 29.
- ¹² Там же. С. 30.
- ¹³ См.: Под созвездием топора. С. 82.
- ¹⁴ Ремизов А. Ввихренная Русь. С. 370, 373.
- ¹⁵ Клюев Н. Песнослов. Петрозаводск, 1990. С. 213.
- ¹⁶ См.: Знамя. 1991. Ноябрь. С. 31, 41.
- ¹⁷ Клюев Н. Песнослов. С. 230.
- ¹⁸ Ремизов А. Неумный бубен. Кишинев. 1988. С. 549.
- ¹⁹ Ремизов А. Повести и рассказы. М., 1990. С. 315.
- ²⁰ Ремизов А. Неумный бубен. С. 550.
- ²¹ Андреев Д. Русские боги: Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 314.
- ²² Ремизов А. Ввихренная Русь. С. 93.
- ²³ Там же. С. 228.
- ²⁴ Там же. С. 128.
- ²⁵ Там же. С. 130.
- ²⁶ Там же. С. 210.
- ²⁷ Там же. С. 248.
- ²⁸ Там же. С. 175.
- ²⁹ Там же. С. 193.
- ³⁰ Там же. С. 244.
- ³¹ Ремизов А. Страница (отдельный оттиск из сборника «Стяг») Пг., 1918.
- С. 52.
- ³² Там же. С. 77.
- ³³ Сны Николая Клюева. // Новый журнал (Ленинград). 1991. № 4. С. 15.
- ³⁴ Там же. С. 18.
- ³⁵ Там же. С. 19.
- ³⁶ Ремизов А. Страница. С. 58.
- ³⁷ Сны Николая Клюева. С. 20—21.

ПОЗДНИЕ ПОВЕСТИ РЕМИЗОВА: В ПОИСКАХ ЖАНРА

«Одни писатели идут намаятой тропой — пробойной дорогой с готовым словарем, сжившимися образами и установившимся взглядом на вещи, мысли и события, без всякого намека на свой взгляд, свое ухо и свою руку, и даровитейшие из них — летописцы — могут оставить большую писаную память в книжную казну. Другие же писатели прут напролом, проминая и пробивая тропу, со своим словом, со своим глазом, ухом и рукой, и даровитейшие из них — строители — „могут оставить меньшую писаную память и пример“».

А. Ремизов,
«Крашенные рыла». Берлин. 1922. С. 42—43.

Путь Ремизова в литературе — именно путь напролом, путь писателя-строителя, создателя новых литературных форм. Поиск нового жанра и нестертого, «природного» языка занимает писателя с первых же шагов в литературе, но определяется более четко в годы эмиграции. В изгнании, в 20—30 гг., направление ремизовского поиска в области автобиографии¹ еще не сформулировано, но только намечено; уточняется оно в 40-е годы, когда писатель сосредоточивается в рамках мемуарного жанра и сочиняет серию книг воспоминаний, объединенных жесткой хронологией: «Подстриженными глазами» (1877—1897), «Иверень» (1897—1905), «Петербургский буерак» (1905—1917), «Взвихренная Русь» (1917—1923), «Учитель музыки» (1923—1939), «Сквозь огонь скорбей» (1939—1943), «Мышкина дудочка» (1943—1945). На самом деле, в послевоенное время, появляется только замысел целой серии воспоминаний, а некоторые книги («Взвихренная Русь») или отдельные главы других («Подстриженными глазами» и «Учитель музыки») были уже продуманы, написаны и частично изданы в зарубежных журналах.

После значительного перерыва — войны и особенно болезни Серафимы Павловны — Ремизов вновь возвращается к литературной деятельности. Время — послевоенный Париж — не благоприятствовало занятиям словесностью, но писатель бодро, страстно берется за переписывание наследия жены: дневники,

записки, письма. Работа эта заняла три года его жизни, три болезненных года траура и переживания потери, три года, отмеченные отчужденностью и сиротством. Результатом были 14 «Книг записей С. Ремизовой-Довгелло». ² «Торопился переписывать: все боюсь, не успею. Знаю, без меня никто не займется. Понадобится ли вообще кому-нибудь, не уверен: мне такого дара не дано, чтобы мое имя в будущем вызвало внимание и любопытство», — записывает он в первой книге. В конце 1945 г., вдруг он снова начинает писать: одновременно, в течение короткого времени, задумывает «Иверень», ³ «Петербургский буерак» ⁴ и «Сквозь огонь скорбей», составляет «Подстриженными глазами» и «Учителя музыки», готовит пересказ «Стефанита и Ихнилата» и первых трех редакций Грудцына, начинает работать над сборником снов, который получит название «Мартын Задека». ⁵ В этот переходный период своей жизни — начало творчества и слепоты — у него возникает потребность как бы подвести итоги пережитому, на основе опыта революционных лет и годов эмиграции анализировать уроки истории, осмыслить собственный литературный путь и эстетические искания.

Книги воспоминаний Ремизова, несмотря на их тематические и композиционные различия, представляют собой органическое целое, художественный цикл, скрепленный не только жанровым, но и смысловым единством. Оно заключается в изображении культурного развития России и личной биографии писателя, параллельного и одновременного развития истории и биографии, общественного и индивидуального, исторического и субъективного. Ремизовские книги воспоминаний соединяет чувство беспредельности глубинных стихий, бушующих в человеческом духе и во всем мироздании, чувство случайности в человеческой судьбе, а также чувство разрыва, рокового, «непоправимого» в жизни человека.

Слишком очевидно, что эти произведения не укладываются в категорию художественных мемуаров, но перерастают границы мемуарного жанра своей оригинальной концепцией и новизной композиционных задач: первоначальный замысел «написать о себе» разрастается неуклонно, вбирая многообразные материалы, и превращается в сложное построение, которое граничит с литературным очерком, с исторической хроникой, с исповедью, с «потокосом сознания».

Книги воспоминаний изображают мир, параллельный реальному, действительно существующему миру, в котором прослеживается развитие истории, истолковывается необходимость случившегося, где случайность насильно «взвихривает» порядок человеческой жизни. Из бесконечного множества жизненных фактов писатель отбирает только то, что может с наибольшей силой выразить заветный смысл действительно бывшего: отсюда целеустремленный отбор воспоминаний, выбор значительных жизненных и исторических событий, рассказ о личностях друзей и деятелей культуры, в который всегда вторгается и сказочное и выдуманное.

Особенно семантизировано в этих воспоминаниях начало: важно то, что было в начале жизни — родина, семья, друзья, литературный круг. С этой точки зрения Ремизов придает особое значение событиям своего «поступления» в литературу, начала литературной карьеры; рассказы такого рода, которые неоднократно воспроизводятся в различных книгах воспоминаний, воскрешают счастливый промежуток, время нового рождения после ссылки, дни надежды, когда писателю еще представлялся благоприятным ход исторического и личного развития. Вновь осмысленные в изгнании, основные события жизни Ремизова сплетаются с «узлами и закрутами» памяти, с «глубокими, из глубины выходящими, воспоминаниями»: «Написать книгу „узлов и закрут“ значит написать больше, чем свою жизнь, датированную метрическим годом рождения, и такая книга будет о том, „чего не могу позабыть“». ⁶

Память писателя, погружаясь в подводный поток мыслей и воспоминаний, останавливается на самом значительном: это боль от потери родины и «природного» языка, разрыв с Россией (совпадение даты отъезда с днем смерти Блока приобрело в глазах Ремизова символический смысл конца эпохи), чувство уединения в изгнании, унижение человека, вынужденного просить помощи и хлопотать об издании своих произведений: «А знаете, это я теперь узнал за границей, что для русского писателя тут, пожалуй, еще тяжче, и писать не то что невозможно, а просто нечего: ведь только в России и совершается что-то, а тут — для русского-то — пустыня». ⁷

Закономерно повторяются в книгах воспоминаний и вплетаются в их словесную ткань ключевые слова — боль, скорбь, загнанность, горечь, пришибленность и робость, полная растерянность, жгучая жалость к зверям и людям: «Горе-источник, оживляющий сухие силы. (...) Память только и может жить в горящем (от «горя»). Безгорный человек — жуткое существо», — пишет Н. Кодрянской 29 июля 1947 г.

Отчетливо слышны во всех книгах воспоминаний интонации скорби, выражения боли, жалобы на бесконечное страдание, на мучительную и несчастную человеческую долю. Ощущение одиночества и обреченности всё обостряется в последних сочинениях и писатель истолковывает свой литературный и жизненный путь в духе жизнеописаний святых мучеников, осмысливает свой образ в очертаниях русского страдальца, мирно принимая свою «судьбу без судьбы»: «Есть три ответа — три решения о судьбе человека: как сделать эту судьбу — „без судьбы“ или как освободить человека от навязанной ему судьбы. Ответы русские: Достоевский (1821—1881), Кондратий Селиванов (1728—1832) и В. В. Розанов (1856—1919)». ⁸

Из богатого наследия русской культуры Ремизов наследует философское предствление о судьбе человека; по следам Достоевского, Селиванова и Розанова он увековечивает в книгах воспоминаний свой страдальческий опыт и горестный образ.

Важнейшие узлы, вокруг которых строятся книги воспоминаний Ремизова, это: 1. темы странствования, скитания, непрерывного «кочевья» человека на земле; 2. литературные темы, т. е. отношения писателя с современным литературным миром и с великим наследием прошлого, его писательская генеалогия; 3. философские темы, значение человеческой жизни и человеческого выбора в мировой борьбе добра и зла, смысл человеческих страданий и мучений; 4. биографические темы, совмещение выдуманного и реального, лжи и правды в воспоминаниях, соблазн «зайти в невероятность»⁹ и «паясничать»¹⁰; 5. супружеские темы, взаимная боль, которую несет совместная жизнь. Появляясь и снова исчезая, эти темы перекликаются в разных книгах воспоминаний и составляют те идейные нити, которые создают сюжетную ткань целого цикла. Отдельные отрывки воспоминаний следуют друг за другом по принципу свободных ассоциаций тем и планов, где русская история и личная биография сопоставлены и внутренне пережиты.

Уже в первые заграничные годы Ремизов, оторванный от русской культурной почвы, сосредоточил свое внимание на русских темах, на фольклоре, православии, истории и традиции России; появились сборники сказок, обработка религиозного предания, статьи-воспоминания, пересказы, первые книги мемуаров «Ахру», «Кукха», «По карнизам». Но после смерти С. П. писатель переживает настолько острую и жгучую, окончательную потерю своего «я» и самого любимого в мире, что его литературная работа направляется исключительно на пересказ собственной жизни и потерянного русского мира.

Жизнь с С. П. позволила изгнаннику пережить утрату родины, искоренение, отрыв от своего «кровного»; в повседневной жизни с ней он мог преодолеть ностальгию и оторванность от русской культуры. После ее смерти воображение писателя движется по особому пути «наперекор», вспять к прапамяти, в стремлении спасти свою личность, свое «я». Он начинает писать о себе и о веке, стараясь понять свое значение в литературном мире. Так рождаются книги воспоминаний, книги, продиктованные тоской, потерей, книги, отмеченные ностальгией — как бы личной топографической картой тоски. Ностальгия как тоска по потерянному навсегда, невозможность воскресить прошлое, чувство неизлечимого разрыва между настоящим и прошлым. Как все тоскующие, Ремизов живет одновременно в двух измерениях: здесь и там, ни здесь ни там, присутствует и отсутствует. Здесь, во Франции, он физически присутствует, но душевно отсутствует; там, в России, он чувствует себя душевно дома, но в реальности он далек от любимых покинутых мест. Как каждый изгнанник, он живет двойной жизнью, и его вторая жизнь, которая однажды была первой и когда-нибудь, быть может, вновь станет таковой, вписывается в черты банальной и шумной повседневной жизни.¹¹ Напротив, дальние места и любимый

прослеживает за годовым кругом времени, за чередованием народных игр и обрядов (мифология календаря), так в цикле книг воспоминаний повествование об этапах жизни («житийные» явления) чередуется с рассказом о его восприятии эволюции русской культуры (мифология случая). Во всех книгах воспоминаний эти два начала (личное и надчеловеческое) взаимодействуют друг с другом, порождая новые в жанровом отношении структуры.

Первый написанный в эмиграции текст, «Взвихренная Русь», отражает стилистические и композиционные искания Ремизова в 20 гг.: стремление порвать с «диктатурой» литературных жанров и передать «вихрь» событий, бурный политический период, еще не до конца понятый перелом времени. Поэтому писатель обратился к необычной романной форме, где реальные и воображаемые события, историческая хроника и описание снов, «переплеск сна в явь» сливались вместе. Только впоследствии, в 40-е годы, когда у Ремизова появился проект целого цикла воспоминаний, эта книга была включена в состав «автобиографических» книг и соотнесена с годами 1917—1923.

Композиция книг «Подстриженными глазами», «Иверень» и «Петербургский буерак» уж соответствует новому замыслу — вновь обдумать прошлое и составить повесть из обрывков воспоминаний, осмысливая свою «бедную» биографию через исторические и общественные события России.

«Учитель музыки» и «Сквозь огонь скорбей» напротив, построены из материалов, первоначально предназначенных для романов. «Учитель музыки» — монтаж «легенды» учителя музыки Корнетова с разнообразными сведениями из жизни русского рассеяния: личного из биографии Ремизова—Корнетова и общественного из жизни русского литературного Парижа. «Сквозь огонь скорбей» — слияние выдуманного из революционного пути «Оли» с историческим: документы семейного архива Довгелло дают тексту надличный, общественный отпечаток.

Несмотря на эти композиционные различия, книги воспоминаний подчинены особому хронотопу, я сказала бы, хронотопу изгнания, где время является как потеря времени (и исторического и личного), слияние молодости и старости, совмещение различных исторических эпох, странствование по культурному времени;¹⁵ а пространство — это безграничное пространство изгнанника, двойное пространство слитых вместе зарубежья и родины. Русские события прошлого всегда читаются глазами долго прожившего во Франции писателя, а современные французские события интерпретированы на фоне бывших русских реалий. Единовременное ощущение исторического и личного создает своеобразный эффект «напластования», соединение двух разноплановых пластов: параллельный рассказ о культурной жизни в России и в эмиграции, где наложены один на другой восприятия прошлого и настоящего, общественного и личного, внешнего и внутреннего.

Смерть Серафимы Павловны (13 мая 1943) — второй разрыв с самым любимым и сокровенным — переходное звено в биографии Ремизова, знамение конца эпохи. Переживание утраты жены оказывается решительным моментом в разрешении жанровых задач. Непосредственным толчком к новому творческому периоду послужило, на мой взгляд, переписывание ее семейного, личного (можно сказать домашнего) наследия. Во время этой работы Ремизов вновь обдумывает свою жизнь и роль в ней литературной работы, вновь прослеживает значительные этапы вместе с С. П. и старается из самых незначительных, «крошечных» обломков жизни истолковывать ее смысл и тайну: «Всякая человеческая жизнь великая тайна. Самые точнейшие проверенные факты из жизни человека и свидетельства современников не создают и никогда не создадут живой образ человека: все эти подробности жизни — только кости и прах. Оживить кости — вдохнуть дух жизни может легенда и только в легенде живет память о человеке».¹⁶

«Пересказывая» заметки и записи С. П., Ремизов вступает в мир личной мифологии, решает сочинить серию книг воспоминаний и создать свою «автобиографическую» легенду.

В послевоенном пустом Париже он очутился в уединенной квартире на улице Буало, полуслепой, одинокий: «Три года я не писал; после смерти С. П., живя в затворе, я снова начал — без этого я жить не могу» — пишет Н. Кодрянской в письме от 29—30. XI. 1945. Второе начало писательской деятельности совпадает с обработкой заметок и дневников жены, собранных в 14 «Книгах записей С. Ремизовой-Довгелло». Каждый знак жизни С. П. монтирован правильным—неправильным ходом в рассказе их совместной жизни на фоне русского литературного мира.

В первой тетради, законченной в апреле 1945 г., собраны письма С. П., относящиеся к разным периодам (Петербург, 1909—1919, Берлин, 1921—1923, Париж, 1923—1941), страницы ее петербургского дневника 1908—1909 гг., записи и мысли последних лет (1914—1943).

Вторая тетрадь содержит портрет С. П., который вырисовывается из ее записок, снов, списка читанных ею книг, научных удостоверений, из всех знаков ее профессиональной и личной биографии. Субъективные записи С. П. обогащаются бесчисленными замечаниями самого Ремизова; переписывая ее «литературные» сны, например, он включает в текст в квадратных скобках ценные сообщения о друзьях, которые ей снились (Л. Шестов, В. Иванов, Д. В. Философов, Д. С. Мережковский и З. Гиппиус), и над рисунками жены очерчивает характерные штрихи.¹⁷ Во второй тетради — монтаж жизни С. П., со дня первой встречи до ее смерти, монтаж через «документы» (письмо врача о смерти, выражения соболезнования друзей, список

присутствующих на похоронах) и другие разнообразные материалы, которые писатель будет перерабатывать и включит также в последнюю часть книги «В розовом блеске». Такого рода обработка материалов лежит и в основе композиции книг воспоминаний. О процессе их формирования он пишет к Н. Кодрянской (7.VIII.1947): «Серафима Павловна не любила писать. Но как произошла „Оля“? (3-ую часть вы не читали, она порусски не издана, будет по-французски). Чтобы выйти из черной тоски, она стала записывать для себя, ничего не сочиняя. Надо было „сорвать сердце“. Я это заметил. И уж стал просить записать что-нибудь из того, что сию минуту изводит. Литературная форма — это вопрос дела и не обязательно. Если бы меня не было, не было бы и книги „Оля“. Но без записок и „Оли“ бы не вышло. „Литературное“ — в углублении и связи, в догадках и разрешении. Часто, очень часто бывают угрызения, то, чего вернуть нельзя. Но избыть можно, вобрать в себя, вдохнуть и развеять в своей же душе».¹⁸

В третьей книге собраны материалы, впоследствии употребленные писателем как подготовительные материалы для последней части романа «В розовом блеске»: воспоминания С. П. об отце и страницы его дневника, сведения о друзьях и недругах вологодского периода, память о «непоправимом»: «В этой книге собрано самое больное. Об отце — через всю жизнь С. П. хранила память, берегла уцелевшие листки из его дневника и в горькую свою минуту в тоске видела его [Об этом рассказываю в главе «Наташа» в «Сквозь огонь скорбей»]. И судьба ее — в ее конце что-то похоже. Затем „Тунгус в юбке“: это клевета, долго не могли избыть ее. А с „клеветой“ — проба дружбы, и тут, оказалось, что ошиблась. Много и в самой основе переменяло это событие. И тут почему и оттого не поправило. О Лебединцеве-куме — связано с Наташей. Заруцкий, так передано имя в „Оле“ — Каз. Люд. Тышка. Это очень резко, это роковое. Чувство вины и невозможность поправить, а с годами оценка „любви“ — кто еще так любил? Я собрал все листки с его именем, С. П. не раз писала о нем, но уничтожила.

Черная тень покрыла душу.

И когда теперь передо мной проходят все наши дни, я всегда думаю, какая сила радости хоть на миг рассеивала эту тень — эти тени, упавшие на душу. И все это роковое — оно шло отсюда-то, оно не из души человека».¹⁹

Четвертая книга — «Русский исторический альбом русской эмиграции» (1926—1943, Париж) составлен по образцу «Русского исторического альбома» М. П. Погодина 1837 г.: перечень 135 литературных и жизненных портретов друзей и представителей русской культуры. В записи С. П. Ремизов вставляет свои замечания, точные даты, рисунки, фотографии; в конце тетради помещен алфавитный указатель имен. Некоторые характеристики богаты дружескими замечаниями, интересными де-

талями, историческими сведениями, другие очерчены резко и язвительно.

В пятой книге собраны страницы петербургского дневника С. П. с 1916 по 1921 г. и перечень их совместных культурных занятий в Париже с 1931 по 1939 г. Шестая книга содержит записки С. П. и список рукописных книг писателя. В седьмой и восьмой книгах Ремизов переписал дневник последних парижских лет С. П.: с 1937 года до IX-1939 и с IX-1939 до ее смерти. В девятой книге все надписи Ремизова на книгах и в альбомы Серафиме Павловне.

Во всех тетрадях, на полях, рядом с записками С. П., комментарии Ремизова: краткая информация или длинное отступление, изложение какого-то события или «выговаривание» — поток случайных мыслей и записей движений души в духе розановских «Опавших листьев»: «Всякое движение души у меня сопровождается выговариванием. И всякое выговаривание я хочу непременно записать. Это — инстинкт. Не из такого ли инстинкта родилась литература?»²⁰ В тетрадях С. П. явно выявляется «литература» Ремизова — его ненасытное желание высказаться во всем и обо всем, не забывать ничего, не оставляя пробелов и недосказанного.

Наконец, в последних пяти тетрадях пересказ писем Ремизова к жене, преобразованный в текст необычного романа в письмах «На вечерней заре». Тетради X, XI и XII содержат письма русского периода 1903—1917 гг.: 222 письма, «отредактированных» Ремизовым в конце 1947—начале 1948 г.; тетради XIII и XIV собирают письма зарубежного периода 1921—1939 гг.: 176 писем, «отредактированных» в январе—марте 1947 г., как свидетельствует письмо к Кодрянской от 19 марта 1947 г.: «Письма (1921—1939) кончил: 176. Остается на отдельных листах сделать краткие объяснения».

Пересказ берлинских и парижских писем очень лаконичен, прост: писатель сухо переписывает письма жены, не делая вставок и добавлений, лишь уточняя в квадратных скобках фамилии упомянутых лиц. Наверно, только впоследствии, когда он начал переписывать свое «поступление» в литературу, у него появилась идея составить из писем роман жизни: «На вечерней заре».

Коллаж писем 1903—1917 гг., собранных в тексте «На вечерней заре» и «пересказанных» Ремизовым-летописцем, — своеобразная хроника семейной жизни писателя и русской культурной среды начала XX века. Расширяя тесные рамки домашней переписки, Ремизов сообщает исторические сведения, рассказывает о литературных встречах и книжных изданиях, делает бесчисленные отступления, «пересказывает» письма новым повествовательным ладом. Особые вставки соединяют отдельные группы писем, преобразуя текст в неканонический, автобиографический «роман в письмах» о русской культуре, прочитанной через опыт писателя — его творческие проекты, издательские проблемы, встречи, редакции различных книг,

бытовые трудности, семейные отношения, сны и кошмары, т. е. весь его литературный и жизненный путь.

«На вечерней заре» не только восстановление эпохи и роман жизни, но и диаграмма переживаний, болезненный путь вовнутрь своего «я», переосмысливание жизненных решений и выборов. Это сумма ремизовских тем, непрерывный автобиографический монолог, иногда повторяющий в непрестанных жалобах колебание его настроения, недоверие к себе, сомнения, желания и разочарования. На первый взгляд кажется, что в тексте «На вечерней заре» писатель ничего не придумывает: включение писем доказывает достоверность повествования, историчность описываемых событий. Письмо — это документ, с помощью которого можно составить хронику жизни; распределяя письма по хронологическому порядку, Ремизов как бы гарантирует подлинность развития своих воспоминаний. Нередко письма употреблены в автобиографиях как документальные сведения: в «Исповеди» Руссо процитированные письма служат восстановлению исторической правды и разоблачению лживости противников; а в мемуарах Ж. Санд «История моей жизни» включение материалов семейного архива воссоздает картину прошлого, полотно прошедшей исторической эпохи.²¹ Ремизов соединяет обе мотивировки: письмо — это документ, свидетельство исторической правды как духа времени. Оживляются на страницах текста неисчислимые деятели русской культуры — портреты известных и менее известных писателей, силуэты художников и интеллигентов начала века. Место действия — провинциальные города Вологда, Одесса и Херсон в 1903—1904 гг., столицы Петербург и Москва в 1905—1917 гг.

По композиционному замыслу «На вечерней заре» перекликается с двумя поразительными «апокрифами», которые Ремизов составил из «документов» в Берлине: «Россия в письменах» и «Кухка. Розановы письма». Однако если в «России в письменах», книге «без сюжета, без судьбы человека»,²² составленной из старых документов, выявлялось желание писателя воздвигнуть памятник историческому прошлому России, в тексте «На вечерней заре» письмо-документ служит сохранению всех знаков его повседневной жизни с С. П.; через оживление мелких бытовых подробностей он создает свою «легенду» на фоне русской культурной среды начала XX века.

Не только композиция, а сходство интонации соединяет «роман в письмах» с текстом «Кухка», где письма, образуя структуру книги, используются как «документы» культурного микрокосма и микроистории личных и литературных отношений двух писателей.²³ В тексте «На вечерней заре» «свое», автобиографическое, переработано розановской болтливо-интимной интонацией, гениальным «выговариванием» всей души. Не столь точный летописец вставляет в первоначальный палимпсест (хронологическое переписывание писем) свои замечания, мысли, указания, отступления. Так пересказ писем, окончательно пере-

меща на задний план господство домашней переписки, разрабатывается в своеобразный «автобиографический» роман.

Примечания

¹ Об автобиографическом подтексте в дореволюционных книгах Ремизова см.: *Топоров В. Н.* О «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова: поэзия и правда. I // Блоковский сборник. IX. Тарту, 1989. С. 138—158; II // Труды по русской и славянской филологии. 822. Тарту, 1988. С. 121—138; А. А. *Данилевский*. Функция автобиографизма в III-ей редакции романа А. М. Ремизова «Пруд». // Труды по русской и славянской филологии. 822. Тарту, 1988. С. 139—157.

² Ср. в воспоминаниях Н. В. Резниковой. «Огненная память» (Berkeley, 1980): «Много времени отдавал переписыванию для архива писем С. П. и выписок из ее старых дневников, случаев из их общей жизни. Все это записывалось в книги типа бухгалтерских (таких книг четырнадцать)».

³ См. письмо к Н. Кодрянской от 6. XI. 1945 г.: «Я никуда не выхожу и редко кого выдаю... буду продолжать сказочное: „В сырых туманах“» (Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 30).

⁴ См. письмо к Н. Кодрянской от 7. VIII. 1946 г.: «Кончил о Блоке литию. Два дня снятся слова, а в глазах паутина не серебряная, а угловая» (Ремизов в своих письмах. С. 35).

⁵ «Кончил переписывать сны (Полудни ночи). Всего 60 снов. 100 страниц тетрадных, 4-е тетради... Соединяю с предисловием до после смерти» (Ремизов в своих письмах. С. 143).

⁶ *Ремизов А. М.* Подстриженными глазами. Париж, 1951. С. 5.

⁷ *Ремизов А. М.* Встречи. Петербургский буерак. Париж, 1980. С. 93.

⁸ *Ремизов А. М.* Иверень, Berkeley, 1986. С. 278.

⁹ Ср.: «На вечерней заре». // *Europa Orientalis*. VI (1987). С. 273: «Я всегда любил сочинять самые неправдоподобные истории, к сожалению, это так мало отразилось в написанном мною: в моих рассказах „боль и скорбь“, а не эта веселость — изустная».

¹⁰ Ср. «На вечерней заре». // *Europa Orientalis*. IX (1990). С. 463: «Был и мой грех, как всегда, говоря о себе, о своих вещах, я паясничал (шута разыгрывал). В „паясничестве“ есть много унижения, но иначе как скажу я правду и не обидно, а на потеху. Вот и паясничаю».

¹¹ См. *Vladimir Jankélévitch*. L'irréversible et la nostalgie. Paris, 1974.

¹² О значении коллажа, как ведущего конструктивного принципа культуры XX века см.: *Вяч. Вс. Иванов*. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века. // Монтаж. Театр. Искусство. Литература. Кино. Москва, 1988. С. 119—148.

¹³ *Ремизов А. М.* Встречи. С. 220.

¹⁴ Там же. С. 9.

¹⁵ Ср.: в «Пляшущем демоне» (Париж, 1949. С. 3): «Сметная память живет в снах и пробуждается во встречах — живых и книжных. Мой источник — книга. Странствую по русской словесной земле».

¹⁶ *Ремизов А. М.* Огонь вещей. Париж, 1954. С. 139.

¹⁷ Текст снов издан А. Пайман в кн. *Aleksej Remizov*. Approaches to a Protean Writer. Ed. by Greta Slobin. Columbus, Ohio, 1986. P. 51—100.

¹⁸ Ремизов в своих письмах. С. 64.

¹⁹ III Книга записей С. Ремизовой-Довгелло. Л. 1. Парижский архив Н. В. Резниковой.

²⁰ *Розанов В. В.* Избранное. Нью-Йорк, 1956. С. 863.

²¹ Cfr. *Georges May*. L'autobiographie.. Paris, 1979. P. 133—134.

²² Ср. *Шкловский В.* Зоо. Письма не о любви или третья Элоиза. Ленинград, 1929. С. 36.

²³ О совпадениях розановской и ремизовской тематики и стилистики см.: *А. Сняевский*. «Опавшие листья» В. В. Розанова, Париж. 1982. С. 229—234.

**А. РЕМИЗОВ В РАБОТЕ НАД КНИГОЙ
«ПАВЛИНЫМ ПЕРОМ»
(НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ)**

Среди книг Ремизова, не изданных при жизни писателя, особое место принадлежит сборнику «Павлиньим пером». Над этой книгой Ремизов работал буквально до конца своих дней и почти полностью подготовил ее к печати (для издательства «Оплешник»). Макет книги, доработанный В. Б. Сосинским, был передан им вместе с другими ремизовскими материалами в РГАЛИ (Москва).¹ Книга названа «сборником сказок». В ее основе — осуществленные Ремизовым обработки сказок народов Востока (татарская, кабыльские, тибетские), но представлены в ней и сказки Прикарпатской Руси («Басаркуны»), и древнерусские житийные повествования («О Петре и Февронии муромских»), и сказания, восходящие к апокрифам («Авраам»). Завершает книгу раздел «Суфийная мудрость». Сюда вошли жизнеописания знаменитых суфиев («Рабийя», «Сказание о шейхе Баязиде», «Зун-Нун»), назидательные истории о достопамятных встречах наставника правоверных Хасана Басрийского («Грешник — пьяница — дитя — женщина»), персидская версия басни из средневекового арабского памятника «Калила и Димна» («Желвь и утки»), эпизоды из жизни магометанского тайновидца («Джафар Садэг»), изречения западнохалифатского аскета Бишра Босоногого («Бишр Хафи»). Историко-биографическим и филологическим комментарием к разделу должно было стать «Объяснительное слово к „Суфийной мудрости“», написанное востоковедом В. П. Никитиным.² О взаимоотношениях писателя и ученого-ориенталиста, переросших в творческое сотрудничество, и пойдет речь.

Мемуаристы, повествующие о последних годах жизни писателя, неоднократно упоминают о его работе над книгой «Суфийская мудрость». Теперь, основываясь на реконструкции замысла писателя, можно внести коррективы в эти свидетельства: речь идет о заключительном разделе книги «Павлиньим пером». По словам Н. В. Резниковой, в книгу должны были войти «сказанья секты Суфи, тексты которых переводил с персидского сосед, востоковед В. П. Никитин».³ Более точно Н. В. Кодрянская, когда сообщает: «В 1956 году Алексей Михайлович (...) работал над суфийской мудростью. Из этого материала зазвучат на русские лады сказки».⁴ Она также отмечает, что

переводы с арабского и персидского осуществлял «его многолетний друг и сосед ориенталист В. П. Никитин».⁵

Имя В. П. Никитина постоянно встречается на страницах автобиографической прозы Ремизова 1940—1950-х годов, он хорошо известен как персонаж «Мышкиной дудочки» — «бывший урмийский консул, почетный легион и все персидские наречия от древнего пехлеви до современной арабской пролойки, эмир обезвелволпала».⁶ Однако факты его реальной биографии известны в значительно меньшей степени и до сих пор не введены в литературоведческий оборот.

Василий Петрович Никитин, профессор Школы восточных языков в Париже, родился 1 января 1885 г. в Сосновце (Польша). По его собственному признанию, он рано увлекся Востоком и рано сделал профессиональный выбор: в 1904 г. стал студентом Лазаревского института восточных языков в Москве.⁷ С 1915 г. Никитин — на дипломатической службе, являясь секретарем генерального консульства России в Персии. В июле 1919 г. он переезжает в Париж, навсегда связав свою жизнь с Францией. Сфера востоковедных интересов Никитина — Иран, его история, культура, литература. Большую известность принесли Никитину его исследования, посвященные курдам. В центре обобщающего труда ученого «*Les Kurdes. Etude sociologique et historique*» (1956)⁸ — проблемы происхождения этого народа, его религиозные верования, лингвистические и социально-этнографические аспекты курдологии. Несомненный интерес представляет его очерк «Русский дервиш» о пребывании поэта Велимира Хлебникова в Иране, опубликованный в Тегеране в 1955 г.⁹ В 1924 г. Никитин был избран членом Азиатского общества в Париже, в 1933 г. — иностранным членом Польского ориенталистического общества. Как признанный научный авторитет он входил в редколлегии ряда востоковедческих изданий, являлся членом Международного антропологического института, действительным членом Международной дипломатической академии.

В 1920-е годы Никитин примкнул к евразийству, и его имя можно было встретить в евразийских периодических изданиях. О своих настроениях этого времени он писал в автобиографических заметках: «Я охвачен евразийскими пространствами (...) Среди моих немногочисленных русских сочинений мое любимое — „Иран, Турция и Россия“, сочинение, в котором я подчеркиваю евразийские черты нашего национального характера: турецкая кочевническая простота, богоискательство. И моя статья „Ритмы Евразии“».¹⁰ Ремизов также сочувствовал евразийскому «исходу к Востоку». В середине 1920-х годов он сближается с парижской группой деятелей евразийского движения: журнал «Версты» (под ред. Д. П. Святополк-Мирского, П. П. Сувчинского, С. Я. Эфрона; 1926—1928), печатный орган евразийцев, издавался «при ближайшем участии А. Ремизова», как было сказано в анонсе, и охотно предоставлял

свои страницы писателю. С одним из редакторов журнала, музыковедом Сувчинским, Ремизов был знаком еще по Берлину и дружеские отношения с ним поддерживал до конца жизни. Возможно, в кругу евразийцев и встретился Ремизов с Никитиным, которому суждено было стать вдохновителем последнего творческого замысла писателя и неустанным помощником в его осуществлении.

Судьба окончательно свела ученого и писателя, когда в 1935 году Ремизов с женой переехали на свою последнюю парижскую квартиру на улице Буало, 7, где их соседом по дому оказался Никитин. Со временем он входит в ближайшее окружение писателя, более того, каждое свое посещение он со свойственной ему скрупулезностью фиксирует в записях, составивших своеобразную хронику — «ремизовиану». «С 1943 по 1953 я регулярно вел записи моих посещений у А. М. Ремизова, — отмечал Никитин в 1956 году. — Эта Remizoviana, за 10 лет, находится в Нью-Йоркском архиве эмиграции.¹¹ Болезни, как А. М., так и мои, нарушили установившийся за долгие годы порядок наших отношений. Я перестал бывать ежедневно (...) Теперь как будто опять налаживается возможность встречаться по-прежнему и вести записи о наших беседах».¹² Эти многолетние записи — неоценимый биографический материал для изучения окружения Ремизова в годы его парижской эмиграции, человеческих симпатий и творческих пристрастий писателя в последний период его жизни.

Никитин стал вдохновителем и непременным участником «восточных бесед», проходивших на квартире Ремизова в знаменитой «кукушкиной» комнате по четвергам. Знаток Ближнего Востока, эрудит, умелый рассказчик, он заражал присутствующих своей увлеченностью. Н. В. Резникова писала Никитину 1 октября 1954 года: «Я была у А. М. вчера — без Вас наши четверги пусты и унылы, и мы ждем не дождемся восстановления нашей традиции — четвергов с путешествиями на Восток и в века».¹³

Ремизов был душевно привязан к Никитину. «Дорогой Василий Петрович! — обращался он к нему в письме от 11 сентября 1954 года. — Все жду вас. Без вас пусто в Кукушкиной. И спросить некого. И рассказать некому».¹⁴ Для него Никитин — высший авторитет в области этимологии, которая всегда была притягательна для писателя с его пристальным вниманием к слову и его историческим корням. «Откуда у нас чан? — спрашивал он в письме от 3 октября 1954 года. — Чану соответствует котел. У Ушакова нет. Буду Вам очень благодарен».¹⁵ Никитин не замедлил удовлетворить лингвистическое любопытство писателя. Вот его ответное письмо от 9 октября:

Дорогой Алексей Михайлович.

Сначала казалось, что ЧАН персидского происхождения, как ЛОХАНЬ от ЛЕГЁН, оба предмета домашнего обихода. Но в

персидском нет ничего подходящего. Посмотрел у турок, и, конечно, наш ЧАН слово тюркское. По-турецки ЧАН — колокол. Опрокинутый он и есть чан! Но еще лучше: ЧАНАК — глиняная чашка, блюдо, миска. Тут и опрокидывать не нужно, а основа ЧАН налицо. Вы знаете, вероятно, другое тур(ецкое) слово того же назначения: казан — котел. — Когда я бродил пешком по Болгарии (1907), то был в городишке Казан, Восточн(ые) Балканы; назван так будучи в котловине среди гор.

Сердечный привет.

В. П. Никитин.¹⁶

Памятники персидской и арабской литературы и фольклора, исторические и бытовые реалии, имена — Никитин был рад дать консультацию, комментарий, принести нужные книги.¹⁷ Ремизов питал почтение к учености своего соседа и, поздравляя его накануне Васильева дня, писал со свойственной ему словесной изобретательностью и этимологическими экскурсами-загадками: «В какой отмеченный день Вы родились: в навечерие Васильева дня разговаривают звери. Вот откуда Ваш жребий — слово и книга. А Ваша пытливость к загадкам. Не разгадан в заклчке Велесовых (Васильевых) книг песен припев: Таусень-Таусень. Новогодний Василий недавнее, а Таусень кликала Ольге Малуша. Я уверен, Вы слышали эту заклчку».¹⁸ Письмо иллюстрирует характерный графический рисунок Ремизова с подписью — словами языческой заклчки: «Птицы из Ирья летят. Таусень-Таусень».

Проникновенные страницы посвятил писатель Никитину в своей книге «Мышкина дудочка». Характерно, что Ремизов раскрывает здесь не только привлекательные черты личности ученого, но и свои «восточнические» симпатии. «Я люблю Восток, — пишет Ремизов в главе „Оракул“, — а Персию особенно: мое пристрастие к каллиграфии — „Тысяча и одна ночь“ — Огонь — Заратустра — Мани (...) В Казани в мечетях меня принимали за своего и я обряжался в туфли, как правоверный, с тибетскими ламами я не чувствовал себя „иностранцем“ (...) Мое восточное соединяет меня с нашим востоковедом „эмиром“ Василием Петровичем Никитиным, кудесником нашего Оракула (...) Жил „Эмир“ на 4-м (...) а теперь на 8-м, выше некуда. В светлые ночи, после трудов, любитесь он на Париж, вышептывая любимые стихи Мохамеда Икбала,¹⁹ из Лагора:

Долина любви очень далека, дорога длинная, но
свершение столетнего пути в одном вздохе мгновенно.
В поисках трудись и не выпускай из рук полы надежды,
богатство там, ты обрешь его в конце пути мгновенно.

(...) Его называют марид — „дух отречения и изгнания“, возможно, что он и есть „марид“, но только добрый из маридов — „инфид“ (...) Он знает мое пристрастие к словам и чудесному — к тому, что не бывает, а только живет в человеческом желании —

к легендам, сказкам, вымыслам. Из каждого нашего свидания я всегда что-нибудь получаю чудесное и всегда жду персидской субботы».²⁰

Никитин стал для Ремизова незаменимым помощником в работе над памятниками восточной письменности, которые все настойчивее влекли к себе писателя. В 1950 г. вышла в свет книга Ремизова «Повесть о двух зверях. Ихнелат» — пересказ древнерусского памятника «Стефанит и Ихнелат» в редакции XVII века. Восходит он к индийским («Панчатантра») и арабским («Калила и Димна») источникам.²¹ Сохранились свидетельства самих участников творческого союза. Своими впечатлениями о «восточных беседах» Ремизов делился с Кондрянской в письме от 9 августа 1947 года: «Никитин рассказывал о Панчатантре (перевод с французского). Рассказывают два шакала о зверях. Оказывается, есть персидские *павлиньи* (курсив мой. — Н. Г.) сказки; и есть попугайные — монгольские».²² Никитин, в свою очередь, сообщал итальянскому слависту Э. Ло Гатто о ремизовских «штудиях»: «Он всегда очень интересовался Востоком, благодаря чему мы смогли вместе изучить некоторые рассказы XVII столетия восточного происхождения, хотя они проникли в Россию западным путем — польским и чешским».²³ Никитин ведет речь о работе над сборником «История семи мудрецов» (арабский ее прототип — «Книга Синдбада»), ставшим неиссякаемым источником заимствований для развивавшейся европейской новеллистики.²⁴ Из нее и была извлечена повесть, сохранившая, по словам Ремизова, ее последнего «переписчика», «память о зверях-людях и о человеке-звере».²⁵

Возможно, этот успешный опыт совместных занятий дал творческий импульс последующим замыслам, и не в последнюю очередь — книге «Павлиньим пером».²⁶ Из писем Никитина и его «ремизовианы» становится известно, что ученый знакомил писателя с образцами арабской поэзии разных веков,²⁷ с суфийскими притчами,²⁸ с персоязычной прозой, в том числе и современной.²⁹ Все это находило отклик в душе писателя и запечатлевалось в творческой памяти. В знак многолетней дружбы и общности интересов Ремизов получил в подарок книгу Никитина о курдах с надписью: «Мы часто беседовали о Востоке, эта книга о том же — от любящих Вас Л. Л. и В. П. Н(икитиных)».³⁰

Можно с уверенностью сказать, что интерес к Востоку и, в частности, к суфизму, возник у Ремизова не только благодаря «удачному» соседству его, писателя-сказочника, «кудесника», «мага», и ученого-ориенталиста. Элементы суфийской мудрости совпадали с собственными духовными и творческими устремлениями и интуициями писателя. Достаточно вспомнить его внимание к «пограничным» психологическим состояниям сознания, к потаенным законам сна и памяти, к передаче интуитивного опыта в слове. Восприятие языковой стихии —

духа языка — как некой трансцендентности, а сказки (и сказа) как фантазма рождало ощущение живого соприкосновения с «мирами иными». Ведь сказка, рассуждал писатель, складывается по наитию: «Сказочник, как шаман, уходит в другой мир и потом рассказывает, что там видел, о своих встречах и о житье-бытье ненашем».³¹

Всю жизнь Ремизов размышлял о природе художественного творчества и его первоосновах. Как писателя его влекли и были переживаемы им самим те особые состояния сознания, когда смутно различимы сон и явь, вымысел и реальность, когда грани между ними становятся зыбкими и взаимопроникаемыми. Достижение такого сумеречного состояния и пребывание в нем — необходимый момент творческого процесса. «Я люблю все, что не „реально“»,³² — признавался писатель. В неизданной книге «Мерлог», куда вошли его многолетние записи снов, Ремизов объясняет мотивы своего обращения к сфере бессознательного. «„Реальная“ жизнь ограничена и стеснена трехмерностью; принуждение прерывает все часы бодрствования, во сне же, когда человек освобождается прежде всего из-под власти трехмерного пространства, впервые появляется чувство „свободы“ и сейчас обнаруживаются чудеса „совместности“ и „одновременности“ действия, немислимые в дневном состоянии... Наблюдение над снами имеет практическое применение: сны по своей прерывности и связанности с бодрствованием „предсказывают“ и „открывают“ будущее».³³ Не здесь ли истоки своеобразной «философии творчества» Ремизова, ключ к пониманию его *письма*?

Одаренный чуткостью к сказке и сну, мистическим чувствованием и провидением, писатель каким-то внутренним зовом был побуждаем обратить свой взор к Востоку — родине духовного знания, обители вдохновенных пророков и посвященных. «Глаз на Восток — там родина снов и сонников (снотолкований)».³⁴ О своей способности к мысленному перевоплощению, о «вживании» в образную реальность Ремизов написал вдохновенные строки в «соннике», его собственном «Мартыне Задеке»: «О смерти Авраама я читал в апокрифах и мне приснился Авраам, вознесенный на небеса (...) По моему жаркому чувству, я как бы находился в эту минуту с Авраамом (...) Та же острота чувства и яркость видения мне говорят, что я был среди демонов в „войнстве“ Сатанаила, в (...) крестный час смерти Христа (...) я провожал Петра, когда пропел петух и раскаяние выжгло мои следы (...) Я с Николаем прошел всю русскую землю и путями друидов от Нанси до Нанта».³⁵ Вот какие встречи были уготованы писателю во время его «странствий» в веках! Интересно, что ремизовский дар «ясновидения» Никитин сопоставлял с мистическим опытом мусульманских духовидцев. Об этом он рассказал в своих воспоминаниях: «А. М. во сне вел разговоры со своими живыми или уже покойными собеседниками. Очень любопытно отметить по этому поводу (...), что многие шиитские

мыслители отличались подобной же способностью, в такой степени, что, если в их разговоре во сне с каким-нибудь имамом им, по пробуждении, что-нибудь казалось неясным, то, вновь пребывая во сне, они переспрашивали того же имама, который опять им снился и получали от него должное объяснение».³⁶

В суфизме путь мистического познания Истины предполагает высвобождение внутренних сил души, благодаря чему возникает особое видение реальности «глазом сердца» и ощущение ее «чувством ума».³⁷ Следующая стадия мистического опыта — теофания, узрение Бога. В этом состоянии суфия называли человеком с двойным зрением, ибо ему открывались, с одной стороны, абсолютная сущность, с другой — безграничное разнообразие явлений. Душа, превосходя пределы, отведенные ей человеческим существованием, объемлет собой всю вселенную и переживает экстатический восторг в созерцании красоты и милосердия Бога. И, наконец, — мистическое озарение («хал»), чаемое единение с Истиной, когда отброшено все бренное и человек соединяется с Вечным.

Идущему по суфийскому пути раскрывается возможность познать себя, познать единство всего сущего, разорвать завесу, отделяющую личность от Истины, и пережить блаженство ее обретения. Неудивительно, что суфизм влек к себе людей искусства и обогатил мировую культуру высочайшими образцами философской и любовной поэзии. Метафизическая суфийская лирика запечатлела движение человеческого ума от познанного к непознанному, показала, что никакая реальность не исчерпывается ее внешними проявлениями, что мир воображения есть ступень для дальнейшего восхождения духа. На изощренном языке символов велся разговор о трансцендентном — о непосредственном усмотрении божественной сущности, о богатстве интуитивного знания, о блаженстве самозабвения и достижении подлинного бытия.

Обращение к Востоку и постижение новых культурных миров открывало перед Ремизовым новый простор для осмысления природы художественного творчества, и именно в том направлении, которое он избрал в молодости и которого последовательно придерживался на протяжении своего долгого пути художника. Ведь создаваемая им «субъективная реальность» всегда возникает на «переходе» между разными сферами сознания (рациональное и иррациональное), разными типами художественного творчества (фольклор и литература). Писатель интересовался «следами» культур прошлого в современности, языковой и культурной «напряженностью» между различными традициями (Восток и Запад). И теперь, обратившись к духовному наследию Востока, он продолжал поиски — те поиски, которые определили его писательскую оригинальность — глубинных оснований для диалога разных культур — в данном случае Востока и Запада — и находил такую объединяющую основу в фольклорно-мифологическом и религиозно-мистическом сознании.

Примечания

¹ Ремизов А. Павлиным пером. Сборник сказок. Машинопись, вырезки из газет, ксерокопии с правкой автора и пометами автора и В. Б. Сосинского // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 5. Ед. хр. 20, 21. Состав книги следующий: «Часть первая. 1. Присказка. 2. Под быком. 3. Чуткур. 4. Тигр. 5. Черный змий. 6. Алтан — золотое слово. 7. Царь зайцев. 8. Кошка-подвижник. 9. Мышонок. 10. Журваляная мудрость. 11. Пификово сердце. Часть вторая. 1. О Петре и Февронии муромских. 2. Повесть о Аполлоне Тирском. 3. Царь Аггей. 4. Авраам. Часть третья. 1. Басаркуну (тексты соответствуют вошедшим в цикл «Басаркуну сказки». — Н. Г.). II. Шакал. Сказ кабыльский. 1. Дрозд. 2. Кабаниха. 3. Лев в сапогах. 4. Рябка. 5. Песнь шакала. 6. Ловушка. 7. Коза. 8. Вольи. 9. Еж. 10. До дна. III. Заяц. Сказ тибетский. 1. Заячьи дела. 2. Заяц — добрый. 3. Разные зайцы. 4. Заячий указ. 5. Злой заяц. 6. Звериное дерево. IV. Суфийная мудрость. 1. Из-под овечьей шерсти. Грешник — пьяница — дитя — женщина. Негр. Рабийя. Хромой толкачик. 2. Сказание о шейхе Баязиде. Отмеченный. Праведная увертка. Неведение. Самоотречение. Откровение. В пламени. Не выдержал. Легкомыслие. Собака открыла глаза. 3. Зун-Нун. Подвижник. Слепая птица. Целитель. Кольцо. Колдовство. 4. Жельв и утки. 5. Халифат и Имамат. Предисловие. Имамы. 1. Джафар Садэг. 2. Бишр Хафи.

² ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 4. Ед. хр. 1 (отпуск). См.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 303—306.

³ Резникова Н. Огненная память. Воспоминания об Ал. Ремизове. Berkeley, 1980. С. 142.

⁴ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 112. Ср. авторское примечание к сборнику: «Предлагаемые сказки пишу по материалам: книги — монгольские, санскритские, арабские. Из затаенных веков доносит мне голос, и переговариваю по-русски — русскими ладами» (РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 5. Ед. хр. 20. Л. 4).

⁵ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 112.

⁶ Ремизов А. Мышкина дудочка. Париж, 1953. С. 158.

⁷ Биографические сведения почерпнуты из статьи: Nikitine B. Mes reminiscences polono-orientales (Notes autobiographiques) // Folia orientalis. Krakow, 1960. Т. II. F. 1—2. S. 153—176.

В этом же издании — некролог Никитину (С. 211—213). Ученый скончался 6 июня 1960 года.

⁸ Рус. пер.: Никитин В. Курды. Пер. с фр. М., 1964.

⁹ См.: Письма А. М. Ремизова к В. Ф. Маркову. Публикация В. Ф. Маркова // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 10. Wien, 1982.

¹⁰ Nikitine B. Mes reminiscences... S. 175.

¹¹ См.: Sinany H. Archives de l'Université de Columbia (New York) relatives Aleksej Remizov // Cahiers du Monde russe et soviétiques. 1976. Т. XVII. N 1. P. 113—123.

¹² Никитин В. Remizoviana 1956 // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 42. Л. 1. В ИРЛИ хранятся записи Никитина за 1954, 1956 и 1957 годы.

¹³ ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 4. Ед. хр. 18. См. также письмо Резниковой тому же адресату от 5 сентября 1955 года: «Я надеюсь застать Вас и А. М. здоровыми — надеюсь на продолжение наших мирных и содержательных восточных бесед» (там же).

¹⁴ ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 7.

¹⁵ Там же. Ср.: «Нашел смешное слово „фуфлыга“. Сам Эмир не знает, что это значит» (Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 104).

¹⁶ ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 141.

¹⁷ В письме от 11 сентября 1954 года Ремизов обращался к Никитину с вопросом: «Что посоветуете, какое имя? (...) Зебраф вышел из песчаного холма — сын солнца. Душой себе он выбрал ручей. Какое имя (женское) соответствовало бы Зебрафу?», в письме от 17 декабря 1948 года просил принести книгу «История семи мудрецов», вып. I и II.

¹⁸ Письмо от 13—14 января 1954 года.

¹⁹ Икбал Мухаммад (1873 или 1877—1938) — индопакистанский поэт и философ, писал на урду и персидском языке. Об интересе Ремизова к

Икбалу см. в записи Никитина от 8 июля 1954 года (Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 41. Л. 24).

²⁰ Ремизов А. Мышкина дудочка. С. 69, 70.

²¹ См.: Лурье Я. А. М. Ремизов и древнерусский «Стефанит и Ихнилат» // Русская литература, 1966. № 4. С. 176—179.

²² Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 69.

²³ Письмо от 8 мая 1953 года на фр. яз. (отпуск) // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 4. Ед. хр. 14.

²⁴ См.: Булгаков Ф. Введение // История семи мудрецов. Вып. I. СПб., 1878.

²⁵ Ремизов А. Предисловие // Кодрянская Н. Сказки. Париж, 1950. С. 11.

²⁶ На персидские коннотации названия книги было указано выше. Однако близкий образ возник в творческом сознании писателя намного раньше и не имел ориентальной окраски. «Павлиньи перья» — так он назвал свое предисловие к книге «Сказки русского народа, сказанные Алексеем Ремизовым» (Берлин — СПб. — М., 1923). Здесь «павлиньи перья» — метафора русского народного слова. Ремизов варьировал название своей последней книги. См. авторское примечание: «Книга написана павлиньим пером. Вариации в черновиках: 1) Павлинье перо. Девять сказок и татарская. 2) Павьем пером. 3) Павым пером (!). И еще один вариант: „Павлиное перо“ (РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 5. Ед. хр. 20. Л. 1). Подборка сказок под названием «Павлиное перо» (1. Присказка. 2. Под быком. 3. Чуткур. 4. Тигр) была опубликована в 1955 г. в журнале «Возрождение».

²⁷ «Приведенные мною образчики арабской поэзии, до-исламской, Кастада Шанфара, а также поздней, Мутаннабия, А. М. нашел очень характерными, и я дал ему их копии» (Никитин В. *Remizoviana* 1956. Л. 1 об.).

²⁸ В письме к Ремизову от 1 января 1955 года Никитин приводит рассказ Хасана из Басры (VIII в.) об одной из своих достопамятных встреч, который писатель включил в раздел «Суфийная мудрость».

²⁹ См. запись от 21 июня 1956 года: «...я прочел А. М. из книги „Рассказы персидских писателей“. А. М. — „хорошо сделано“» (Никитин В. *Remizoviana* 1956. Л. 16—16 об.).

³⁰ Текст приведен в записи Никитина от 20 января 1957 года (Никитин В. *Remizoviana* 1956. Л. 24). Лаура Леандровна — жена Никитина.

³¹ Ремизов А. Предисловие // Кодрянская Н. Сказки. С. 12.

³² Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 96.

³³ На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло. Подготовка текста и комментарии Антонеллы д'Амелия // *Eurogra Orientalis*. IV. 1985. P. 188.

³⁴ Ремизов А. Неизданный «Мерлог». Публикация А. д'Амелия // *Минувшее. Исторический альманах*. Paris, 1987. № 3. С. 229.

³⁵ Ремизов А. Мартын Задека. Сонник. Париж, 1954. С. 95.

³⁶ Никитин В. П. «Кукушкина» (памяти А. М. Ремизова). Воспоминания Публ. Н. Ю. Грякаловой // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1990 год. С. 285—286.

³⁷ См., например: Степанянц М. Т. Философские аспекты суфизма. М., 1987; Тримингэм Дж. С. Суфийские ордены в исламе. Пер. с англ. М., 1989; *Seyyed Hossein Nasr. Islamic Art and Spirituality*. New Delhi, 1990.

ВОЛШЕБНОЕ МЫШЛЕНИЕ А. М. РЕМИЗОВА:
«МЫШКИНА ДУДОЧКА»

Книга «Мышкина дудочка», вышедшая в 1953 г., завершает в творчестве А. М. Ремизова «волшебный» цикл, состоящий из трех книг: помимо «Мышкиной дудочки» в этот цикл входят «По карнизам» (1929) и «Учитель музыки» (1983, написанная в 20-е и 30-е гг.). В этом цикле повествование о жизни Алексея Ремизова ведется не в эпической тональности, как во «Взвихренной Руси», и не в легендарно-сказочной, как в цикле «Постриженными глазами», «Иверень» и «Петербургский буерак (Встречи)», а именно волшебным мышлением, волшебным восприятием писателя; окрашена, преобразована повседневная жизнь, рассказанная «по живым следам». Ограничиваясь здесь «Мышкиной дудочкой»,¹ я постараюсь проследить, как действует волшебное мышление автора, и какие оно выполняет функции.

Волшебство в развернутом, деятельном, «конкретном» виде показано в книге дважды, и оба случая в середине книги, месте, очень часто у Ремизова наделенном особой насыщенностью смысла.² Первый случай — приворот, которым женщина по прозвищу «Листин» старается (по ремизовскому наущению) приворожить Леонида Михайловича Лифаря, чтобы проникнуть к его брату, танцовщику Сергею Михайловичу Лифарю, и показать ему свои рисунки (с. 100—101). Второй случай, от которого произошло и заглавие книги — истребление мышей крысотором с дудкой, как в легенде о Гамельнском крысоторе (с. 108—109). В какой-то степени эти два случая соответствуют различию, отмеченному автором: «Есть различие „колдовать“ и „волхвовать“; „колдунья“ — черная, „волшебница“ — белая» (с. 100). Заклинанием стараются помочь Листину, а дудочка крысотора для Ремизова, подчеркивающего свое нежное отношение к мышам, — орудие «черной магии».

Помимо этих явных (хоть и шутивных) случаев колдовства / волшебства, по всей книге щедро разбросаны знаменательные «волшебные» детали, от которых весь дом, где живет в Париже на rue Voileau Ремизов, весь «Буалонский оракул» (с. 55), как он его называет, делается подобным гоголевскому «заколдованному месту» — и заглавие рассказа упоминается как таковое (с. 103), да еще под конец книги в нераскрытой квази-цитате:

«Ишь куда его нелегкая занесла!» (с. 170). Тут настоящие (или выдаваемые за настоящие) происшествия, комментируемые автором, показаны в сверхестественном свете, даны в волшебном ключе: в начале книги авторский комментарий строится на словах «чудо» и «чары» и производных от них, повторяемых часто по несколько раз на одной странице.

Другой, не столь явный способ твердо установить «волшебный ключ» (а музыкальное сравнение здесь вполне уместно, ведь «Мышкина дудочка» названа «интермедией») — это словесные знаки, относящиеся, так сказать, к ремеслу волшебника или ведьмы. Приведу хоть несколько примеров: консьержка (т. е. дворничиха) по прозвищу «костяная нога» (с. 69), от головной боли советует одному из действующих лиц «жабьи вытяжки, две пилюли утром и на сон две» (с. 105)! Упоминается «лягушечья печенка» (с. 168), для приворота нужна «кошачья кровь» (с. 96), и т. д. В более развернутом виде этот прием можно проследить на следующем примере, где хорошо видно, как Ремизов придает волшебный уклон тому, что рассказывает: речь идет о трудном доступе к именитым людям, о том, что Ремизов называет «стеной», окружающей их. «Шестов рассказывал, как гимназистами они решили итти к Толстому просить рассказ для их ученического журнала: в самом деле, что стоит Толстому написать рассказ! И пошли целой оравой: вот и дом, а дверей-то не могут найти, они было в калитку, а калитка на замке — стена» (с. 95), то есть возникает образ ягиной избушки, которая поворачивается на курьих ножках и не показывает дверей, если Яге это не любо.

Упоминаются и литературные волшебства, например гоголевское «Заколдованное место» или из Вельтмана (которого в 40-е гг. Ремизов много читал) заклинание, которым чарует ведьма Врасанка в «Сердце и думке» (с. 93). Кроме того в «Мышкиной дудочке» рассказываются всякие невероятные происшествия, предлагаемые как быль, которые можно отнести к «обману», без которого Ремизов «не может» («без обмана я жить не могу») (с. 145). Тут и алжирские шишки, из которых выползают какие-то невероятные насекомые; тут и солнечный цыпленок, якобы вылупившийся из яйца на солнце; и все странные случаи, повествуемые в части, так и озаглавленной «Солнечный цыпленок», которые расшифруются там же: женщина, с которой все это якобы происходит, выпивала, а потом рассказывала (хотя вряд ли именно то, что передает Ремизов!). Эта тема выпивки, пьянства — одна из вспомогательных тем в «Мышкиной дудочке»: описывается и пьяный Пантелеймонов,³ и осоловевший Паскаль⁴ (которого очень веселила эта выдумка Ремизова), — связана с одной из функций волшебного восприятия, а именно с функцией того, что Ремизов называет «безобразием», то есть веселого обмана.

Ведь «Мышкина дудочка» — книга о тяжелых годах второй мировой войны, немецкого нашествия и оккупации — книга за-

бавная, несмотря на трагизм некоторых страниц, а это благодаря тому, что прием волшебной мысли позволяет автору раскованность и озорство. В эпизоде с приворотом, который уже упоминался, Листин нашептывает заклинание, и, «чтобы крепче было», подкладывает Леониду Михайловичу в карман разные вещи вроде камушков и косточек (полученные от Ремизова). Описание реакций Леонида, а за ним и аккомпаниатора Лифаря, в кого попала косточка, чисто гоголевское: «с прилипшей косточкой аккомпаниатор сел за Шопена и к великому удивлению пальцы его запрыгали по клавишам сами-с собой. Никогда еще не чувствовал он себя в таком ударе, да и Лифарь под «косточку» постарался» (с. 103).

К этой же шуточной функции относится и другая вспомогательная тема книги, связанная с волшебством / магией: тема неприличного. Тема пьянства напоминала о зельях, употребляемых в магических церемониях, а тема неприличного связана с понятием пере-ступления (через границу принятого, прилично-го), что также было присуще волхвованию. Примерами тут щеголять не очень удобно, но их очень много, обычно в завуалированной форме, и всегда они производят смешной эффект. Шутки эти можно отнести либо к сортирному юмору, либо к непристойностям, то есть смешной эффект происходит от того, что обнародованы детали интимные, пропадает грань между категориями «на-людях» и «сам с собой» (или «вдвоем»). Исчезает, стирается *граница* между этими категориями.

А ведь отсутствие границ как раз и присуще волшебному восприятию жизни, будь то у детей, будь то в примитивных культурах, метко названных Михаилом Буковским «магическими культурами». ⁵ Ремизов последовательно выявляет эту функцию снесения границ в своем волшебном цикле. Тут исчезает, в частности, граница между человеческим и нечеловеческим; звери и даже вещи наделены способностью видеть, слышать, действовать и понимать почти как люди: «Я предложил Листину, у меня много всего, есть камушки, „камень слышит“, есть сучки — „деревья“ видят, есть рыбы кости — „кость крепь“» (с. 101), а люди уподоблены зверям: «Я не сомневался, передо мною переодетый кот. Как он складывал бумагу — я наблюдал — так только кот мышей ловит, а его руки, да это подушечки-лапы!» (с. 116). Или описываются семейные неурядицы крыс, возящихся по ночам около мусора во дворе (с. 33)... Ремизов вспоминает, как он купил на Кавказе игрушечного зайца и всем показывал. «„Вы убеждены, что неодушевленные предметы чувствуют“, <...> сказал Короленко. Я не различал, где граница» (с. 184). Тут волшебное мышление, как литературный прием, позволяет писателю утверждать единство, целостность реальности, которая в эти тяжелые годы иначе была бы раздроблена, как стекла в доме от первой бомбардировки, те самые осколки, от которых Ремизов вел родословную своих послевоенных коллажей с серебром по красному с черным. ⁶ Но стирание границ

не тождественно с отрицанием их, и возникает роль писателя, как «поводыря», помогающего перейти эти границы: поэтому в книге, сначала мельком, потом все сильнее, намечается тема «перевода», «переводчиков», кульминирующая в части «Вавилонское столпотворение».

Но главная функция, отведенная волшебному мышлению в нашей интермедии, — функция «белой магии», помогающей людям выжить людьми в трудное время, то есть функция, выделенная Брониславом Малиновским,⁷ который считал, что волшебство главным образом источник уверенности в моменты неуверенности. В годы войны и оккупации в Париже, Ремизов окрашивает своим волшебным мышлением реальность, и этим помогает в своем круге выжить, не отчаиваться, найти какую-то долю уверенности. Благодаря привороту Листин хранит надежду, не отчаивается. «Ни в какой приворот, ни в мою магию я не верил» (с. 107), отмечает автор, но до того писал: «И как сказать ей мои сомнения: ведь этот приворот с косточками — ее единственная надежда?» (с. 105).

Так же, как он помогает волшебством Листину, Ремизов помогает своим чтением вслух. Описание этих вечеров, когда уют и сплоченность оберегают от темноты и страха собравшихся у Ремизовых близких. Этим собраниям придано качество ритуальное: все детали даны подробно, где кто сидит, и возникает родство с волшебным церемониалом. Своим чтением вслух Ремизов колдует, оберегает круг своих друзей от крайней неуверенности. В приворот он не верит, но в живительной силе слова, особенно художественного, он не сомневается: через всю войну, в холод, в голод, он продолжает свои «сеансы», утверждая «праздник слова». В первой части книги отрывок, так озаглавленный (с. 34—36), кончается так: «И под колокол с распространяющимся звуком, наполнявшим собой от края и до края, свет в глазах переменялся: не серое, не муть, не обреченное опаловое, сиял над черной площадью голубой купол. И это было больше, чем солнце, не яркостью, а трепетом — не вечерняя гблубь». Для Ремизова без слова жизнь и есть «серое, муть, обреченное опаловое» — не даром в начале книги женщина, зарезавшая сестру, описывается как «бессловесная». Живое слово живит, — но должно быть действительно живым, не то будет, как неудавшееся волшебство, действующее наоборот: Ремизов рассказывает, как он начал читать вслух исследование «Бисер в старинном рукоделии», «и с первых строк вижу: ску-чица!». И как он ни «наводил краску» голосом (что прекрасно умел), все равно слушатели заснули именно мертвым сном, который и описывается с роскошным (подчас гротескным) изобилием деталей.

В «Мышкиной дудочке» мы смогли наметить те богатые возможности, которые открывает Ремизову волшебное мышление: оно исполняет функцию игровую, давая большую свободу в подходе к жизненному материалу; Ремизов пользуется вол-

шебством и для того, чтобы утверждать целостность описываемой реальности, а также сплоченность людей, помогавших друг другу не столько заклинаниями и приворотами, сколько той расположенностью человека к ближнему, которую Ремизов называет «желанностью» в комментарии к «Скверному анекдоту» Достоевского, по времени написания почти совпадающего с «Мышкиной дудочкой».⁸ Но помимо этих функций, волшебное выступает в книге как метафора творчества, особенно словесного — Ремизов на склоне лет (упомянутому выше «празднику слова» предпослано «И мысленно я начинаю „последнее слово“; я напишу его позже, но оно вышло тогда из моего сна под крысиный крик») со всей силой своего зрелого мастерства утверждает, что бессловесному выжить по-человечески невозможно, что вера в чудо и вера в слово в конечном итоге одно и то же.

Примечания

¹ Ремизов А. Мышкина дудочка. Париж. 1953. Далее цитаты по этому изданию даны в тексте с указанием страницы.

² Ср. в «Взвихренной Руси», об этом в статье: «Структурная композиция „Взвихренной Руси“». (Aleksi Remizov. Approaches to a Protean writer. Ed. by Greta N. Slobin. Columbus (Ohio), Slavica, 1987. С. 239—240).

³ Борис Пантелеймонов (1888—1950), химик, писатель, близкий к послевоенному «советскому патриотизму» во Франции.

⁴ Петр Карлович Паскаль (1890—1983), крупный французский историк-славист. Его интерес к Аввакуму (см. его статью: «Avvakum et les débuts du „gaskol“») особенно сблизил его с Ремизовым, с которым он сотрудничал (см.: По следам протопопа Аввакума в России. // Русские Записки. 1939. Июнь. № 18). Паскаль очень ценил Ремизова, см. напр. его ст.: Remizov // La quinzaine littéraire. Paris. 1978. 1—15 sept. № 285. О Паскале см.: Revue des Etudes slaves. 1982. Tome LIV. Fascicule 1—2. Mélanges Pierre Pascal. (с библиографией его работ).

⁵ Michał Bukowski. Racjonalność, Translacja, Interpretacja. O badaniu myślenia magicznego w antropologii i filozofii brytyjskiej. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1990.

⁶ Примеры в книге: Наталья Кодрянская. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 128—129 и 240—241.

⁷ О функциях волшебного см. очень ценную компиляцию и исследование. Daniel Lawrence O'Keefe. Stolen lightning: The Social Theory of Magic. New York: Continuum, 1982.

⁸ См.: Ремизов А. Огонь вещей. Париж: Оплешник, 1954. С. 199. О работе над «Скверным анекдотом» см. письма Ремизова к В. В. Бутчику (Revue des Etudes Slaves. Tome LIII. Fascicule 2. P. 293—312).

«ОГОНЬ ВЕЩЕЙ» А. РЕМИЗОВА И МИФ О ГОГОЛЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Необычная судьба постигла Н. В. Гоголя, творчество и духовный мир которого стали волновать и притягивать умы соотечественников спустя полвека после его смерти ничуть не меньше, чем при жизни, а сам магнетизм личности писателя обрел значение историко-культурного явления начала XX века.

Целое поколение литераторов, начиная с 90-х годов прошлого столетия, стало воспринимать Гоголя своим предтечей, обращаясь к пережитому им опыту как к средоточию духовно-нравственных исканий, свойственных новому времени. Поэтому не успело художественное наследие Гоголя утвердиться в почетном статусе «классики», а уже начинается активный пересмотр творчества писателя как реалистического — и Гоголь провозглашается родоначальником символизма.¹ Гармония, веселье, мистериальность ранних произведений; мистицизм и как будто нравственная червоточина петербургских повестей и первого тома «Мертвых душ»; религиозный и гражданский пафос «Выбранных мест из переписки с друзьями» — все это не только подтверждение исключительности таланта художника, открывающего простор для всевозможных интерпретаций, но и творческое воплощение символистской «идеи пути». Более того, этапы творчества Гоголя, перенесенные на почву символизма, приобретают значение идеального материала для создания «мифа о пути». В связи с этим к началу века центр исследовательского внимания в изучении Гоголя в значительной степени сместился от темы художественного мастерства непосредственно к вопросам личности и жизни писателя. Появляется устойчивое мнение, что за образами и стилистикой гоголевских книг скрывается едва ли не самая загадочная и утонченная душа. Как подметил В. В. Розанов, история русской литературы хранит в себе некие центры вечного притяжения, «где всеобщий голос и всеобщий инстинкт указывает присутствие необыкновенного. Такими необыкновенными в истории русского духовного развития явились Лермонтов и Гоголь — великие, величием не только своего обаятельного творчества, но и лично, биографически, сами».²

Постижение глубин натуры Гоголя завершалось порой кардинально противоположными выводами. Так, в начале 900-х годов преобладало настороженное отношение к нравственному содер-

жанию его творчества.³ И все же наряду с этим, хотя и фрагментарно, художественный опыт Гоголя трактовался как история преобразования его души, документ глубоко личного порядка, но тем не менее имеющий абсолютное значение для потомков.⁴ Одним из поздних утвердителей этой точки зрения был Б. Зайцев, писавший в 1935 году: «Павел Иванович Чичиков и Иван Александрович Хлестаков слишком прилипли, во мнении общества, к Николаю Васильевичу Гоголю. А в действительности, написав их и пустив гулять по свету, он как раз от них и освободился. Он изжил их и шел уже иным путем, но никто или почти никто этого не понимал».⁵ Эта мысль очень близка по тону и содержанию предмету настоящей статьи — эссе А. М. Ремизова о Гоголе, в котором нам видится самое сильное выражение идеи, представляющей Гоголя человеком высокого нравственного потенциала. Эссе, которое своим появлением в 1954 году⁶ в книге «Огонь вещей»* продирижировало во времени (до середины века), синтезировало и углубило все, что было вызвано творчеством и судьбой великого художника в первые годы нашего столетия.

Феномен Гоголя явился для Ремизова той благодатной почвой, которая питала творческий потенциал писателя, дала свободу для проявления его оригинального исследовательского метода и стиля. Сложная модель ремизовского восприятия, заключенная в книге «Огонь вещей», организует ее жанровое своеобразие. А необычный тип изложения, при котором субъективная оценка писателем судьбы, личности и творчества Гоголя превалирует над фактами его жизни, порою даже пренебрегает их достоверностью или вообще их существованием, — дает возможность ощутить тему Гоголя как внутреннюю необходимость художника, установившего между собой и, казалось бы, уже окаменелым историческим реликтом, духовный контакт, преодолевающий время. Вот когда возгорается ремизовский «огонь вещей», природу которого он объяснял так: «В мистических школах учили „рассмотрению“ вещей, это значит поставить или расположить факты в порядке, а затем высшая ступень — „рассуждение“ вещей, тут начинается проникновение в самое сердце живого существа событий».⁷ Ремизов признавался: «Веду свое общее от Гоголя...». За этим стоит большее, чем преемственность поколений литераторов, так как ремизовская интерпретация жизни и творчества Гоголя обнаруживает духовную общность писателей, родственность их творческих дарований. Все это, по словам Ремизова, «непрямая форма исповеди» (с. 26), раскрывающая нам и сложный портрет судьбы Гоголя, и оттиск его творчества в сознании человека нового времени — самого А. М. Ремизова, художника и исследователя.

* Все ссылки на «Огонь вещей» даются по изданию: *Ремизов Алексей. Огонь вещей.* Париж: Оплешник, 1954. Страницы указываются прямо в тексте.

Обращение А. Ремизова к теме Гоголя не ограничивается только эссе из «Огня вещей», книги, вышедшей в конце жизни писателя. Любопытно, что Гоголь становится одним из постоянных героев новелл Ремизова, написанных в разные годы, в которых независимо от их ведущих тем или сюжетных линий проявляется своего рода «эффект присутствия» Гоголя, что ничего не имело общего с подражанием стилистической манере либо поэтике. «Присутствие» Гоголя выражалось непосредственно через упоминание как имени писателя, так и через цитирование из его произведений. При этом повествование могло неожиданно прерваться непринужденным обращением к незримому «Николаю Васильевичу», который в этих произведениях всегда выступает в роли неизменного духовно-нравственного ориентира.⁸

Этот многолетний «контакт» достиг апогея на страницах «Огня вещей», где Ремизов позволяет себе не только риторически вопрошать своего великого «собеседника», но и оспаривать и даже подвергать сомнению его художественный замысел. Так, к примеру, бесцельный мечтатель Манилов преобразен автором эссе в «скромного, образованного офицера», причастного к Союзу Благоденствия, вынужденного после декабрьских событий подать в отставку и отбывать ссылку в деревне Маниловке. Взяв под защиту этого героя, презираемого не одним поколением читателей, да и самим его творцом, Ремизов не только одним уже этим фактом вступает в противоречие с Гоголем, но и реально затевает с ним спор, который строится на основе текста «Мертвых душ»: «Гоголь: «у каждого есть задор: собашники, лошадики, знакомство с высокопоставленными лицами, «рабочество», наконец, свистнуть кого-нибудь в морду, а Манилова характер — без задора».

— Николай Васильевич! а маниловское «парение», то, что зовется «маниловщиной», а по Герцену и Бакунину «прекраснодушие». И «доверчивость», за что он прослыл «дурачком»: все, кого она ни встречает, «прекрасные люди», в каждом человеке он чувствует человека, без рассуждения, сердцем. И эта его человечность, это ль не задор?» (С. 70).

Творческой переработке в «Огне вещей» подвергается не только художественный вымысел, но и реальная жизнь Н. В. Гоголя. В этом смысле концептуальное значение для эссе о Гоголе имеет глава «Миф», проливающая свет на метод, с помощью которого Ремизов дает свое видение судьбы и творческого пути писателя. Поставив друг против друга зеркала вымысла и реальности, Ремизов разворачивает перед нами область пересечения их отражений, являющую собой миф о Гоголе.

Жизнь Н. В. Гоголя не только для Ремизова, но и для многих писателей XX века настолько символична и преисполнена поучительного смысла, что не может быть заключена лишь в рамки хронологического рассказа с документальным подтверждением. Ремизов пишет: «Знание, как итог только фактов, не

может дать исчерпывающего представления о человеке, в протокольном знании нет живой жизни. Только бездоказательное, как вера, источник легенд, оживит исторический документ, перенося его в реальность неосязаемого мира». (С. 22).

В таком подходе нельзя не узнать принцип взаимоотношений искусства и реальности, сложившийся среди символистов 900-х годов, который лаконично выражен в одном из послустатов Вяч. Иванова: «Миф — объективная правда о сущем».⁹

По наблюдениям исследователей, творчество Алексея Ремизова невозможно оценить однозначно, вместили его в рамки одного литературного направления. За «двойственной эстетической природой»¹⁰ прозы писателя подразумевается и одновременное притяжение к символизму и реализму, и новаторское использование различных литературных традиций. Поэтому отождествление мифа и бытия в «Огне вещей» воспринимается как своеобразная дань символизму, в тесных взаимосвязях с которым развивалось творчество Ремизова.

В соответствии с этим нам представляется возможным рассматривать эссе о Гоголе из «Огня вещей» как символистский «текст-миф», учитывая специфические особенности, которые он заключает в себе.¹¹

В литературе начала века не раз предпринимались попытки постичь тайну гоголевской жизни через ее художественное осмысление. Наиболее яркие примеры такой прозы или, точнее — художественной критики, известны, прежде всего, по именам Д. С. Мережковского, В. В. Розанова и А. Белого. Анализируя произведения этих писателей, посвященные Гоголю, мы можем выделить две тенденции. К первой из них относится поиск мифологических корней произведений Н. В. Гоголя. На этом основаны статьи В. В. Розанова «Магическая страница у Гоголя» и «Тут есть некая тайна». Другая тенденция выражается в толковании судьбы и личности Гоголя через миф. В этом случае миф может использоваться в узком значении слова, как он применен А. Белым в статье «Гоголь», где писатель (Гоголь) изображается героем древней мистерии и особенности его натуры объяснены через сопоставление с «высокопросвещенными мистами».¹² Вместе с тем, нередко функцию мифа приобретают сюжеты и образы различных художественных текстов. Так, у Д. С. Мережковского судьба Гоголя представлена через призму судьбы Кая из сказки Андерсена.¹³ Но самым распространенным приемом приложения мифа к личности Гоголя было употребление гоголевских же героев и сюжетных ситуаций его произведений в качестве символов, раскрывающих внутреннее содержание духовного мира писателя. Таким образом, само творчество Гоголя было приближено к значению мифа.

В «Огне вещей» отбор гоголевских образов и отдельных сюжетов в качестве мифологем на фоне работ, написанных значительно раньше, не кажется новшеством. Не трудно проследить, сопоставив тексты, не только аналогичность использо-

вания одних и тех же персонажей и сцен, но и сходство в оценке той роли, которую они сыграли в судьбе Гоголя.

Для примера сравним контексты книги о Гоголе Мережковского и главы «Огня вещей». Говоря о «демонической природе» Чичикова, Ремизов пересказывает небольшой отрывок из «Мертвых душ», слегка дополняя его: «Одной Коробочке была известна его демоническая природа: накануне ей приснился чорт — рога длинее бычачьих, в чем она и убедилась, заглянув поутру в гостиную» (где ночевал Павел Иванович — Е. О.). (С. 49).

Д. С. Мережковский, процитировав тот же отрывок из поэмы, раскрывает эту тему так: «Не только простодушная помещица, но и мы, может быть, не менее простодушные читатели, не подозреваем, до какой степени в эту минуту к нам близок чорт, не тот старый, сказочный, у которого „рога длинее бычачьих“, а новый, подлинный, несколько более страшный и таинственный, который ходит в мире „без маски, в своем собственном виде, во фраке“». ¹⁴

Достаточно легко угадывается параллелизм рассматриваемых работ и «Огня вещей» в оценке Гоголя как человека необыкновенного, появившегося с чьего-то высшего благословения: Ср. — В. В. Розанов в статье о Лермонтове пишет: «Оба писателя (Лермонтов и Гоголь — Е. О.) были внушаемы; были обладаемы. Были любимы небом, скажем смелое слово, но любимы лично, а не вообще и не в смысле, что имели особенную даровитость. Таким образом, я хочу сказать, что между ними и совершенно загробным, по-тусветным „Х“ была некоторая связь, которой мы все или не имеем, или не чувствуем». ¹⁵ А. Белый в статье, напечатанной в юбилейном выпуске журнала «Весы», также отмечает исключительность Гоголя. По мнению Белого, Гоголю были доступны «минуты вечной гармонии» (Достоевский), когда испытываешь перерождение души тела, и она разрешается полным преображением (Серафим), подлинным безумием (Ницше), или подлинной смертью (Гоголь). ¹⁶ Эта догадка о «свойствах» Гоголя особенно близка ремизовскому восприятию смерти Гоголя как освобождение от наложенных на него чар: «... дорога (Гоголя — Е. О.) окончится тем последним земным мигом, когда в чичиковской немой „сердечной пустыне“ прозвучит расковыляющее слово и за синим рассеивающем туманом звездного гоголевского неба откроется белый, самый жаркий пронзительный свет с „преступной“ жалостью (из памяти «пекла») и райской незабываемой любовью («Старосветствие помещики»)» (С. 21).

Тем не менее, «Огонь вещей», являясь, в известной степени, продолжением традиции художественного осмысления темы Гоголя, во многом принципиально с ней расходится. Эти расхождения имеют место как в области функционального использования мифа, так и в оценках важнейших духовных событий жизни Гоголя, а также в решении той таинственной задачи, которой стала для Ремизова и его современников личность этого художника.

Если в работах Розанова, Мережковского, Белого процесс «мифологизации» жизни Гоголя проходит лишь на уровне сопоставления сюжетов из произведений Гоголя с событиями его жизни или посредством приложения гоголевских сочинений, употребляемых в роли мифа, к личности их автора, — то в «Огне вещей» мир Гоголя непосредственно преобразуется в миф. При этом, возникает особое художественное пространство, герой которого, сам Гоголь, — живет по законам своих произведений, в мире, созданном им самим.

Приметы мифа, понимаемого в исконном, понятийном значении, здесь вполне различимы: это и своеобразная поэтика, представляющая собой мозаичскую композицию из гоголевских эпитетов и тропов, и своя топка, и, конечно, — сюжет.

Сюжет «Огня вещей» имеет два плана: многоступенчатый сон Гоголя по принципу кошмарного сна Чарткова (1), в котором Гоголь-черт с неизменной мечтой воплотиться странствует по своим произведениям (2). Таким образом, в эссе наблюдается переключение от одного мифологического сюжета к другому, в зависимости от произведения, которое используется Ремизовым. Центральная мифологема этой системы — «Гоголь-черт», является прямой отсылкой к гоголевскому творчеству (предание о «красной свитке» из «Сорочинской ярмарки»). Более того, думается, что у Ремизова она приобретает значение мифа, корни которого уходят значительно глубже, а именно, в народную легенду о черте, выгнанном из пекла.¹⁷ И это характерно для А. М. Ремизова, яркой гранью таланта которого был особый дар производить своего рода «раскрытие мифа» от поздних записей, придавая ему первоначальное, первородное звучание.¹⁸ За мифом о черте-изгое стоит судьба Гоголя, его духовный мир. Таким образом, миф, созданный Ремизовым, принадлежит к такому роду мифа, который получает функцию «языка», «шифра-кода», проясняющего тайный смысл происходящего.¹⁹

Миф о Гоголе из «Огня вещей» населен героями гоголевских произведений, характеры которых переосмысляются или дополняются Ремизовым, но сам он в соответствии со своими представлениями, надо полагать, считал, что обнажает их исконную сущность. Об этом находим уникальные признания в письмах писателя: «У меня получаются не „Мертвые души“, а Воскрешение мертвых. Думаю, Гоголь бы одобрил»; «Гоголь сам не знал, что у него вышло и что такое Ноздрев»; «Кончил Манилова (...). Манилов вышел у меня небывалый — декабрист, князь Мышкин чистой мысли и чистого сердца. Я знаю, это вызовет негодование многих. Они привыкли „от печки“. И будет возмущение, „чего я искажаю Гоголя?“ Искажаю их кривое зеркало и приплюснутый череп (это называется моя заносчивость)».²⁰

Рассматривая «Огонь вещей» в соотношении с произведениями художественной критики о Гоголе Мережковского, Белого и Розанова, нельзя не обратить внимание на значительные расхождения толкований личности художника. При этом нужно

учесть, что наиболее близок ремизовскому пониманию Гоголя как явления в истории русской литературы — оказывается А. Белый в статье «Гоголь». Суждения В. В. Розанова в основном не совпадают со взглядами автора «Огня вещей». Книгу Д. С. Мережковского можно считать антиподом эссе Ремизова хотя бы только потому, что Мережковский, видя в образе Гоголя знамение нового вселенского христианства, придает феномену его личности скорее обществственный характер, в то время как Ремизов раскрывает перед нами тайну судьбы художника, его человеческую трагедию.

Расценивая опыт Гоголя как некий нравственный урок для будущих поколений писателей, обращаясь к документам, зафиксировавшим душевную смуту последних лет жизни, авторы, о которых идет речь, неоднозначно воспринимали и самую смерть художника. Так, Белый и Мережковский, затрагивая эту тему, прямо (Мережковский) и косвенно (Белый) цитируют слова из повести «Вий», относящиеся к Хоме Бруту. Ср.: «умирает Гоголь со страху»²¹ — «он умер от страха», так же, как Гоголь».²² Оба писателя подразумевают разное: Мережковский — раздвоение Гоголя между христианством и язычеством; Белый — гоголевское знание не только «о трясине бездонных болот», но и о «заоблачных высотах», и его неумение достичь этих высот.

Эти заключения пересекаются с розановским: «Он умер жертвою недостатка своей природы».²³

Для Ремизова смерть Гоголя — проявление его собственной воли («Гоголь покончил с собой») (С. 21), которое понимается как подвиг («Гоголь сам погасил огонь вещей. Подвиг саможжения ничтожен перед голодной казнью») (С. 28); это «жестокий, но единственный исход». И, наконец, в толковании Ремизова смерть Гоголя имеет значение нравственного очищения, когда умереть Гоголю — значит уснуть, чтобы проснуться в тех «заоблачных высотах», дорога к которым, по мнению А. Белого, ему была заказана.

Различен взгляд писателя и на духовные искания Гоголя. То, в чем Ремизов видит стремление Гоголя «очистить мутное сердце» (С. 30), для Мережковского было поводом для циничного сарказма: «его бесконечная возня со своими добродетельными правилами (...), безнадежное «устройство души своей» — что-то в роде «китайской головоломки» (по аналогии с игрой Кая, пытающегося из льдин сложить магическое слово — Е. О.). Сравнивая судьбу Гоголя с печальной судьбой андерсеновского Кая, Мережковский пишет, не веря в спасение Гоголя: «Бедный Гоголь, бедный Кай! Оба замерзнут так и не сложив из льдин слова „вечная любовь“».²⁴

Отношение же Ремизова проникнуто глубокой верой в духовное перерождение Гоголя, которое наступило еще до его трагического конца: «с сердцем угольночерным, черствым, пустынным, Гоголь, на последней дороге в канун своего отчаянного

подвига-жертвы — Гоголь, хочется думать, закрыл свои распаленные глаза счастливый, найдя расколдовывающее слово...» (С. 28).

Казалось бы, рассматриваемая критическая проза и «Огонь вещей» объединяются общим приемом раскрытия личности Гоголя через образ черта. Но в действительности обнаруживается, что прием — общий, а смыслы, в него вкладываемые, не всегда тождественны друг другу. Например, Д. С. Мережковский гоголевского черта мыслит как воплощение мирового зла, который через Чичикова становится воплощением самого писателя.²⁵ Ремизов тоже ввел в свой миф черта в качестве основного действующего лица. И у Ремизова черт — сам Гоголь, а также «венец его воплощений» — Чичиков. Однако идейное содержание этого образа в «Огне вещей» исполнено истинного трагизма. Ремизов, выстраивая свой миф о Гоголе, помнит, что за всей образной системой и символикой стоит судьба реального человека. Поэтому, вероятно, он подразумевал именно работу Мережковского «Гоголь и чорт», когда будто бы в противоречие самому себе писал: «На театре чорт у места, но на суде о человеческих судьбах пора прекратить забавляться „чортом“». (С. 37). Ремизовский Гоголь-черт вовсе не абстрактное воплощение темных сил, он сродни тому, что пугал своей красной свиткой «добрых людей» на ярмарке в Сорочинцах. Особенности судьбы этого изгоя, низвергнутого из пекла за какое-то доброе дело, у Ремизова перестраивают понимание личности Гоголя в целом. От этой мысли далек А. Белый, который считал, что Гоголь мог бы быть «посвященным», если бы не ограниченность его знания: Гоголь «знал мистерии восторга, и мистерии ужаса — тоже знал Гоголь. Но мистерии любви не знал. Мистерию эту знали посвященные...».²⁶

По Ремизову же, извечная память Гоголя о любви, о «добром деле» является залогом перерождения, достижения духовной цели — предстать перед Богом в незапятнанных одеждах. Поэтому Ремизов пишет о том «пронзительном свете», который откроется перед Гоголем в его предсмертный час. Это свет любви и жалости к людям, живущие в его памяти.²⁷ Даже Чичикову в «Огне вещей» не дает покоя его неизгладимая память о «преступлении», совершенном еще в пра-жизни, в «пекле»: «Явление панночки-русалки, как напоминание о преступлении, встретится дважды: в первый раз, когда (...) на дороге от Ноздрева к Собакевичу, его бричка столкнется с коляской и он при виде золотистой незнакомки в восторге одурет до потери слов, и во второй раз, когда (...) на балу у губернатора (...), он узнает в губернаторской дочке свою золотистую незнакомку и, забыв все на свете, растерянный, будет с усилием припоминать о том, что он забыл?». (С. 50).

Самые антиномичные высказывания о значении Гоголя для русской литературы и о феномене этой личности в целом читаем в работах В. В. Розанова. Как о явлении философ отзывается

о Гоголе следующим образом: «Никогда более страшного человека (...) подобия человеческого (...) не приходило на нашу землю». ²⁸ Оценивая писательский дар Гоголя, Розанов делает заключение: «Гениальный художник всю свою жизнь изображал человека и не мог изобразить его души». ²⁹

Что же касается роли писателя в литературном процессе России, то суждение критика таково: «Известен взгляд, по которому вся наша новейшая литература исходит из Гоголя; было бы правильнее сказать, что она вся в своем целом явилась отрицанием Гоголя, борьбою против него». ³⁰ Хотя Розанов соглашается с тем, что приемы художественного творчества Гоголя были крепко усвоены последующей литературой, он абсолютно отказывает ему в умении раскрыть душу героя, которая есть «двигатель всех видимых фактов», а именно этот талант широко представлен в произведениях Тургенева, Толстого и Достоевского.

В тексте «Огня вещей» нетрудно обнаружить внутреннюю полемику с В. В. Розановым. Достаточно вспомнить мнение писателя о поэме «Мертвые души»: «у всех этих героев («Мертвых душ» — Е. О.) мысли не продолжают, впечатления не связываются, но все они стоят неподвижно, с чертами, докуда довел их автор, и не растут далее внутри себя, ни в душе читателя, на которую ложится впечатление (...). Это — мертвая ткань, которая какою была введена в душу читателя, таковою в ней и останется навсегда». ³¹ И соотносить эту инвективу с методом домысливания образов, которым активно пользуется Ремизов в своей интерпретации жизни и творчества Гоголя. Именно на материале текста поэмы Ремизов проявляет максимум своих возможностей, пытаясь опровергнуть столь категорические суждения Розанова. Гоголевские «мертвые души» вдруг оживают, обогащенные скрытыми достоинствами своих натур. Подобное преображение произошло не только с Маниловым, но и с Ноздревым, который в интерполяциях Ремизова вырастает в человека с «необузданной страстью к совершенству», а такой законченный, в стереотипном представлении, мошенник, как Чичиков, вдруг оказывается способным не только на самооценку, что ему свойственно по тексту поэмы, но и на аргументированную самозащиту. Вот его исповедь: «Гоголь называет меня подлецом (...) Гоголь говорит, что в каждом из нас есть часть Чичикова. Стало быть такова природа человека, все подлецы, или, как скажет коридорный, мошенники (...) Мне нечего гоняться за правдой, как за мясистой белугой: правда одна — без мошенничества ничего не достигнешь. И нечего таращиться, и что вы на меня так взъелись? Да, мошенничество — путь жизни, а евангелие — костюм, или нажравшись баранины, пойдешь на собрание общества покровительства животным». (С. 52).

Различные апелляции к Розанову, рассредоточенные по тексту эссе, дают основание полагать, что «Огонь вещей» отчасти

сориентирован на розановские сентенции о Гоголе. Так, утверждая, что образ Гоголя, сочетающий в себе демоническое и трагическое, по своему духовному складу очень близок образу Лермонтова, Ремизов дает указание на первоисточник этой мысли в короткой фразе: «Замечено В. В. Розановым: „смехач“, „вывороченный чорт“ Гоголь и „демон Лермонтов“». (С. 29). Или в главе, посвященной «сновиденной» природе творчества Гоголя, писатель, обращая внимание на родство поэтического настроения двух художников, констатирует: «ночь (описанная в повести «Вий» — Е. О.) по трепету (...) близка Лермонтову: „Выхожу один я на дорогу“. Это почувствовал В. В. Розанов, сравнивая „смехача“ Гоголя с Лермонтовым — демоном». (С. 95). Тем самым, безусловно, подразумевая статью Розанова «Лермонтов», где имеются следующие сопоставления: «Оба они (Гоголь и Лермонтов — Е. О.) имеют параллелизм в себе жизни здешней и какой-то подземной. Но родной их мир — именно нездешний» или «Входя в мир тем нашего поэта (Лермонтова — Е. О.), нельзя не остановиться на том, что зовут его „демонизмом“. Но и здесь поможет нам параллелизм Гоголя». ³² В другом месте «Огня вещей» Ремизов цитирует отрывок из исповеди Чичикова и за откровением: «Вот, скажут, отец, скотина, не оставил никакого состояния» — помещает лапидарное замечание: «Эту „скотину“ Розанов не мог простить Гоголю» (С. 65). Что, конечно, отсылает к известному розановскому пассажу из этюдов о Гоголе: «Какой ужас, какое отчаяние, и неужели это правда? Разве мы не видели на деревенских погостах старух, которые сидят и плачут над могилами своих стариков, хотя они оставили их в рубище, в котором и сами жили? Разве, видя отходящим своего отца, где-нибудь дети подходят к матери и спрашивают: „останемся-ли мы с состоянием“?». ³³ Использование именно последнего фрагмента можно считать своего рода «сигналом» заложенной во всем тексте контroversы взглядам Розанова. Тем более, что после, казалось бы, незначительного и вполне индифферентного упоминания об отношении критика к Гоголю следует сочувственное объяснение душевной черствости главного героя «Мертвых душ», которое подкрепляется *pointe*'ом Ремизова: «Но и то подумать, отец ли это Чичикову, вымещавший на его ухах свои сомнения в верности жены и свою обиду?». (С. 65).

И наконец, в последней главе эссе появляется очевидное доказательство того, что интерпретация Ремизова отчасти носит полемический характер и подспудно обращена именно к критике В. В. Розанова. В этой главе, названной «Природа Гоголя», Ремизов неожиданно вспоминает отзыв Розанова о Гоголе как о «подобии человеческого», называя это определение самым «проникновенным». Характерно, что писатель, принимая лишь внешнюю форму этого определения, заменяет его отрицательный семантический заряд на положительный. И тогда розановское содержание перед непроглядной бездной природы Гоголя обращается в жалость, сочувствие, проникновение, которое, впрочем,

не противопоставлялось оценке Розанова. Напротив, Ремизов, хранящий память о дружеском контакте с В. В. Розановым в пору петербургского периода его жизни, чрезвычайно ценил особенную интуицию писателя в постижении сути явлений, которое бывало особенно точным, когда возникало на уровне подсознательного. Недаром он так сокрушается о том, что Розанов пренебрег своим незлобивым, случайно сорвавшимся по отношению к Гоголю: «кикимора!». (С. 115).³⁴ И, как в случае с интерпретацией образа Гоголя-черта Ремизов снова прибегает к своему постоянному для «Огня вещей» приему, кардинально изменяя содержание уже известного, общепризнанного образа. Так, в «Огне вещей» «подобию человеческого» противопоставлен образ Гоголя-кикиморы, но не темной, демонической, как у Розанова, а добродушной и несчастной, в которой все «от лесавки и человека». (С. 116).

При этом взгляды А. М. Ремизова и В. В. Розанова расходятся не только в частностях, но и в целом значение творчества Гоголя расценивается ими с прямо противоположных позиций. Например, книга «Огонь вещей» открывается тезисом: «С Пушкина все началось, а пошло от Гоголя». Вариации этой мысли постоянно встречаются в тексте эссе: «Еще при жизни образовался „оркестр“ Гоголя: имитаторы, кописты, ученики (...). Из „оркестра“ Гоголя вышли: Достоевский, Аксаков, Салтыков-Щедрин, Тургенев, Писемский, Мельников-Печерский» (С. 21); «Толстой следует Гоголю (...). Растолковать таинства, как это сделал Гоголь, и разложить таинства, как это сделал Толстой, одно и то же». (С. 34). «А между тем вся русская литература вышла из Гоголя и без „Мертвых душ“ не было бы и „Войны и мира“». (С. 66).

«Огонь вещей», пожалуй, последний миф о Гоголе XX века, написанный в духе критической прозы символистов и близкого к ним литературного окружения. Быть может, поэтому Ремизов будто намеренно «сталкивал» или, наоборот, приводил к общему знаменателю идеи своего эссе с работами предшественников, создавая тем самым впечатление «игры» с традицией.³⁵ Несомненно, интерес писателя к Гоголю во многом объясняется его прочной взаимосвязью с литературным процессом начала XX века, в особенности с символистским кругом, создавшим, можно сказать, целое направление в области Gogolian'ы. Но вместе с тем, нельзя оставить без внимания тот факт, что находясь в русле данной традиции, Ремизов пошел против ее течения и предложил свою концепцию жизни и образа Гоголя. Должно быть, сказывалось извечное ремизовское: «я хотел по-„своему“...».

«Огонь вещей» А. М. Ремизова представляется уникальным произведением даже не в силу своеобразия языка, стиля или жанра, но прежде всего потому, что эта книга утверждает вневременное значение духовного опыта Н. В. Гоголя. Опубли-

ковав свою книгу уже во второй половине нашего столетия, А. М. Ремизов снова затронул, быть может, основной нерв русской жизни, о котором писал в свое время Н. А. Бердяев и важность которого неизбежна и поныне: «Вопрос о смысле жизни, мучительные религиозные, философские, нравственные искания все более проникают в творчество наших художников. В этом отношении ярким примером является трагическая судьба Гоголя (...). Русская тоска по смыслу жизни — вот основной мотив нашей литературы и вот, „что составляет сущность русской интеллигентной души“...».³⁶

Примечания

¹ О значении личности и творчества Гоголя для символизма см.: *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы. — СПб., 1893. С. 47; *Иванов Вяч.* Борозды и межи. — М. Мусaget, 1916. С. 134; а также переориентация взглядов на творчество Гоголя высказана в работах: *Анненский И. Ф.* Художественный идеализм Гоголя // Книги отражений. — М.: Наука, 1979. С. 215—216; *Брюсов В.* Ключи тайн // Собр. соч.: В 7 т. М., 1973—1975. Т. 6. С. 80; Его же. Испепеленный // Там же. С. 136.

² *Розанов В. М.* Ю. Лермонтов (К 60-летию кончины) // Новое время. 1901. 15 июня. С. 2.

³ См. конкретные высказывания: *Котляревский Н. А.* Н. В. Гоголь (1829—1842). Очерк из истории русской повести и драмы. СПб., 1903. С. 171. *Айхенвальд Ю. И.* Гоголь // *Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей. М., 1906. Вып. 1. С. 50, а также работы В. Розанова, содержащие иногда противоречащие друг другу суждения: *Розанов В.* Гоголь // Мир искусства. 1902. № 12. С. 431; Его же. Опавшие листья. Короб первый. СПб., 1913. С. 336.

⁴ Среди символистов, для которых Гоголь был примером высокого духовного горения несомненно выделяется А. Блок. См. об этом *Максимов Д.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Сов. писатель, 1981. С. 459, 461.

⁵ *Зайцев Б. К.* Жизнь с Гоголем // Современные записки. Париж, 1935. № 59. С. 283.

⁶ Главы «Огня вещей», посвященные Гоголю, создавались на протяжении двадцати с лишним лет и начали появляться на страницах эмигрантских повременных изданий с конца 20-х годов. Идея же объединения их в составе одной книги окончательно сформировалась к началу 1952 года, что явствует из письма Ремизова к Н. В. Кодрянской от 20 февраля 1952 года: «Посылаю вам „Воскрешение мертвых“ (Чичиков) и „Сквозь пепельно-синий дурман“ (Манилов). С Поздравным они составят „тройку“. Для будущей моей книги о Гоголе я напишу о гоголевский тройках. И этим заканчиваю мое о Гоголе» (*Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1954. С. 246).

⁷ *Кодрянская Н.* Указ. соч. С. 134.

⁸ См., например: *Ремизов А.* Ночь у Вия // Русская мысль. 1909. № 4. С. 46—50; *Ремизов А.* Четвертый круг // *Ремизов А.* Шумы города. Ревель, 1921. С. 30—31; *Ремизов А.* Индустриальная подкова // Числа. Париж, 1931. № 5. С. 125—126.

⁹ *Иванов Вяч.* По звездам: статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 278.

¹⁰ См. *Келдыш В. А.* Реализм начала XX века. М., 1975. С. 211.

¹¹ Вопрос о мифотворчестве литературы начала века подробно разработан в статье З. Г. Минц «О некоторых „неомифологических“ текстах в творчестве русских символистов» // Учен. зап. Тарт. ун-та. Т., 1979. Вып. 459. С. 76—120. Основные положения этой статьи могут быть распространены и на эссе о Гоголе из «Огня вещей». Тяготение Ремизова к созданию символистского текста-мифа прослеживается и в ранних его сочинениях. Интересна в этом смысле сказка «Ночь у Вия», в которой гоголевский Вий использован в качестве устойчивой мифологемы.

О тенденции Ремизова к созданию мифологического текста см. также: Данилевский А. А. Функция автобиографизма в III-ей редакции романа А. М. Ремизова «Пруд» // Учен. зап. Тарт. ун-та. Т., 1988. Вып. 822. С. 140.

¹² См.: Белый А. Гоголь // Весы. 1909. № 4. С. 72—87.

¹³ См.: Мережковский Д. С. Гоголь. Творчество, жизнь и религия // Полн. собр. соч. М., 1914. Т. XV. С. 228. Или, к примеру, в статье Эллиса (Кобылинский Л. Л.) Человек, который смеется (// Весы, 1909. № 4. С. 84—95), где Гоголь представлен через образ Гуинплена.

¹⁴ Мережковский Д. С. Указ. соч. С. 218.

¹⁵ Розанов В. Гоголь // Мир искусства. 1902. № 12. С. 335.

¹⁶ Белый А. Указ. соч. С. 76.

¹⁷ См. об этом, напр.: Драгоманов М. Малороссийские народные предания и рассказы. Киев, 1876.

¹⁸ Сходную мысль высказывает А. М. Грачева, исследуя ремизовские реконструкции древнерусских текстов. См.: Грачева А. М. Повесть о Бове Королевиче в обработке А. М. Ремизова // ТОДРЛ. Л., 1981. Т. XXXVI. С. 390.

¹⁹ Минц З. Г. Указ. соч. С. 93.

²⁰ Кодрянская Н. Указ. соч. С. 241, 236, 245.

²¹ Белый А. Указ. ст. С. 72.

²² Мережковский Д. С. Указ. соч. С. 304.

²³ Розанов В. Легенда о Великом Инквизиторе. Два этюда о Гоголе. СПб., 1906. С. 21.

²⁴ Мережковский Д. С. Указ. соч. С. 228.

²⁵ Об этом у Мережковского в указ. соч.: «Чичиков и Хлестаков — это две ипостаси вечного и всемирного зла — черта» (С. 228); «Чичиковского было в Гоголе, может быть, еще больше, чем хлестаковского» (С. 229).

²⁶ Белый А. Указ. ст. С. 77.

²⁷ См. цитату на с. 133 наст. ст.

²⁸ Розанов В. Опавшие листья. Короб первый. С. 139.

²⁹ Его же. Легенда о Великом Инквизиторе. Два этюда о Гоголе. С. 21.

³⁰ Там же. С. 15.

³¹ Там же. С. 265.

³² Розанов В. Лермонтов (К 60-летию кончины). С. 2.

³³ Его же. Легенда о Великом Инквизиторе. Два этюда о Гоголе. С. 18.

³⁴ В этой подстрочной полемике с В. В. Розановым Ремизов верен своей манере, выработавшейся у него в годы эмиграции, — освежать свои воспоминания подробностями былого общения с теми людьми, с кем его связывали дружеские, сердечные отношения в России, разъединяло же не просто географическое расстояние, а смерть этих близких. (См., напр., воспоминания с Блоке: «К звездам» (1921 г.), «По серебряным нитям». Лития» (1946 г.). С этой точки зрения «Огонь вещей» можно считать в некотором смысле продолжением его книги: «Кукха. Розановы письма» (1923 г.) и мемуаров «Воистину» «Памяти В. В. Розанова» (1926 г.).

³⁵ См. об этой тенденции символистских текстов указ. ст. З. Г. Минц (С. 94).

³⁶ Бердяев Н. А. О новом русском идеализме // Бердяев Н. А. Опыты философские, социальные и литературные (1900—1906). СПб., 1907. С. 158.

РЕМИЗОВ И «БУДЕТЛЯНЕ»

Как известно, творческие и личные взаимоотношения Ремизова с бюджетлянами складывались далеко не однозначно. Сам Ремизов не раз упоминал о своем «старинном знакомстве» с Бурлюком (завязавшемся еще в 1905 году), о том, что в Казачьем переулке его гостями бывали «Вас. Вас. Каменский, В. Хлебников, с которым слова *разбирали* (курсив мой — Н. Г.)»¹ — в свое время, название первого сборника будущих футуристов, «Садок судей», было придумано и «подарено» им Ремизовым.² В свою очередь, Матюшин пишет о том, что Елена Гуро и Ремизов ценили творчество друг друга и дело чуть ли не дошло до издания совместной книги, однако обернулось ссорой, после которой «о совместном сборнике больше не вспоминали».³

Несомненно: между Ремизовым и ранними футуристами — Бурлюками, Хлебниковым, Гуро, Крученых, — составившими ядро «Гилей», существовала некая творческая «кровная связь», обусловившая все взаимоотношения и отталкивания, и заставлявшая последних порой так яростно, в период утверждения собственной группы, атаковать Ремизова как «символиста». Пожалуй, здесь стоит напомнить в основных чертах фактическую канву этих взаимоотношений: в 1910 году каллиграфия и рисунки Ремизова были впервые экспонированы на выставке «Δ — Венок» (в специально устроенном отделе рисунков и автографов русских писателей), соседствуя с живописью В. и Д. Бурлюков, Гуро, Каменского. Но уже в следующем, 1911 году, произошла досадная размолвка с Гуро, о которой я уже упомянула: «Ремизов (...) уговорил ее издать сборник с „молодыми“ и кое-кем из „столпов“. Гуро хотела привлечь к участию своих литературных соратников (Хлебникова, Д. и Н. Бурлюков, В. Каменского), но Ремизов предложил вместо них „молодого“ В. Пяста».⁴ Спустя год, в своей известной «Пощечине общественному вкусу», Д. Бурлюк, Крученых, Маяковский и Хлебников не «обошли» и Ремизова:

«Вымойте Ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимумам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым, Буниным

и проч. и проч. — нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!..»

Несмотря на это, футуристы и символисты все-таки оказались под одной обложкой в сборнике «Стрелец» 1915 года (где, в частности, был опубликован рисунок Ремизова «Рябятишкам картинки» и текст к нему)⁵. И, наконец, одним из завершающих звеньев этой фактографической цепи, намеченной в самых общих чертах, мне хотелось бы представить письмо Ремизова к Крученых, отправленное летом 1917 года. Этот практически неизвестный исследователям документ я хочу процитировать здесь полностью.

«26 августа 1917.

Ессентуки, санатория Зернова

Дорогой Алексей Елисеевич!

За вашу книгу из всех книг, переслал мне ее добрый человек, большое вам спасибо.

И за память.

Смотрю, слушаю и чую.

Может, мой толк и не всегда верен.

Пришлите мне, что можете, буду очень Вам благодарен.

6-го сентября едем в Петербург

Адрес наш: В.О. 14 л. 31 кв. 48

Всего Вам хорошего

Алексей Ремизов.»⁶

Это короткое письмо любопытно не столько отразившимся в нем фактическим интересом к поэзии «вождя заумников», сколько самой реакцией Ремизова на «заумь», лаконично заключенной в четырех словах: «Смотрю, слушаю, и чую». (И, «толкую», добавляет он в следующей фразе.)

Весной того же года, когда было отправлено ремизовское письмо, Крученых обновил вариант своей «Декларации слова», добавив два новых пункта: в одном из них утверждалась «высшая и окончательная всемирность и экономия» заумной поэзии, а в другом он попытался проиллюстрировать процесс творческого поэтического акта, заключив свое стремление к синтезу в формулу:

«в музыке — звук, в живописи — краска, в поэзии — буква
(мысль = прозрение + звук + начертание + краска)».⁷

Параллель этих двух позиций — Ремизова и Крученых — не только очевидна, но почти дословна. Ремизовскому «*смотрю*» соответствует «*начертание и краска*» у Крученых; «*слушаю*» повторяется в «*звук*»; и, наконец, «*чую*» (для Ремизова всегда связанное с интуитивным, иррациональным) — находит отра-

жение в мистическом оттенке слова «*прозрение*» у Крученых. Результат этих симультанных действий (у Ремизова), или этих синтезированных элементов (у Крученых), есть «*мысль*», или, по-ремизовски (который парадоксально оказывается здесь большим заумником, чем Крученых) — «*толк*». ⁸ О составных двух этих формул творчества и столь схожих моделей восприятия, заключенных в них, мне и хотелось бы повести речь в своей статье.

Рукописная книжечка «Из всех книг», о которой говорится в письме Ремизова, относится к изданиям Крученых 1916—18 гг., отпечатанных на гектографе: «легких», по выражению самого поэта, «взлетающих» одна за другой. По концентрации идей, заложенных в них, «тезисно» обозначенных формальных открытий, они напоминают лихорадочные стенографические записи. В этих книжках особенно обозначилась цель Крученых приблизиться к феномену происхождения языка, открыть универсальное, эмоциональное прочтение звуков и букв. Они и написаны так же (впервые без участия художника) — крупным быстрым почерком, таким, казалось бы, далеким от каллиграфии Ремизова, без «изяществ» и рисунков. И тем не менее, Ремизов не случайно так заинтересовался ими — общее было в их экстремальной, даже по отношению к литографированным изданиям футуристов 1913—15 годов, «рукописности», попытке воплотить в стремительном почерке поэта не только знаковый, но и звуковой образ. В этот момент интересы Ремизова и Крученых совпали в их ориентации на устную традицию. В своих гектографах Крученых через «*слово как таковое*» обращается к «*речи как таковой*», к ее органической иррациональной сути, противостоящей канону правил в *языке*. Это перекликается со словами Ремизова, в которых он вольно или невольно отразил ту же идею возможного проникновения устной традиции в книжную: «*русская книжная речь* разнообразна, общих правил синтаксиса пока нет и не может быть (...) перебрасываю слова и строю фразу как во мне *звучит* (курсив мой — Н. Г.)». ⁹ Заумь, элементы которой были и в творчестве Ремизова, в каком-то смысле и есть это вторжение устной традиции в неизменяемую природу традиционного текста, его «монументальность». ¹⁰

И в то же время, призыв футуристов «читать мгновенно», а «прочитав, разорвать» — не нашел ли своеобразное отражение в тяготении Ремизова к визуальному, к его мгновенной, симультанной природе, столь отличной от временного измерения текста? Как известно, отказавшись от безнадежной попытки *описать* свои сны, с их симультанной многомерностью событий, Ремизов стал рисовать их: «ведь *написанное* не только хочется *выговорить* — пропеть — но и *нарисовать*» (курсив мой — Н. Г.). ¹¹ В свою очередь Ремизов, говоря о рисунках, постоянно подчеркивал их «рукописность» (которую он воспринимал как непосредственную связь с рукописью, текстом), а именно то,

что рисунки эти — «писательские», что они «могут быть заметны только с книгой и рукописью. На большее я не претендую».¹² Многими исследователями ремизовского творчества эта тяга к рукописному отмечалась как главная черта, сближающая писателя с «будетлянами».¹³

Письмо Ремизова, вырисованное характерной стилизованной ремизовской вязью с «самыми росчеркными и завитыми» буквами, я нашла вклеенным между рисунками Малевича, автографами Хлебникова, набросками Крюна, вырезками из газет и наклейками из золотой и цветной бумаги в одном из сотни уникальных рукотворных альбомов-летописей Крученых.¹⁴ Вклеенное в альбом, письмо лишилось своей функциональности документа окончательно, и предстало самодостаточным «артефактом». Орнаментальная природа ремизовской каллиграфии, в которой буква является одновременно абстрактным рисунком и знаковым элементом алфавита, выступила на первый план, органически влившись в пестрый коллаж Крученых. Альбомы Крученых, где, по словам Бурлюка, создавались «целые модели нового стиля», были построены на будетлянском принципе «мирсконца» — смешение реальностей и смещение привычных границ как бы олицетворяло само понятие коллажа. К ним вполне можно было бы адресовать слова Ремизова: «Я беру себя — свое, и раскалываю на 33 кусочка и эти куски соединяю»¹⁵, — сказанные им о собственных альбомах с рисунками и наклейками.

В них, как и в альбомах Ремизова, заключалась структурная модель его текстов: осколки, смешение времен, пространства и ритмов, (те же, что и в его языке) «опавшие листья» страниц. Еще одно совпадение или закономерность? Крученых обратился к этому рукотворному жанру в те же годы, что и Ремизов, и причина была той же: его перестали печатать, и в его творчестве наступил, по словам Харджиева, «рукописный» период.¹⁶ Но мне кажется, что за этим горьким и бесспорно весомым объяснением кроется еще одно. В обращении к альбомной традиции прошлого века прозвучала ностальгия по частному, заключенному в рукотворности и отсутствию всякого тиража; по непосредственному очарованию дилетантизма, для которого творчество пребывает в том же измерении, что и игра: «Игра, а не мастерство: во всяком мастерстве есть «почему», а в игре «как рука водила», и всегда важен только процесс, а не результат».¹⁷ И это еще одна важная точка соприкосновения Ремизова с будетлянами, при всей их «непохожести». Принцип случайности и незавершенности, возведенный в метод, нашел свое отражение в важнейшей для нового творчества идее *игры*, сопряженной с той «радостью творчества» (по словам Гуро) или «веселостью духа» (по словам Ремизова), или «гафизовскому приятию жизни» (по выражению Хлебникова), где сам процесс становится важнее результата. Концепция дилетантизма, как проявления свободного, не скованного никакими рамками творчества, твор-

чества как игры — была популярна в среде футуристов. Дилетантизм для Гуро, или Крученых, означал преобладание интуиции над умением, жизни над мертвой схемой «измов»: «Кубизм, футуризм и проч. измы (...) дали схему-чертеж — чертеж от черта и дым чертовски черных чертежей (вспомните раскраску кубистов) задушит скоро нас», — в этих довольно неожиданных словах Крученых звучит предостережение, боязнь новой «схемы». ¹⁸ Приглашая Гуро к сотрудничеству в области футуристической книги Крученых отмечает именно это качество ее дара: «не техника важна, не искусственность, а жизнь».

«Закругляющиеся или расщепляющиеся завитки *принимали* самые разнообразные формы», — подчеркивает Ремизов иррациональную механику появления образов и ассоциаций независимо от руки, независимо от художника и его желания. «Тянуло расшвыривать перо по листу в игре — как Бог на душу положит, т. е. к самому настоящему искусству, природа которого без „почему“, а „само по себе“, „так“, — „потому что“, как говорят дети». ¹⁹ В статьях о собственных рисунках и о рисунках других писателей Ремизов стремился определить для себя суть этого феномена, как некоего самостоятельного жанра — рукописный рисунок, писательский рисунок. Он всегда подчеркивал «пограничность» этого явления (как возникшего где-то на периферии пространства визуального искусства и литературы) — «рисунки мои всегда связаны с книгой, как часть или продолжение», подчеркивал свой *дилетантизм* в искусстве: «я писатель», «два дела делать нельзя, или писать, или рисовать» и т. д.

Почему ему это было столь необходимо? Что Ремизов понимал под дилетантизмом и как связывал с ним рисунки писателей? В одной из статей Ремизов четко разделил во-первых, «рисунки писателей» (как неотделимые от «письма») и во-вторых, «те, когда писатель выступает как художник. Последние, по его мнению, без магии имен остались бы незамеченными. Общее в них — любительство». (Здесь «любительство» проявляется в уничижительном смысле слова, как не-умение, непрофессионализм). В первом случае — в «самодельнишних рисунках писателя», (так и слышится аллюзия детского слова «самоделишних») «рисунках рукописей» — эта претензия на качество технического мастерства целиком снимается, и «любительство» (дилетантизм) приобретает новый смысл — особую ценность «непосредственности» (или не-намеренности), единственной, могущей передать «мгновения в непрерывном», «трепет жизни»; «Все, что называется „литературой“ — преднамеренности — в этих рукописных рисунках никак не могло быть: все для себя и из себя». ²⁰ Принцип «внелитературности» — или, по выражению Крученых, «полной безыскусственности» — позволял расширить границы жанра, стилистики, приема; преодолеть «банальность мастерства». ²¹

Поэтому так привлекательны и для Ремизова, и для будетлян ²² рисунки Пушкина: «Из всех рисунков писателей я больше

всего люблю рисунки Пушкина (...) за их непосредственность. Ведь только непосредственность — ненамеренность передает мгновения в непрерывном, проблеск жизни в ограниченном окостенелом событии». ²³ Этим стремлением к *непредсказуемости и непреднамеренности*, интуитивности его *чутья*, объясняется и сама избранная Ремизовым графическая техника, а не живописная. В понимании Ремизова письмо — это каллиграфия. Или линейный рисунок. Его линии в графических коллажах — «лучи сияния» — подобны строкам в страницах рукописей.

Можно сказать, что все статьи Ремизова (под псевдонимом В. Куковников) о собственных рисунках написаны с одной целью — заставить судить о них именно по критериям выразительности «рукописного», а не профессионального мастерства или художественной изобразительности («изобразительность — картинность, выразительность — озвучание»). ²⁴

Он упрямо старается вывести свои рисунки из «пространства» визуальных искусств, акцентировав их «рукописную» природу как иррациональную, экспериментальную.

То, для чего профессионалу необходимо преодолеть сильное внутреннее сопротивление — отказ от выучки, общепринятой системы, для дилетанта — проще простого, легко (так как дилетант всегда идет *напролом*), пользуясь словом Ремизова, т. е. находится вне сложившихся структур) — ему изначально присущ пресловутый «взгляд со стороны», или, согласно терминологии формалистов, «эффект остранения».

Впервые — вслед за философией Ницше — в искусстве возоблададо признание не единого идеала, единой школы или системы, признанных «абсолютом», а множества разных параллельно и правомерно существующих систем. Одно из писем Крученых к Брюсову особенно характерно отражает настроения в «старом» и «новом» лагерях искусства этого времени:

«Вы употребляете такой неопределенный, субъективный критерий как *выразительность* и здесь же забываете о его субъективности, относительной ценности (...) И что выразительно для икс, то невыразительно для игрек, о чем же спор? (...) для нас наши произведения выразительны, а значит они выразительны (и сами по себе). Нелепо ведь считать: у одних *ниже* художественное чутье, у других — *выше*. Надо: у одних одно, у других другое, и не надо подводить всех под одну мерку (...)». ²⁵

Ремизовская идея творчества совпала с новой концепцией авангарда именно своей «непохожестью», тем уже, что он и был пресловутым «другим» и для футуристов, и для символистов, как бы олицетворяя в себе «подвижную» измеримость, амбивалентность индивидуального стиля, стоящего вне «окостенелых» схем и шаблонов той или иной литературной школы. В культуре авангарда, для которого природа искусства непредсказуема, подвижна, пространство искусства и поэзии выходит за рамки «чистой» живописи и «чистой» литературы.

Это последнее «созвучие» интересам художественного авангарда XX века обеспечило рисункам Ремизова стабильное внимание как со стороны русских «будетлян», так и, позднее, французских сюрреалистов, — которые видели свою главную задачу как раз в том, чтобы «взорвать» изнутри академические, символические и прочие традиционные схемы рационального восприятия, чтобы увеличить не только «территорию» искусства, но и реальности (приведа ее к *сюрреальности*). Этим объясняется, в первую очередь, интерес в авангарде к «пограничным» явлениям, где существуют иные критерии качества, иные ориентиры, иная оценка: детскому рисунку, примитиву, лубку, иконе, каллиграфии, «рукописному» рисунку, и даже сну — возникающему как некий новый «жанр» в это время (напомню только некоторые названия: «Осенний сон» Гуро, «Сонные свистуны» Крученых — имеющие свою параллель в «Снах русской литературы» Ремизова). Сон, как и заумь, существует на территории подсознательного. Логика рисунков Ремизова — а по его собственному мнению, и писательского рисунка как жанра в целом — логика сна, логика подсознательного, «нев्यраженных мыслей и несказавшихся слов», в которой он как бы предшествовал концепции *автоматизма* у сюрреалистов: «Рисунки рукописей неотделимы от письма; эти рисунки — продолжение строчек и являют очертания невыраженных мыслей и несказавшихся слов: рисунки Пушкина и Достоевского».²⁶ Ключ к их пониманию — сны и их трансформация в *сюрреалистическую* действительность,²⁷ кажущаяся абсурдной с точки зрения повседневного здравого смысла. Сон «как таковой» — как материализация подсознательного и некой *иной* реальности, существует для Ремизова почти как произведение искусства, в котором соединилось все случайное, непредсказуемое, ненамеренное.

Энигма Ремизова на мой взгляд, целиком кроется в этом подсознательном его рисунков, которое единственно управляет всеми его поступками и которое нам неизвестно, вернее — не дано, не позволено знать автором. Мудрость и чутье художника как раз и проявляется в том, что он не переводит необъяснимое в объяснимое, подсознательное в мир осознанного, пробуждая интуицию читателя и зрителя, его творческое «я», заставляя каждого найти собственный, ни на чей другой не похожий ответ:

«В самом процессе письма есть рисование. А когда „мысль бродит“ рука продолжает механически выводить узоры — так обозначается рисунок».²⁸

Примечания

¹ Ремизов А. М. Кукха. Розановы письма. Нью-Йорк, 1978. С. 58.

² Эту деталь подсказал мне А. Е. Парнис.

³ Матюшин М. Русские кубо-футуристы. // Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. / С послесловием Романа Якобсона. Стокгольм: Гилея, 1976. С. 144.

⁴ Там же. С. 144.

⁵ Издатель сборника А. Э. Беленсон впервые попытался объединить два ранее непримиримых литературных лагеря — символистов и футуристов. Выход этого сборника, названного Матюшиным «похоронной процессией кубофутуризма» стал одним из знаков конца целой эпохи в истории авангарда. «Блок и Бурлюк, Сологуб и Крученых, Кузмин и Маяковский (...) Действительно ли это — жертвенность или только новая страничка в жизни «молодящихся старичков» — с одной стороны, — с другой — «последний трюк» исчерпавших себя эксцентриков? (...) Что такое «Стрелец» — большое литературное явление или только ... небольшая литературная авантюра?» — писал недоуменно Виктор Ховин в весеннем выпуске 1915 года журнала эго-футуристов «Очарованный странник».

⁶ Это письмо хранится в неопубликованном фонде Крученых в Музее Маяковского в Москве. Пользуюсь случаем высказать свою искреннюю благодарность сотрудникам музея А. П. Сердитовой и Е. Погорельской за предоставление мне этих материалов и постоянную поддержку и помощь в моей работе.

⁷ Здесь цитируется по автографу декларации в письме А. Крученых к В. Матюшину (май 1917). ОР ГТГ. Ф. 25. Оп. 1. № 7. Л. 6.

⁸ Эта «творческая формула» не случайна для Ремизова, она варьируется во многих его текстах, к примеру: «Слово, звук и цвет — одно. То, что звучит, то и цветет!» (*Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1954. С. 89*).

⁹ *Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 42.*

¹⁰ Одно из интересных замечаний по поводу разрушения «монументальности» текста в поэзии Хлебникова принадлежит Цветану Тодорову. См.: *Tzvetan Todorov. The Fantastic: A structural approach to a literary genre. New York: Cornell University Press, 1993. С. 43.*

¹¹ *Ремизов А. М. Рисунки писателей. // Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки. СПб., 1992. С. 42.*

¹² *Ремизов А. М. Рисунки писателей. С. 43.*

¹³ Эта тема почти исчерпывающе представлена в работах о Ремизове И. Маркадэ и Г. Слобин.

¹⁴ См.: *Н. Гурьянова. Альбомы Крученых. // Панорама искусств. 1991. Вып. 13. С. 373—381.*

¹⁵ *Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 129.*

¹⁶ *Гурьянова Н. Альбомы Крученых. С. 373.*

¹⁷ *Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 122.*

¹⁸ *Крученых. А. Письмо к Е. Гуро. 1913. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1. № 32. Л. 1, 2.*

¹⁹ *Куковников В. (Ремизов А. М.). Рукописи и рисунки А. Ремизова. // Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки. СПб., 1992. С. 41.*

²⁰ *Куковников В. (Ремизов А. М.). Рукописи и рисунки А. Ремизова. С. 41.*

²¹ В уже цитировавшейся выше в тексте переписке Крученых и Гуро 1913 года, Крученых уделяет огромное внимание проблеме профессионализма и любительства, отрицая техническое мастерство как цель: «Я понимаю искусство или „открытий“ или полную безыскусственность (...) У Вас все набросано в воздушном беспорядке — это приятный контраст с искусственностью в пути других участников „Садка Судей“ (...) Рисунки других мастеров слишком мастерски и в этом смысле — банальны.» (РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1. № 32. Л. 1, 2.)

²² О связях поэмы Крученых и Хлебникова «Игра в аду» с «Адской поэмой» Пушкина, и, в частности, с его рисунками к ней, писал Якобсон в статье «Игра в аду у Пушкина и Хлебникова», отмечая, что произведение будетляя соприкасается с «адскими рисунками» Пушкина даже в мотивах, которым нет параллелей в его стихотворных отрывках: «стремительная, сгущенная, лихорадочная фантазмагория графических дерзаний Пушкина (...) встречает близкое соответствие в технике и тематике «Игры в аду». (Сравнительное изучение литератур. Л. 1976. С. 35—36.)

Рисунки Пушкина отличает точность движений и выразительность силуэтов, только намеченных линией. Их главное качество — простота, почти лапидарность. Динамика действия и жеста — вот еще одна отличительная характеристика, позволяющая назвать Пушкина «футуристом» в рисунке. В этих набросках заложена не только стремительность, ирония и легкость «играющего» Пушкина. В них мудрость Пушкина-исследователя, разрушающего застывшие канонические формы в языке и рисунке, создавшего новые структуры, принадлежащие будущему.

²³ Слова Ремизова цит. по: Материалы и газетные вырезки к «Шурум-Бурум». РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 19. № 5.

²⁴ Не звучит ли в этом противопоставлении аллюзия на гоголевское противопоставление «воображения» и «соображения»? Влияние гоголевской традиции на новую культуру XX века требует особого исследования.

²⁵ ОР РГБ. Ф. 386. Оп. 91. № 5.

²⁶ Материалы и газетные вырезки к «Шурум-Бурум». РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 19. № 5.

²⁷ Андре Бретон, в своем «Первом манифесте сюрреализма» (1924), определил сюрреализм как «абсолютную реальность», возникающую в результате слияния действительности и сна. О публикациях Ремизова в сюрреалистических журналах и об интересе Бретона к творчеству русского писателя упоминает Маркадэ в примечаниях к своей статье «Ремизовские письма» (Aleksiej Remizov: Approaches to a Protean Writer. / Ed. by G. N. Slobin. Columbus: Slavica, 1987. P. 121—134).

²⁸ Ремизов А. М. Рисунки писателей. С. 42.

**ПО ТУ СТОРОНУ УМЕНИЯ И НЕУМЕНИЯ
(О ГРАФИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА)**

Сегодня странно читать слова Владимира Пяста о ремизовских рисунках как «о сомнительных с точки зрения графики».¹ Пяст пишет об этом в своей книге «Встречи», изданной в Москве, в 1929 г., пишет с сочувствием, даже с сожалением. Пишет в прошедшем времени, хотя Ремизов еще почти тридцать лет будет писать и рисовать в Париже. Теперь мы знаем, что рисунок сыграл упреждающую роль в признании русского писателя за рубежом; вряд ли Пикассо, Элюар или Анри Бретон, проявившие интерес к Ремизову, могли оценить его как литератора, скорее как художника, но художника особого рода. Искусство XX в. с его вновь пробудившимся интересом к наивному, примитивному, неканонизированному нашло нечто родственное себе в ремизовских полукнигах, полуальбомах, полурукописях, аналог которым не так просто отыскать у какого-либо другого писателя.

Вот почему ремизовские рисунки трудно рассматривать исключительно по ведомству «рисунки писателей». В таком случае интерес к ним тянется за славой того или иного литературного имени. Еще одна сторона дарования знаменитого писателя. Еще одна, как правило, малоизвестная страница его творческого наследия. Это ахиллесова пята всех выставок или антологий подобного рода, где под одной крышкой переплета собраны и живопись Лермонтова, и рисунки Тургенева, и каллиграфические штудии Ремизова. Между тем, рисунки писателей не имеют сколько-нибудь устойчивой традиции и достаточно характерных общих признаков. Они соседствуют с кем и с чем угодно, но редко — друг с другом. По большей части они замкнуты на себе и представляют пример сугубо авторской графики. Всякое переселение их на другую территорию не проходит бесследно. Это видно на примере пушкинских рисунков: увлечение идентификацией тех или иных персонажей, разбросанных на полях, заслонило поэтику его рукописной графики, поэтику случая и случайности, самую «тайну письмен», и как бы вынесло ее за скобки.

В свое время Юрий Тынянов вообще отказывал писателям в праве на иллюстрирование собственного текста (нечто сходное можно вычитать и у самого Ремизова, который укорял Андрея

Белого за «*страсть иллюстрировать — изображать мысль*»²). По терминологии Тынянова, рисунки Пушкина делятся на рисунки вообще, рисунки по поводу, на взмахи пера, а рисункам Гоголя (вероятно, к заключительной сцене «Ревизора», теперь их авторство подвергнуто сомнению) отводил роль исключительно «жестовых комментариев»³. Все, чем живет современная художественная культура, мир интерпретаций, миграция культурных моделей, было для него, Тынянова, всего лишь «расплывшейся массой ассоциаций». Пример Ремизова, мимо которого он прошел, не укладывается в его концепцию, но тыняновская фраза о рисунках писателей, как о примере «синкретичности психологии творца», подходит к Ремизову, может быть, больше, чем к какому-либо другому русскому писателю.

Границы между словом и рисунком у Ремизова прозрачны. В его лексике укоренились такие слова как «*закрут*», которое привычнее отнести к графическому завитку или росчерку. Или «*чернило*», которое он пишет на одном из листов своего графического дневника в среднем роде, и оно воспринимается уже не как материал письма, а приобретает привкус твердого предмета («*чернило*» — «*перо*» — «*стило*»), наконец, свои работы он любил определять как «*письменно-рисованные*» (через дефис).

Слово в книге опредмечено в формах графики, однако живет в ней не по законам графики. Экспроприировав графические средства, печатная книга ввела их в нормы печатного текста, объективизировала, но и обезличила их самоценную выразительность, так как они все одинаково «бесцветны и серы». Последние слова извлечены из декларации футуристов «Буква как таковая»⁴. Но разве не о том же говорит Ремизов своими каллиграфическими опытами, хотя и более архаичными по форме. Говорит отдельно от футуристических деклараций, от их литографированных самописем. Орден Обезьянней Великой и Больной палаты был учрежден еще в 1908 г., за пять лет до главных книжных футуристических затей, за которыми Ремизов будет со вниманием следить.

Казалось, переписывая бумаги и книги XVII века, состоял в близкой дружбе со знатоком русской старины И. А. Рязановским, не говоря уже о Серафиме Павловне Довгелло, которая была палеографом, Алексей Ремизов — весь во власти истории, историзма. И должен был разделять взгляды автора «Философии общего дела», отрывок из которой под названием «Письмена» был напечатан в журнале «Весы» в 1904 г. Но если Н. Федоров буквально соотносил изменение форм письменности с регрессом и появление скорописи расценивал исключительно со знаком минус, перенеся понятие «скорый» на все однокорневые слова: «скорострельные ружья», «скоропечатные станки», «скорописание в литературе»⁵ (и все это, повторяем, со знаком минус), то обращение Ремизова к старой каллиграфии имело не только и не столько охранительный пафос. Каллиграфия в

категориях почерка обыкновенного человека в начале века утратила свой престиж. Так, В. Маяцкий, автор очерка о графологии, выпущенного Московской университетской типографией в 1907 г., следующим образом трактовал самый тип обладателей каллиграфического почерка: «Люди, имеющие подобный почерк, принадлежат к разряду слабых, бесхарактерных, так называемых „нищих духом“». И дальше: «Они никогда не пользуются любовью прекрасного пола, их могут уважать, ценить, дорожить — и только, но любить — никогда. У них нет силы сопротивления и они не созданы для борьбы. Они — рабы». Речь здесь идет о бестелесном канцелярском почерке конца XIX века, и в этой ситуации обращение канцеляриуса Обезьянней Великой и Вольной палаты к парадным и непарадным бумагам было тоже своего рода попыткой «воскрешения слова».

Каллиграфия Ремизова — тема специального палеографического исследования. Нас же интересует ее связь с его свободным рисованием. Тут надо прежде всего напомнить, что книжность, каллиграфия была для близорукого Ремизова не второй, а первой натурой. Если, к примеру, Валентин Серов кальку за калькой снимал с натурального рисунка, чтобы упростить его, добиться большого обобщения и большей выразительности, то непрофессиональный художник, переписчик старинных бумаг и книг имел дело с отборной натурой, натурой знака, завитка, росчерка и, можно сказать, существовал в поле графической абстракции («*глазами руки я различаю „мою натуру“*»,⁷ — говорил он). Старая русская письменность была для Ремизова не второй, а первой натурой. Из каллиграфии родилась свободная ремизовская графика. Из прописей — прописи. На хвосте его росчерков и возникла его свободная паутина графика. В его портретных рисунках нередко сохранены эти хвосты, только тут они имеют в виду предметную форму (так, на рисунке Анны Ахматовой они характеризуют ее длинную шею). Подобных и еще более «хвостатых» рисунков много у Ремизова. Очерк головы и росчерк линии вырастают одно из другого, как слова у него бываю слиты в одно слово (например, «*исамчортшеюсломает*»⁸).

В этом смысле Ремизов как будто повторяет Пушкина, рисунки которого тоже родились из почерка. Кстати, сам Ремизов в свое время указал на каллиграфическую природу пушкинских рисунков. Но между ними есть и существенное различие: рисунки Пушкина родились из хаотической материи черновика текста, родились в «первый день творения», Ремизова же — из линейного выработанного росчерка каллиграфии. В этом контексте, мне кажется, и следует интерпретировать знаменитую ремизовскую фразу: «*Сколько голов, столько и почерков, а искусство — каллиграфия — одно*».⁹

Есть почерк черновика и беловика, путь от одного к другому, как путь упорядочения не только текста, но и графики текста. Изданный в 1920 г., в Москве, сборник автографов русских поэтов содержит некоторые образцы, по которым видно отличие

свободно летящей связанной скорописи Пастернака от медленной (по буквочке) расстановки слов у Есенина.¹⁰ Образцы не черного, но ежедневного письма их авторов. У Ремизова ежедневное имеет привкус стиля, и много выше по выработанности графической породы. Неудивительно, что между каллиграфией текста и рисованием у Ремизова заключены «и счастье и несчастье: мне хочется писать, а завиток, крючком вцепившись в руку, ведет ее рисовать».¹¹ Тут прямые и обратные связи. Каллиграфия тянула за собой рисунок, определяя его линейный характер. Но и рисунок потянул за собой каллиграфию. Особенно в поздних работах, когда он перешел к свободной и широкой манере. Хотя разница между линией и пятном, искусством выработанного почерка и случайностью кляксы он заметил давно.

Однако в эпоху поздних графических снов Ремизова именно каллиграфия, уже не блестящая росчерком парадных грамот царя Асыки, позволяла ремизовскому рисованию удерживаться на плаву. Каллиграфия дала ему чувство материала, чувство белого, умение распоряжаться пространством листа. Даже последние записи в дневнике полуслепого писателя, где буквы налезали друг на друга, память руки («глаза руки») позволили ему сохранить запись в рамках композиции.

Каллиграфия Ремизова имеет разное назначение, но она существенна и тогда, когда играет вторые роли, роли надписей и подписей. В его графических дневниках, где групповые портретные наброски (не с натуры, а по памяти, всегда по памяти) расположены ярусами один над другим, как во фресковых и мозаичных циклах, надписи-имена не только проясняют имена изображенных, но и упорядочивают композицию, говоря словами Мандельштама о Фаворском, сохраняют «многолюдства чин».

Все это: и надписи, и нимбы использовали и футуристы (вспомним портрет Василия Каменского работы Д. Бурлюка), но для них это был еще один способ декларировать вселенский размах своих идей. В домашних дневниках Ремизова нимб, скорее, способ представить соборность разных людей, живых и мертвых, знаменитых и не очень, которые посетили его сны. И надписи, расположенные то вокруг нимба, то сверху вниз, столбиком, то под абрисом фигур, написанных латиницей или кириллицей, говоря современными понятиями, еще и дистанцируют зрителя, как бы оберегают дневник от чужого глаза, оставляя его если не за семью печатями, то все же на неизвестном расстоянии. Тонкая, паутина графика не должна здесь разрушить хрупкое здание сна.

Всеми этими маленькими хитростями Ремизов не столько канонизирует своих персонажей как местных литературных святых, сколько разыгрывает свой домашний спектакль с указанием на распределение ролей (некоторые фигурки узнаваемы, а другие даже не прорисованы). В его рисунках живет привкус

архаики, старины, больше всего они напоминают граффити, но есть в этих острых, лисьих головках и налет ерничества, наивно-го заборного рисования, которое, вероятно, и нравилось у Ремизова Михаилу Ларионову.

Между каллиграфией ремизовских грамот и страницами его поздних графических дневников есть существенные различия. В последних он приближается к композиции текста печатного. Уже не росчерк пера, а ритм строчек, как будто наклеенных, как клеили текст в старых телеграммах, диктует композицию. Текст идет сплошь, напоминая строгий геометрический орнамент или зеркало набора, и только буквы сохраняют очерк каллиграфического написания. Каллиграфия уступала место буквенной графике, рисунок — коллажу, составленному из разнородных элементов.

Собственно говоря, самый маргинальный жанр поздних сочинений Ремизова, представляющих собой полудневник, полуписьма, полудомашнюю хронику, составил графическое житие самого писателя. Александр Блок «записывал себя» каждый день: записи о телефонных разговорах, пометки в записных книжках переходят на страницы дневников и повторяются в письмах, важно только определить их общую дату. В то время люди сохранили понимание связи времен, календарного и всеобщего, начала и концов. (В этом смысле удивительна одна запись в дневнике Добужинского: «*К Бенуа не пошел*».¹² Не пошел, но думал об этом, может быть, сожалел, что не смог быть или не захотел идти. Но записал.) Если Блок только записывал, то Ремизов зарисовывал и записывал одновременно. И всегда от первого лица. Фигурка самого писателя то и дело попадает на глаза на страницах дневников: «*Всю ночь снилось, что я хожу*».¹³ Даже смерть Розанова зарисована им как известие о смерти, событие его, ремизовской жизни. Рисунок датирован 1933 г., через семнадцать лет после смерти Розанова и представляет собой рисунок-воспоминание. Воспоминание во сне.

«Сны» Ремизова открывают какой-то новый этаж сознания. Они не имеют ничего общего с подтекстом, характерны в этом плане его мысли о Чехове: «*Мало что рисовать*».¹⁴ В другой записи: «*Во сне ему ничего не снилось*».¹⁵ Сны открыли Ремизову стихию подсознательного, иррационального, которое он стремился зарисовать, пользуясь текстом своей жизни и чужими, хорошо знакомыми текстами Гоголя или Достоевского, которые требовали не прочтения, а припоминания (категория «сна» вообще). Сны существенно изменили и ремизовскую графику. Сначала композиционно: «*Я решил изображать всякий день мой сон: сновидение в середине страницы, а вокруг и с боков — дневное: встечи и происшествия*».¹⁶ Потом графику сменил коллаж, появилась цветная графика («цветные сны»). Стихия подсознательного расковала его графику и открыла в нем визионера. И самый текст в этих снах, хотя и сохранил

каллиграфическую упорядоченность, стал больше походить на материю черновика.

Словесная графика, графическая словесность, таким образом, проделала у Ремизова обратный путь. От каллиграфии к свободной графике. От беловика к черновику. Другое дело, что теперь мы иначе относимся к стихии и материи графики. Это пронизательно заметил в свое время русский философ Иван Ильин, говоря, что ремизовские рисунки надо рассматривать как явление, «преобладающее по ту сторону умения и неумения, правдоподобия и неправдоподобия, приличия и неприличия. Они (...) первобытны какой-то родовой, доисторической первобытностью».¹⁷ Тут негласный спор с Пястом, с его тезисом о сомнительной ценности ремизовских рисунков, или с теми, кто, напротив, торопится записать их в актив современного искусства. В сущности ремизовская графика представляет собой тоже текст. И не только потому, что требует такого же прочтения, как слово. Она просто не существует отдельно от его, ремизовского, слова. И тогда, когда пересекается с графическим языком своего времени. Или даже опережает его.

Примечания

¹ Пяст В. Встречи. М., 1929. С. 30.

² Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 122.

³ Тынянов Ю. Иллюстрации. // Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 509.

⁴ Хлебников В., Крученых А. Буква как таковая (1913). // Хлебников В. Собр. произведений. Т. 5. Л., 1933. С. 248.

⁵ Федоров Н. Ф. О письменах. // Весы, 1904. № 6. С. 4.

⁶ Маяцкий В. Графология. М., 1907. С. 45, 47.

⁷ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 97.

⁸ Ремизов А. Рисунки писателей // Временник Общества друзей русской книги. IV. — Париж, 1938. С. 26.

⁹ Ремизов А. Каллиграфия. // Ремизов А. Подстриженными глазами. — Париж, 1951. С. 41.

¹⁰ См.: Автографы: К. Бальмонт, С. Есенин, В. Иванов и др. [М., 1919].

¹¹ Ремизов А. Мерлог. С. 16—17. Рукопись в парижском архиве Н. В. Резниковой. Цит. по ст.: Д'Амелия А. Неизданная книга Мерлог: время и пространство в словесном творчестве А. М. Ремизова // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer. Ed. by Greta N. Slobin. Columbus, 1987. S. 156, примеч. 5.

¹² Карандашная запись М. В. Добужинского на календарном листке, 17 марта 1916 г. Рукописный отдел Городской библиотеки г. Вильнюса. Литва. Ф. 30, оп. 1, ед. хр. 2262.

¹³ Лист из графического дневника А. Ремизова. 28—29. X. 1934. Воспроизведен в кн.: Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 105.

¹⁴ Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 346.

¹⁵ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 286.

¹⁶ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 111.

¹⁷ Ильин И. Творчество А. М. Ремизова. // Ильин И. А. О Тьме и Просветлении. М., 1991. С. 95.

ДИНАМИКА СЛУХА И ЗРЕНИЯ В ПОЭТИКЕ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

Думаю, ушатый был Достоевский,
а глазатый — Толстой. Я, наверно, ушатый...
Во мне всегда поёт.

А. М. Ремизов «Огонь вещей»

Читателям Алексея Ремизова хорошо известно, какую важную роль играл разговорный язык в творчестве писателя с самого начала его литературного пути. Установка на устную речь — ее интонацию, лексику, синтаксис, лад — стала доминантой ремизовского стиля, по которой современники безошибочно узнавали очередное произведение писателя. Этот же признак позволяет Борису Эйхенбауму в рецензии 1913 г. на повесть Замятина «Уездное» говорить об «утверждении в ней (...) школы Ремизова», где важен «не рассказчик, а сказитель».¹ Много лет спустя, в парижской эмиграции, Ремизов вспоминает начало своего творческого пути в литературной автобиографии «Иверень»: «Хочу писать, как говорю, а говорить, как говорится».²

В период эмиграции 1921—1957 гг. Ремизов пишет многочисленные автобиографические и критические произведения, где он продолжает размышлять о судьбе разговорного языка в русской литературной традиции. Обширные высказывания писателя на эту важную для него тему отмечены систематичностью и глубоким пониманием сложной динамики соотношений устной и письменной речи в эволюции литературного языка. Особый интерес ремизовского подхода к этому вопросу, ставшему одной из главных проблем теории слова, представляет его связь с работами М. Бахтина, а также с исследованиями современных западных ученых, таких как Жак Деррида, Джеффри Хартман, Юлия Кристева, Луи Марен и Гаретт Стюарт.

В литературной автобиографии «Подстриженными глазами», Ремизов жалуется на «русскую традицию словесного равнодушия, а вернее невежества».³ В своем творчестве он борется с этим равнодушием за освобождение языка от уз грамматики и возрождение памяти речи в культуре начала XX века. Как видно из его высказываний, потеря этой памяти связана в его сознании прежде всего с началом книгопечатания или Гутенберговской революцией,⁴ а также с влиянием чуждой природе русского языка западной грамматики на развитие словесности:

«И надо же было придумать цепи на свободное, стихийное движение слова».⁵ В начале века для Ремизова залог дальнейшего развития литературного языка — это восстановление памяти забытой живой речи.

Живое слово — многозначное понятие в ремизовской поэтике.⁶ Это прежде всего стихийное слово, свободное как от авторитета грамматики, так и от канонической традиции прошлого века. В настоящей работе нас интересует роль устной речи и особенно тот аспект ремизовской поэтики слова, где восстанавливается значение роли уха, утраченное в письменности. Ему необходимо «рассмотрение слов: на глаз и ухо». Разделяя писателей на две группы, «ушатых и глазатых», Ремизов отмечает преобладание того или другого в писательском творчестве. Себя он относит к первой группе, как и своего современника и близкого друга, Василия Розанова, язык которого Ремизов приветствовал как «живой, изустный, мимический».⁷

В размышлениях Ремизова о языке безусловное предпочтение отдано разговорной речи, которая в русском языке XVIII—XIX вв. оказалась «забытой», «запрещенной», в лучшем случае, второстепенной. Ремизова особенно интересуют те моменты истории, когда устная речь и рукописная культура подвергаются опасности. Кризис начинается в XVI веке с открытия в Москве первой русской типографии, которую сжигает писец в «Пляшущем демоне», и углубляется в XIX в. с появлением официальной русской грамматики Греча и Грота. По словам Ремизова, немцы создали «для нас, русских дураков, машинку-грамматику», которая «оболванила богатую, природную русскую речь!».⁸ А восемнадцатый век, когда начинается нормативная организация русского литературного языка, для Ремизова, — переходный период «борьбы за подлое наречие».⁹ Закончилась эта борьба победой грамматики.

Писатель смотрит на литературную традицию XIX века через призму борьбы между устной и письменной речью. Отступая от общественной позиции критиков и русских классиков, Достоевского и Толстого, Ремизов выражает мнение, которое своей резкостью напоминает эпатаж футуристов: «Проза Пушкина — это итог XVIII в., холодная, сухая, без вдохновения».¹⁰ Но это не мешает ему призывать на помощь авторитет Пушкина в борьбе за разговорный язык вопросом, приписанным поэту: «Заговорит ли Россия по-русски?»¹¹ В то же время необходимо заметить, что Ремизовская формула русской литературной традиции подчеркивает совокупность устного и книжного начала: «От Пушкина все началось, а пошло от Гоголя».¹² Себя же он считает продолжателем линии Гоголя, Даля, Лескова.

Первенство «живого» разговорного языка как синонима выразительной и свободной русской речи в поэтике Ремизова определяет его роль в прозе начала века. Ремизов считает, что слово необходимо проверить на ухо: «надо подбросить книжную фразу, повернуть и вывернуть, проговоря ее». Синтаксис и

интонация строятся по тому же принципу: «Сочетание слов проверяется на слух».¹³ Более того, написанное «надо разрубить, встряхнуть, перевести на живую речь — выговаривая слова всем голосом и заменяя книжное разговорным».¹⁴ Здесь интересна парадоксальная идея «перевода», написанного на «живую речь» и ее противопоставление речи «книжной», которую древние греки считали бледным переводом устной.

Но вопрос не в том, что важнее, ухо или глаз, или какая речь главнее, письменная или устная, а именно в их соотношении. В начале века Ремизова волнует потеря слуха в письменности и замена живого языка книжным. В письме Валерию Брюсову по случаю публикации его рассказа «Сестры» в журнале «Золотое Руно» в 1906 г., прочитанного им с восхищением, Ремизов пишет: «Проза у нас до такой степени редка, и читать ее не читаешь толком, а так только глазами пробегаешь по страницам».¹⁵ Будучи в Париже, Ремизов возвращается к этой мысли в письме к Наталии Кодрянской: «Я не читатель, который пробегает строчки глазами. А у меня и глаз, и губы, и ухо: переговаривая, слушаю, следя».¹⁶ Не удовлетворенный пассивным читательским глазом, он настаивает на необходимости активного, кинетического подхода.

Установка на устную речь в поэтике Ремизова безусловно связана с проблемой «художественного изображения языка, проблемой образа языка» в романе, которому посвящены теоретические работы Михаила Бахтина.¹⁷ Проблема сказа в теории литературы была широко освещена русскими формалистами в двадцатые годы. В своей статье «Лесков и современная проза» Борис Эйхенбаум пишет, что орнаментальный сказ имеет мало общего с живым разговорным языком.¹⁸ Его анализ сказа и особенно «звукового жеста» в статье «Как сделана „Шинель“ Гоголя» открывает возможность нового чтения и интерпретации рассказа, которые радикально изменяют раннее восприятие этого произведения в традиции филантропической прозы. В упомянутой статье М. Бахтин замечает, что в художественном преобразовании «отбираются типические моменты языка», указывая на «процесс свободного создания в духе данного языка таких моментов, которые эмпирике этого языка совершенно чужды». Дискуссия продолжается в статье «Неклассические типы повествования» Юрия Левина: «...специфически устное вне разговорной сферы решительно меняет свою природу (...) в литературном контексте, а напротив оказывается источником речевых фигур, носящих литературный характер».¹⁹ Сам Ремизов подчеркивает, что сказ — это «обращение к читателю, слушателю», где писатель выбирает то, что характерно для данного языка.²⁰ Речь идет об активном диалоге текста с читателем, вместо обыкновенного пассивного «пробегания глазами».

В своей работе «Устная речь в историко-культурной перспективе» Юрий Лотман поясняет, что «письменная речь — это

результат перевода синкретической системы устной речи, куда входит жест, мимика, вид, и т. д., в языковую лингвистическую структуру». ²¹ В процессе этого перевода неизбежна потеря элементов этого синкретизма, который, как мы заметили выше, Ремизов желает заново ввести в литературный контекст способом обратного перевода книжной речи на устную во имя восстановления потерянной связи уха и глаза. Писатель приходит к выводам, близким современной теории языка Фердинанда де Соссюра в его «Курсе общей лингвистики» (1915). Ремизов утверждает, что письмо само по себе неадекватно выразительности речи: «Запись — силуэт, или только скрепленные знаками строчки». ²²

Как показывают современные исследователи, сложная проблема взаимоотношения письменной и устной речи является традиционным вопросом поэтики. Теоретики литературы различают две главные стадии в истории слова: переход к письменности и книгопечатанию. Одним из первых текстов западной философии, посвященных видам речи, является известный диалог Платона «Федр» (Phaedrus), где Сократ выражает недоверие к письменности, опасаясь, что она будет способствовать потере памяти: «В душе научившихся им [предметы искусства] они вселят забывчивость, так как будет лишена упражнения память». ²³ Платона волновала дистанцированность от конкретного источника слова, отчуждение от него в письме, которое он сравнивает с молчащим изображением действительности в живописи: «В этом, Федр, дурная особенность письменности, поистине сходной с живописью: ее порождения стоят, как живые, а спроси их — они величаво и гордо молчат. То же самое и с сочинениями: думаешь, будто они говорят, как разумные существа, но если кто спросит о чем-нибудь из того, что они говорят, желая это усвоить, они всегда отвечают одно и то же». ²⁴ Аристотель также считал, что устное слово — это знак интеллектуального опыта — а письменное — просто знак устного.

Вера в приоритет устной речи и недоверие к письму, характерные для западной философской традиции, ярко выражены в XVIII веке Жан Жаком Руссо в «Опыте о происхождении языков», где он смотрит на письменность как на «приложение» или «придаток» к устной речи и как на ее изображение. ²⁵ Но для Руссо существует возможность «естественного» письма, связанного с голосом и с дыханием говорящего. Именно такое письмо Ремизов видит в «выканыи» «Жития» Аввакума, замечательном примере «живого» письма в русской письменности. Для Ремизова «слово — это дыхание живой, неписанной речи», а «книжный» язык оживает только в «переводе» на устную речь. ²⁶

Подобно древним грекам, Ремизов смотрит на письменность как на подражание (mimesis) устной речи: «ухо и глаз выбирают не то, что характерично, а то что поддается имитации». ²⁷ Платонизм Ремизова выражен в многочисленных высказываниях на эту тему. Так, например, в книге о театре и культуре

слова «Крашенные рыла», он пишет: «Слово есть только бледная тень вещей и мыслей. Но слово есть знак. И как заклинательный знак, оно так же ярко и живо как живые вещи и разгоряченная мысль». ²⁸ Вместе с Платоном, считавшим, что письмо — это лекарство (pharmakon), которое может быть как хорошим, так и опасным, Ремизов верил «в исцеляющую силу слова». ²⁹

Для греков, как поясняет современный французский ученый Жак Деррида в своем труде «О грамматологии», большое значение имело присутствие говорящего и его ответственность за слово. ³⁰ Поэтому, согласно Дерриде, в письме невозможна иллюзия прямой связи слова с авторитетом говорящего — Логос. Американский ученый Джеффри Хартман продолжает дискуссию в своей книге «Спасая текст», где он предлагает интересную постановку вопроса: «почему письменность нам кажется настолько опасной, что мы стараемся свести ее к голосу?» (What threat does writing pose that we should try and reduce it to the function of voice?) ³¹ Дело в том, что идея прозрачности или нейтральности устной речи (the idea of transparency, of the discourse of the voice) является фундаментальной для нашей культуры, само слово не нейтрально! Хартман замечает, что ухо так же уязвимо и ранимо, как глаз, что его в отличие от глаза нельзя закрыть и, что существует жажда не только зрения, но также и слуха. ³²

Хартман показывает, что проблематика соотношения слуха и зрения — одна из постоянных тем в европейской поэзии и приводит несколько известных примеров из английской литературы: Король Лир Шекспира говорит: «Смотри своими ушами!» А английский поэт Эндрю Марвелл считал, что «письмо — это хитрое искусство, дающее слух глазам.» В одном из «Сонетов Орфею» Райнер Мария Рильке пишет о «les yeux sonores». Так как в культуре чтения наблюдается разрыв между графемой и фонемой. Хартман находит, что «активное чтение — это не только восприятие, но и понимание ухом. Безусловно, что переход от молчащего глаза к активному уху частью внушен, а также и порожден культурой книгопечатания» (critical reading is not only reception, but conception through the ear. No doubt the crossover from silent eye to reactivated ear is partly inspired, partly necessitated by print culture). ³³ Этот подход к сложному процессу чтения близок ремизовскому, где необходимы «и глаз, и губы, и ухо».

В этом контексте интересно заметить, что несмотря на внимание, которое уделяет М. Бахтин роли устной речи в диалогической поэтике прозы, он признает безусловный авторитет графемы. В статье «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», Бахтин пишет, что «В романе, вообще в более крупных прозаических словесных целых, фонема почти совершенно уступает свои служебные функции — обозначать значение, вызывать движение, быть базой для интонации — графеме». ³⁴

Гаретт Стюарт продолжает изучение динамики отношений устного и письменного слова в недавно опубликованной книге с многозначным названием: «Чтение звучит», «Читающие голоса» или «Читая голоса» (Reading Voices). Он обращает внимание на «диалектику уха и глаза» (dialectic between eye and ear) и на «постоянное столкновение графического и фонического в письме» (continual confrontation, within writing, of the phonic and the graphic).³⁵ Стюарта особенно интересует роль фонемы, как минимального смыслообразительного звукового элемента. Он анализирует роль фонемы, а также голоса в чтении, но не вслух, а в беззвучном произношении печатного слова в том виде активного чтения, который известен со времен древней письменности. Его особенно интересует роль фонемы в «игре молекулами языка», так как буквы алфавита не равны звукам языка. Это несоответствие и привлекает внимание критика к диалектике уха и глаза, иногда превращающейся в конфликт фонемы с графемой. В комментарии к теории Деррида, настаивающего на «оппозиционной игре между устной речью и письменной», Гарретт Стюарт приходит к выводу, что драматический конфликт состоит в том, что «пакт между устной и письменной речью никогда не может быть устойчивым», и, хотя «весь смысл устной речи подчинен письму — это вдруг аннулируется при чтении» (their bond is a never stabilized compact... by which all sense of the spoken is subordinated and contained by script... is suddenly abrogated in the act of reading).³⁶

Как известно, Ремизовский подход к тексту глубоко связан с средневековой рукописной традицией и культурой чтения: «Книга не развлечение, а наука. Не пробегать строчки глазами, а глотая слова следить за строчкой».³⁷ «А у меня и глаз, и губы, и ухо: переговаривая, слушаю, следя».³⁸ В своих рассуждениях о необходимости перевода книжного языка на «живую речь», Ремизов подчеркивает связь между ними: «выговаривая слова всем голосом и заменяя книжное разговорным».³⁹ В то же время, он признает диалектику видов слова: «Надо научиться говорить двумя голосами».⁴⁰

Современные французские ученые обращают особое внимание на присутствие голоса в письменном тексте. Луи Марен назвал свою книгу о автобиографии Стендаля «Отлученный голос. Эссе о памяти» (La voix excommuniée: essais de memoire).⁴¹ Он пишет о том, что в тексте книги голос сохранен как «реликвия». Стендаль пишет о значении музыкального звука в композиции этой книги: «Случай устроил так, что я пробовал записать *звуки моей души* на печатных страницах... Когда произносят итальянское слово из «Дон Жуана», нежное воспоминание музыки сразу же возвращается и тут же оставляет меня. У меня есть только один неясный вопрос: нравится ли мне музыка, как *знак*, как воспоминание счастливой молодости, или сама по себе?...» (Le hasard a fait que j'ai cherché à noter les sons de mon âme par les pages imprimées... Si l'on prononce un mot italien

de «Don Juan», sur-le-champ le souvenir tendre de la musique me revient et s'empare de moi. Je n'ai qu'une objection mais peu intelligible; la musique me plaît-elle comme *signe*, comme souvenir du bonheur de la jeuneuse, ou *par elle-même*?).⁴² Марен приводит слова Фридриха Ницше из книги «Рождение трагедии», где тот пишет о значении музыкального начала в лирической поэзии, которое и есть связь поэта с первой болью и сердцем мира.⁴³ Марен задает следующий вопрос: «Как писать с голоса, голос, мой голос, так, чтобы он был именно мой, чтобы ты после первой же фразы сказал: «А, это ты...» (Comment écrire de la voix, la voix, ma voix pour qu'elle soit mienne, pour que tu dises, dès la première phrase, «Ah! c'est toi...»)).⁴⁴

Ролан Барт считал, что качество голоса, его звучание, тембр, «образ голоса» именно в тот момент, когда язык встречается музыку, так же важны для читателя печатного текста, как и для слушателя, который по голосу узнает любимого певца.⁴⁵ Ремизов часто говорит о лирическом источнике своей прозы, он также придает большое значение музыкальному началу и голосу в тексте, которые пробудили его к письму: «Все, что я писал и пишу не надумано — а по вызову. Ровно бы меня окликнули и на голос отвечаю». Ремизов настаивает, что «надо сберечь зазвучавшие первые слова».⁴⁶

Заключение:

Новый подход к литературному языку, открытие насыщенной изобразительной способности речи характеризуют эстетику модернизма и авангарда, как в Европе, так и в России. Некоторые, как например, Юлия Кристева в книге «Революция поэтического языка» (*La révolution du langage poétique*) возводят эту эстетику к творчеству Малларме и его современников. Гаррет Стюарт подтверждает, что «загадка слова» стала важной темой в современной поэзии, начиная с Малларме. В России эта тема, и особенно звуковая сторона слова, приобретает важное значение в творчестве Андрея Белого, в поэзии Марины Цветаевой, а также в теории и практике футуристов. Здесь можно отметить роль фонемы в теории «зауми», а также в «словотворчестве» Велимира Хлебникова.⁴⁷

Звуковая (auditory) игра становится смыслопроводением в поздней прозе Джеймса Джойса — она уничтожает или меняет смысл напечатанного слова. Слово динамизируется (дестабилизируется) и через частые каламбуры. Они включены как важный прием в «поток сознания» в «Улиссе». В самой неудобочитаемой книге Джойса «Поминки по Финнегану» или (на слух) «Финнеганы просыпаются» (*Finnegan's Wake*), произношение воздействует на написание и направляет внимание читателя прежде всего на игру между ними, между ухом и глазом — то есть, по словам писателя, создает «ухозримый вид» (*earsighted view*) или утопическое ощущение полноты бытия, предшествующей Вавилонскому столпотворению.⁴⁸

В заключение приведем два примера игры «молекулами языка» в книге Ремизова «Пляшущий демон», посвященный исторической судьбе русской речи. В первом примере, звуковой каламбур основан на замене фонемы: «Рафли — гадальная книга. Этими рафлями я питался, как вафлями»(67). Во втором более сложная игра семантикой слова основана на столкновении фонического и графического элементов:

Разбить имя —

чело — вѣкъ

и на его мѣстѣ воздрузить

свинь — я.

И это будет то, что есть,

И это надо помнить человѣку и разъ навсегда
сказать себѣ:

либо ты человѣкъ, либо ты свинья.

Примечания

¹ Русская молва, 17 июля. //Русская литература XIX—нач. XX в. Девяностые годы. М., 1968.

² Иверень. Предисл. и коммент. Ольга Раевская-Хьюз. Berkeley, 1986.

³ Подстриженными глазами. Париж, 1951. С. 83.

⁴ О истории перехода от устного к печатному слову, см.: *Walter Ong. Orality and Literacy. The Technologizing of the Word.* London. New York, 1982.

⁵ Н. Кодрянская. Алексей Ремизов. С. 141.

⁶ О его роли в эволюции литературного языка и традиции, см.: *Greta Slobin. Remizov's Fictions: 1900—1921. Ch. 4. De Kalb. Illinois, 1991.*

⁷ Встречи. Париж, 1981. С. 112.

⁸ Пляшущий демон. Берлин, 1922. С. 22—23.

⁹ Н. Кодрянская. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 144.

¹⁰ А. Ремизов. Встречи. С. 256.

¹¹ А. Ремизов. Огонь вещей. Сны и предсонье. Париж, 1954, С. 123. См.: *Olga Raevsky Hughes. Aleksei Remizov's Defense of the Russian Language.* // *Language. Literature. Linguistics. In Honor of Francis J. Whitfield.* Edited by Michael S. Flier and Simon Kartinsky. Berkeley, 1987. P. 203.

¹² Огонь вещей. С. 123.

¹³ Н. Кодрянская. Алексей Ремизов. С. 140—141.

¹⁴ Там же. С. 134.

¹⁵ Письмо 17 ноября, 1906. — ГБЛ. Ф. 386. Ед. хр. 100.

¹⁶ Н. Кодрянская. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977, С. 114.

¹⁷ Слово в романе. // Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975. С. 149.

¹⁸ Б. Эйхенбаум. Лесков и современная проза // *Texte der Russische Formalisten.* Ред. Ю. Штридтер. Т. 1. 1969. С. 234.

¹⁹ Ю. Левин. Неклассические типы повествования начала XX века в истории русского литературного языка. // *Slavica Hierosolymitana.* 1981. Vol. 5—6. С. 252-3.

²⁰ Огонь вещей. С. 174.

²¹ Ю. Лотман. Русская речь в историко-культурной перспективе. // Труды по знаковым системам. 9. Тарту, 1977. С. 177.

²² Н. Кодрянская. Алексей Ремизов. С. 134.

²³ Платон. Сочинения в 3-х т. Т. 2. М., 1970. С. 216.

²⁴ Там же. С. 217.

²⁵ Jacques Derrida. *Of grammatology.* Trans. by G. Spivak. Baltimore; London, 1980. P. 17.

²⁶ Н. Кодрянская. Алексей Ремизов. С. 144.

- ²⁷ Огонь вещей. С. 21.
- ²⁸ Крашенные рыла. Берлин, 1922. С. 16.
- ²⁹ *Н. Кобрянская*. Алексей Ремизов. С. 93.
- ³⁰ *Jacques Derrida*. Of Grammatology. P. 235.
- ³¹ *Geoffrey Hartmann*. Saving the Text: Literature (Derrida) Philosophy. Baltimore; London, 1981. P. XXII.
- ³² Там же. С. 123.
- ³³ Там же. С. 141.
- ³⁴ Проблема содержания материала и формы в словесном художественном творчестве. // Вопросы литературы и эстетики. С. 67.
- ³⁵ *Garrett Stewart*. Reading Voices: Literature and the Phonotext. Berkeley; Los Angeles, 1990. P. 24.
- ³⁶ Там же. P. 106—108.
- ³⁷ *Н. Кобрянская*. Алексей Ремизов. С. 137.
- ³⁸ *Н. Кобрянская*. Ремизов в своих письмах. С. 174.
- ³⁹ *Н. Кобрянская*. Алексей Ремизов. С. 134.
- ⁴⁰ Там же. С. 135.
- ⁴¹ *Louis Marin*. La voix excommuniée: essais de memoire. Paris, 1981.
- ⁴² Там же. С. 157.
- ⁴³ Там же. С. 161.
- ⁴⁴ Там же. С. 158.
- ⁴⁵ *Roland Barthes*. The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation. Trans. by Richard Howard. New York, 1985. P. 269.
- ⁴⁶ *Н. Кобрянская*. Алексей Ремизов. С. 127—128.
- ⁴⁷ См.: *Bernice Glatzer Rosenthal*. A New Word For a New Myth: Nietzsche and Russian Futurism. // The European Foundations of Russian Modernism. Edited by Peter I. Barta with Ulrich Goebel. Lewiston (Queenston) Lampeter, 1991. P. 245.
- ⁴⁸ См.: *G. Stewart*. Reading Voices. Ch. 6.

СТИХ И ПРОЗА В ТВОРЧЕСТВЕ А. РЕМИЗОВА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Уже в первых своих литературных опытах — неопубликованных стихотворениях 1901—1902 г., предназначенных для мелодекламации, — А. Ремизов демонстрирует, что для него неприемлемы традиционные для литературы XIX в. разграничения стиха и прозы. Они выполнены свободным стихом с отчетливой метрической каденцией — формой, еще достаточно необычной для поэзии того времени. К тому же понятие «мелодекламация», применяемое Алексеем Ремизовым к его стих. «Вереницы дней», в равной мере было приложимо и к стихам, и к прозе, исполнявшимся под музыку.

В дальнейшем А. Ремизов последовательно обращается ко всему спектру переходных явлений на стыке стиха и прозы: метризует свои тексты, особенно миниатюры, активно использует версэйную строфу; часто обращается к жанрам малой прозы. Параллельно он пробует свои силы и в поэзии: создает цикл переложений духовных стихов, по своей природе очень близких к верлибру, и собственно свободные стихи, активно используетвольные размеры с переменной анакрузой (Северные цветы, Вступление к «Посолони»), монтирует стих и прозу.

При этом опорой ряда экспериментов писателя безусловно является фольклорная традиция. Так, сама форма сказок «Посолони» предполагает метризацию, например, «Кикиморы», в которой решительно преобладает ямбическая каденция. То же можно сказать о «духовных стихах», литературная имитация которых, и даже просто запись в отрыве от музыки, автоматически включает эти произведения в новую для них традицию свободного стиха. Правда, механизм срабатывания традиции не стоит упрощать: в «Огне вещей» А. Ремизов приводит стих о Кикиморе из сборника Н. Сахарова — вероятно, один из источников сказки — где он выполнен не ямбом, а белым акцентным стихом.

Интересный образец сочетания сразу двух пограничных форм находим в поэме А. Ремизова 1918 г. «О судьбе огненной», вышедшей отдельным изданием в 1919 г. под названием «Электрон». Первая половина произведения выполнена свободным стихом с частыми переносами; затем его сменяет версэйная проза, что обозначается четким сдвигом начала строк влево и

появлением отступа. При этом в прозе постепенно обозначается, а затем становится доминирующей силлабо-тоническая метризация — хорейская по преимуществу. Т. о., писатель объединяет в своей поэме сразу три новаторские для русской литературы формы: стиховую — верлибр — и прозаические — версэ и метризованную прозу «беловского» типа.

Образцы свободного стиха, безусловно, опирающегося на традицию древнерусской ораторской прозы, А. Ремизов создает в начале 1920-х гг. (Красный звон, Революция, Россия, Искры). Большинство из них вошло впоследствии во «Взвихренную Русь» как полноценные главы. Кстати, сюда же вошла и первая — стихотворная половина «Электрона» с прежним названием «О судьбе огненной».

Отличительная черта этой группы произведений, непосредственно связанная с их генезисом — обилие синтаксических параллелизмов, других логико-синтаксических построений, характерных для ораторского стиля, а также достаточно редкое использование переносов.

В таком — «пограничном» — окружении возникают и образцы графической прозы А. Ремизова. Сначала ее признаки проявляются в отдельных деталях — например, в использовании разных шрифтов, системы пробелов между абзацами и отступов от края страницы отдельных фрагментов, выделяемых в корпусе «сплошной» прозы «лесенкой». Во «Взвихренной Руси» все эти детали складываются в целостную систему, что и позволяет писателю сплавить воедино разнообразные, казалось бы, принципиально несовместимые по жанровой потенции отрывки.

Верлибр и версэ используются во «Взвихренной Руси», как правило, для обобщений, для лирических авторских монологов; так же — и многие фрагменты, печатающиеся с отступом от левого края листа. Используются средства графической прозы и для введения в текст «чужого слова»: например, для монтажа «случайных» уличных реплик — знак «—» перед начинающимися со строчных звуковыми версэйными строчками; для подчеркивания абсурдности «совдеповских» предписаний А. Ремизов записывает их курсивом одно под другим в центре страницы со строчной буквы (т. е., в виде свободного стиха!):

«воспрещается лущить семечки
садиться на прилавок если много
людей без дела не надо входить
в лавку за непослушание будут
подвергаться административному
взысканию».

Еще одна группа экспериментов А. Ремизова с графической прозой связана с его опытами в каллиграфии — так, в 1922 году он переиздает в авторской записи свой ранний «Пляс Иродиадин», располагая его на странице симметрично центральной оси страницы; таким образом, «старый» текст приобретает

совершенно иной, однозначно задаваемый автором ритмический рисунок, дающий основание рассматривать произведение как образец свободного стиха.

Нам представляется правильной именно такая трактовка текста в силу того, что в «Плясе», в отличие от образцов собственно графической прозы А. Ремизова, текст (из соображений «красоты») сплошь и рядом рассекает фразы анжамбманами, что является для нас безусловно доказательством наличия двойной сегментации, а значит — стиховой природы произведения.

Наконец, в 1928 г. в Париже А. Ремизов издает книгу «Звезда надзвездная», в которую включает свои ранние рассказы (в большинстве своем — из сборника 1915 г. «Весеннее порошье») в новой, «графически активной» редакции. Попробуем сравнить две версии одного из текстов.

АДАМ

Восьмичастным создал Бог человека: от земли — озов, от моря — кровь, от солнца красота, от облак — мысли, от ветра — дыхание, от камня — милость и твердость, от света — кротость, от Духа — мудрость.

И когда сотворил Бог человека, не было имени ему.

Высота небесная — Отец, широта земная — Сын, глубина морская — святой Дух, а созданию Божиему имени нет.

И призвал Господь четырех ангелов: Михаила, Гавриила, Уриила, Рофаила, и сказал Господь ангелам:

— Идите и изыщите имя ему.

Михаил пошел на восток и увидел звезду, имя ей Анафос, и взял от нее Аз и принес к Богу.

Гавриил пошел на запад и увидел звезду, Дисис имя ей, и взял от нее Добро и принес к Богу.

Уриил пошел на полунощие и увидел звезду, имя ей Аратус, и взял от нее Аз и принес к Богу.

Рафаил пошел на полудни и увидел звезду, имя ей Мебрие, и взял от нее Мыслете и принес к Богу.

И повелел Бог Михаилу произнести слово.

И сказал Михаил:

— Адам.

И бысть Адам первый человек на земле.

АДАМ

Восьмичастным создал Бог человека:

от земли — озов,
от моря — кровь,
от солнца — красота,
от облак — мысли,

от ветра — дыхание,
от камня — мудрость и твердость,
от света — кротость,
от духа — мудрость.

И когда сотворил Бог человека, не было имени его.

Высота небесная — Отец,
широта земная — Сын,
глубина морская — Дух.

А созданию Божьему — человеку — имени нет.

И призвал Бог четырех ангелов:

Михаила,
Гавриила,
Рафаила,
Уриила.

И сказал Бог ангелам:

«Идите и ищите имя человеку!»

Михаил пошел на восток —
и встретил звезду, Анатоли имя ей, и взял от нее

А

и принес к Богу.

Гавриил пошел на запад —
и встретил звезду, Дисис имя ей, и взял от нее

Д

и принес к Богу.

Рафаил пошел на полночь —
и встретил звезду, Арктос имя ей, и взял от нее

А

и принес к Богу.

Уриил пошел на полдень, —
и встретил звезду, Месеврия имя ей, и взял от нее

М

и принес к Богу.

И повелел Бог Уриилу произнести слово — имя человеку.

И сказал Уриил:

А Д А М

И был Адам первый человек на земле.

Прежде всего — о собственно текстовых, лексических изменениях. Они — минимальны: заменены названия звезд, а также устранены некоторые архаизмы, употреблена форма «был Адам» вместо «бысть»; убраны старославянские названия букв; «святой

Дух» назван просто «Дух», а «создание Божие», напротив, расшифровано — «человек»; «полунощие» и «полудни» заменены соответственно «полночью» и «полднем».

Куда более существенны изменения в расположении текста на плоскости листа. Так, в редакции 1915 г. перед нами — обыкновенная прозаическая миниатюра, использующая версэйную графику (все строфы состоят из одного предложения, их объем колеблется от одной до четырех типографских строк). В «Звезде надзвездной» перед нами — классический образец графической прозы: специфика которой проявляется в следующем:

- а) строфы отделяются пробелами (как в стихе);
- б) строки начинаются шестью разными отступами от левого края листа (эффект, подобный стихотворной «лесенке»);
- в) составляющие имени «Адам», а затем и само имя пишутся прописными буквами и выделяются дополнительно другим шрифтом;
- г) используются строки контрастной длины: от целой фразы до слова и даже отдельной буквы;
- д) графически выделены параллельные грамматические конструкции, т. е. предельно актуализирована ораторская ритмика текста;
- е) соответственно, создается дополнительный вертикальный ритм за счет анафории строк (2—8 начинается словом «от»; 9, 14, 19, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 41, 43 — библейским «и»).

Все это, несомненно, сближает «Адама» 1928 года со стихотворной стихией. Вместе с тем, в тексте нет ни одного переноса, а графическое членение, нарушающее его традиционную линейность, актуализирует зафиксированную графикой паузировку, характерную именно для ораторской, проповеднической прозы, которая и имитируется в произведении. В целом же сравнение двух редакций демонстрирует, как активизируется в графической прозе вертикальный, «стиховой» ритм ремизовской прозы.

Интересно, что почти в то же время А. Ремизов готовит к переизданию свой роман «Пруд», из которого — наоборот — решительно изгоняет элементы стихоподобия: «... насколько возможно, сделал поправки в самом „письме“». ¹

Таким образом, писатель приводит свои ранние произведения в соответствующий его новым представлениям вид, что в основном соответствует их более традиционному жанровому пониманию: из романа, произведения безусловно прозаического, элементы стиховности удаляет, в стихотворениях же в прозе, жанре «переходном», усиливает их с помощью средств графической прозы.

Все это свидетельствует, как нам представляется, о вполне осознанном, творческом характере поисков А. Ремизова на стыке стиха и прозы. Описать и проанализировать их в полном объеме и разнообразии — задача последующих исследований;

цель же нашей публикации — обозначить примерный круг явлений и проблем, возникающих при взгляде специалиста — стиховеда на прозу А. Ремизова.

Примечания

¹ Ремизов А. Мерлог. // Минувшее. Ист. альманах. Вып. 3. М., 1991. С. 228.

ПУШКИН У РЕМИЗОВА

Подобное, нестандартное заглавие настоящей работы вызвано не одним только стремлением нарушить традиционно-конферентное присоединительное сочленение писателей, на которых строится обыкновенно добрая треть докладов, произносимых на каждых чтениях. Просто с союзом «и» Ремизов и Пушкин не очень стоят рядом. Поставив насильно, надо сразу продолжать дальше, пожалуй, из Пушкина: «Они сошлись. Волна и камень, (Стихи и проза, лед и пламень) Не столь различны меж собой...».¹ Не сомневаюсь, что дотошный анализ обнаружит и сходжения, но составят их суть те черты, которые принадлежат едва ли не каждому подлинному писателю.

В то же время «Пушкин у...» как раз хорошо: «в гостях у Ремизова», «вот какой он у него вышел...». Да и пойдет речь, в сущности, ведь не о паре, а о ком-то одном — то ли о ремизовском Пушкине, то ли о пушкинском Ремизове. Это и предстоит выяснить.

Пока еще вы, пользуясь выражением Стебелькова у Достоевского, «следите» (опять «у», но ничего не поделаешь), приведу совсем не преклонительное и потому особенно любопытное. Начет «поэтической меры», «примера внимания к слову и работы над словом», «единственного нашего «*Arg poétique*» и «нашей литературной совести» «Огонь вещей» нам поведал достаточно.² А как быть с письмом к В. В. Пермиловскому от 7 июля 1936 г., писанным между прочим, незадолго до в основном юбилейно-апологетического «Дара Пушкина», из «Возрождения» почти без изменений перекочевавшего в будущее «сны и предсонья». Тут находим:

«Я не пушкинист (...) о Пушкине что я могу сказать, кроме того, что и всякий скажет. Читаю я о Золотой Рыбке. Пытался читать себе прозу, не звучит. Да и понятно: проза Пушкина — это итог XVIII в., холодная, сухая, без вдохновения. И не в ней Пушкин».³

Конечно, писано в ответ на приглашение принять участие в торжествах по случаю 100-летия Пушкина в Праге и чтобы отказаться. А все же сказалось. И пусть только о прозе плохо, а Пушкин «не в ней», но на размышления наводит.

Другой пример — кажется, не очень известный. Изготовленная собственноручно писателем тетрадка из коллекции госпожи Л. Варсоно, подаренной в Пушкинский Дом и хранящейся в его Пушкинском кабинете. Самим же Ремизовым и озаглавлена: «Потерпевшие в 125-летие со дня рождения А. С. Пушкина в Париже и в России». Заглавие переделано из вполне мирного и чинного извещения о торжественном чествовании памяти великого русского поэта 2-го июня в помещении Сорбонны (амфитеатр Ришелье), организованным «Комитетом Помощи Русским Писателям и Ученым во Франции», «Союзом Русских Писателей и Журналистов» и «Русским Народным Университетом». Почтенные организации вследствие язвительного вторжения ремизовского пера и оказались в результате «потерпевшими».

Внутри сначала газетная вырезка из эмигрантской печати:

«Дело о видении Пушкина

Согласно последних сведений дело о „явлении“ окровавленной тени Пушкина у колодца в с. Пиканском Барнаульского уезда окончилось привлечением к суду еп. Барнаульского Никодима, протоиерея Смирнова и священника Погоржинского.

Епископ Никодим и протоиерей Смирнов приговорены на шесть лет тюрьмы „со строгой изоляцией“, священник Погоржинский — на 4 года.

Воистину потерпевшие. Юмор, разумеется, получается черный. Далее жертвы поскромнее. Машинопись:

«Речь Ильи Зданевича на чествовании 125-летия рождения А. С. Пушкина в Сорбонне, 12 июня 1924 года, недопущенная юбилейным комитетом к оглашению». В речи и обычные антиюбилейные тирады насчет «признания... горше забвенья», и «А. С. Пушкин в плену у невежд», и по поводу цветущих из поколения в поколение школы учеников Пушкина, и в адрес «толпы евнухов» (читай: «пушкинисты»). В общем — «навели хрестоматийный глянец» и слабый запах футуристов. Но рукой Ремизова к слову «Речь» спускающаяся стрела и сакраментальное «не дали говорить».

Впрочем, на другой странице снова билет почтенных организаций и вмонтированные Ремизовым искусственный цветок и шпага.

Затем в число «потерпевших» поступает и сам писатель. «Встреча петроградцев 27 декабря 1923 года в зале кафе Вольтер. На вечере выступают. Писатели: Тэффи и Алексей Ремизов». «Открытое собрание группы „Через“ в кафе de Port Royal: Алексей Ремизов прочтет из книги „Кукха“. 12 июня 1924 г. в Сорбонне в начале литературной и музыкальной части „Le Pêcheur et le Poisson d'Or“. И кое-что еще».⁴

Откуда такой разлет в суждениях? То казалось бы безусловное приятие, а то мерцающая череда сомнений и отрицаний?

Можно было бы все списать на эволюцию, да вот беда — и в некоторых поздних высказываниях ощущается наряду с признанием величины Пушкина некоторая отстраненность от него Ремизова. Пушкин велик, да не свой брат. Вот Гоголь, может, и не так безусловен, да дорог, и недаром. Ведь зафиксировано однозначно Н. В. Кодрянской: «вел свою родословную от Гоголя».⁵ Отсюда о Гоголе всегда добродушно, так что даже розановское «кикимора» как добродушное воспринять приглашал. А о Пушкине то преклонительно-высоко, а то и как-то двусмысленно, чтобы не сказать грубо. Так о дуэли пушкинской то:

«В его (Блока) смерти было роковое, как в смерти Пушкина, Лермонтова и Гоголя» («Петербургский буерак»), «Февральские поминки Пушкина — это ваш апофеоз» («К звездам. Памяти Блока» — «Взвихренная Русь»). А то: «Пушкина пристрелил друг-приятель в Санкт-Петербурге». Это как будто что-то из Д. Хармса, как и следующее из «Огня вещей»: «И Гоголь заплакал.

„Боже, как грустна наша Россия!“ — отозвался Пушкин голосом тоски.

Гоголь поднял глаза и сквозь следы видит: за его столом кто-то согнувшись пишет.

„Кто это?“

„Достоевский“, — ответил Пушкин.

„Бедные люди!“ — сказал Гоголь...».⁶

В подходе к языку Пушкина немного ремизовского найти удается: «Мысль о „вяканье“ не пропадает: европеец Пушкин советовал учиться у просвирен, но по словам Вяземского сам просвирен не очень жаловал». Гоголь же опять с ног до головы ремизовский: «Гоголю нечего было раздумывать. В „Вечерах“ и „Миргороде“ он „вякал“ на своем природном языке „быдла“, „смерда“». В общем, по слову самого Ремизова, „с Пушкина все начинается, а пошло от Гоголя“.⁷

Как подобное отношение вписывается в контекст серебряно-вечного и эмигрантского пушкинизма? Пример со Зданевичем, казалось бы, заставляет вспомнить футуристические пароходы, и, возможно, что эта ассоциация отнюль не случайна, хотя сам Ремизов от них в «Огне вещей» откrestился: «А от стихотворной риторики Маяковского, однажды в футуристическом манифесте „сбросившего Пушкина, Толстого и Достоевского с корабля современности“, если что и сохранится, то лишь его площадные плакаты, оваянные зловещим Балдой Пушкина».⁸ Что касается символистов, то им как раз были свойственны иногда не менее серьезные усомнения в Пушкине, чем позднейшие ремизовские: «слишком прост и целен» (Брюсов, Бальмонт), «пушкинской цельности не хватает глубины» (Андрей Белый), «блистательный, но лживый гений» (Федор Сологуб).⁹ Только сам Ремизов этих усомнений как будто бы не заметил:

«Символисты, как Брюсов, а затем Кузмин, провозгласившие Пушкина литературным вождем, напомнили в годы

общепризнанного литературного «как попало» и самодельщины о занимательных конструкциях пушкинских рассказов, в этом значение их «пушкинизма».

И еще более определенно в «Дневниках»:

«Когда говорят о литературе конца 90-х годов и начала нашего века — „ренессанс“, не говорят „чего“. Надо думать о 20—30 годах девятнадцатого века. Символисты под знаком Пушкина, а сборники „Северные цветы“ — пушкинская традиция.

В этом смысле можно понимать „ренессанс“.¹⁰

Символистские сомнения в Пушкине самими же символистами и преодолены были. Но есть другой источник одновременного преклонения и отрицания, постоянного «за» и «против», источник более первородный как по сравнению с самим Ремизовым, так и с символистами, где находим сходный скепсис к Пушкину, сопоставленному с теми же Гоголем, Достоевским и Толстым: «есть множество тем у нашего времени, на которые он и зная даже об них, не мог бы никак отозваться, есть много более у нас, которым он уже не сможет дать утешения; он слеп, „как старец Гомер, — для множества случаев“.

И скепсис этот вовсе не отменял преклонения: «норма для правильного отношения к действительности», «идеал нормального здорового развития», «на вопрос, как мир держится и чем держится — можно издать десять томов его стихов и прозы».¹¹

Все эти качания одного из главных членов «обезьянней палатки» и позднейшего героя «Кукки» намного опередили по времени даже самые первые высказывания Ремизова о Пушкине, и ни в одном из этих высказываний ни малейших отсылок к Розанову мы не находим (впрочем, они есть в разговоре о Гоголе). Но и без таких отсылок можно почувствовать в ремизовских снах о Пушкине тень розановского гениального парадоксализма, ответ хотя бы его «беспросветного ума»¹² (постоянный отзыв Розанова о Шестове, зафиксированный Ремизовым).

Вспомнив розановские «идеал», «норма» и «глава мирового охранения», нельзя не ощутить еще резче пушкинскую удаленность от Ремизова. Писателя, определявшего главную и основную тему свою как «страды мира, беда человеческой жизни, как трудно жить на свете!» Какое это нарушение пушкинских законов: «лишь юности и красоты поклонником быть должен гений», «тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман».¹³ И как легко было Ремизову скатиться в нигилистическое к Пушкину.

Кухарку Настю его во «Взвихренной Руси» научили говорить всем, что Россия не погибнет, «потому что есть Пушкин, Лев Толстой, Достоевский», но та скоро не выдержала: «и Бог с ним, с Пушкиным, Толстым и Достоевским: голодом пропадешь!» — собрала все свое добро и в деревню. «Насте легче всего дался Пушкин, Толстого она забывала, а над Достоевским

мучилась, припоминая; но в конце концов одолела». ¹⁴ Ремизову Пушкин труднее всего дался, и то, что вначале мнилось «холодным и сухим» раскрывалось затем как особый стиль, «рассказ», нечто вроде «стилизаторства» (снова попытка увидеть родственное себе). В Пушкине открывалось его «непосредственность», которую с завистью Ремизов отмечает, например, в пушкинских рисунках (статья «Рисунки писателей»). ¹⁵

Итак, в Ремизове пушкинского немного обнаруживается. Сам он это хорошо чувствовал и относил себя не к пушкинскому — совсем к другому ренессансу:

«Ренессанс» конца XIV и начала XV века. Словоплетение: Епифаний Премудрый. О таком ренессансе можно говорить смело. Андрей Белый, Хлебников, Маяковский, примите и меня в эту словесную компанию» (отнюдь не случайное сближение себя с футуристами). Но в Пушкине Ремизов свое, хоть и не сразу, нашел: конечно, народное, почвенное — «Онегин», «Полтава», «Борис Годунов», «царь Салтан», просвири, сны его — по ремизовскому слову, «правдашные», «вещие». ¹⁶ И поверх всех барьеров открылось непреложное:

«Я увидел его демоном — одним из тех, кто выведал тайну воплощения Света; с лилией поднявшись со дна моря и, пройдя небесные круги, он явился на землю — «и демоны убили его». Это произошло при чтении: «Когда я читал богомильские легенды о «Тивериадском море», мне вдруг представился Пушкин». ¹⁷

Кстати, богомилы, как известно, болгарско-византийские еретики дуалистического направления. Легенды их посвящены сотворению Света Богом и Сатанаилом из Тивериадского, то есть Галилейского моря. Небольшие комментаторские разыскания, предпринятые мною по этому случаю, дали следующий результат: демоном, выведавшим тайну воплощения Света Пушкин представился Ремизову, когда он читал «Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях» И. Я. Порфирьева (СПб., 1877. С. 87—89) или «Богомилски книги и легенды» Йордана Иванова (София, 1925. С. 287—311).

Таков окончательный Пушкин у Ремизова. Как и все в творчестве подлинного писателя, он сильно смахивает на него самого.

Примечания

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937—1949. Т. VI. С. 218.

² Ремизов А. М. Огонь вещей. М., 1989. С. 147, 148.

³ Русская литература. 1990. № 2. С. 156 (публикация А. М. Грачевой).

⁴ Пушкинский кабинет ИРЛИ РАН. Коллекция Л. Варсоно (Париж).

⁵ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1954. С. 9.

⁶ Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 46.

⁷ Там же. С. 139.

⁸ Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 145.

⁹ Цит. по: Писатели «серебряного века» и первой русской эмиграции о Пушкине. Вступит. статья, подг. текста и примеч. С. А. Кибальника. СПб., 1994. С. 213, 615.

¹⁰ Цит. по: *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1954. С. 30.

¹¹ Писатели «серебряного века» и первой русской эмиграции о Пушкине. С. 116, 617. Подробнее см.: *Кибальник С. А.* Розанов «за» и «против» Пушкина // *Новый журнал*. 1993. № 1. С. 90—94.

¹² *Ремизов А. М.* Кукха. Розанова письма. // *Ремизов А. М.* Царевна Мымра. Тула, 1992. С. 236.

¹³ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. С. 3. Т. 253.

¹⁴ *Ремизов А.* Взвихренная Русь. London, 1990. Изд. 3-е. С. 400.

¹⁵ *Ремизов А.* Рисунки писателей. // *Временник Общества друзей русской книги*. Париж, 1938. Вып. IV. С. 25—30.

¹⁶ *Ремизов А. М.* Огонь вещей. С. 144.

ТЕАТР АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

Ремизов не очень заботился о том, чтобы его драматургия признавалась также и «театром». Однако он несколько раз все же закреплял в заглавии книг связь своих драм с народным театром. При издании «Сочинений» (1910—1912) он назвал том с драмами (т. 8) «Русальные действия». В 1919 г. Ремизов переиздал «Бесовское действо» и трагедию «О Иуде, принце Искаротском» отдельными выпусками серии «Русский театр», выходявшей по инициативе Театрального отдела Наркомпроса. В 1922 г. писатель дал книге, содержащей две его пьесы («Алалей и Лейла» и «Ясня») название «Русалия» с подзаголовком «Театр». А определение «Театр Алексея Ремизова» было вынесено на обложку (хотя и на второе место, как бы в подзаголовок) книги «Царь Максимилиан» (1920) — известной народной драмы в ремизовской обработке.

А между тем «Театр Ремизова» как явленная или потенциальная сценическая ипостась его драматургии вовсе не очевидность. Прежде всего — «Царь Максимилиан». Это, конечно, театр, но Ремизова ли? В изданном им произведении индивидуально-творческое ремизовское начало не получило авторского голоса, а выразилось в создании редакции-контаминации, в основном по своду В. Бакрылова, в тщательном литературном редактировании текста и в его художественной отделке — рукой мастера. Впрочем, Ремизов никогда прямо и не причислял эту обработку к своим сочинениям. В поздних воспоминаниях он сказал так: «...Я написал по народным текстам „Царя Максимилиана“». ¹

Выражение «Театр Ремизова» вполне бы подошло к особенностям повеления писателя, его общения и быта. Театральность была присуща многим людям искусства начала XX века. Она служила потребностям индивидуального утверждения, создания «маски», образа — для публики. В этом отношении Ремизов был творчески активен и своеобразен. «Моя Обезьянья палата, — полагал он, — тот же театр». ² Но речь в статье пойдет не о «театре для себя», если воспользоваться выражением Н. Евреинова.

В понятие «Театр Алексея Ремизова» писатель, несомненно, вкладывал иной смысл, чем тот, что подразумевается в аналогичных сочетаниях «Театр Чехова», «Театр Леонида Андреева» и т. п. Ведь за его «Театром» не стояло ни весомого опыта

сценической практики, ни определившейся тенденции в постановочном воплощении и интерпретации его драм, ни развернутой и декларированной своей концепции театра. Известно лишь считанное количество разрозненных постановок ремизовских драм, мало заметных в истории отечественного театра. И само количество пьес невелико. Первыми были созданы наиболее значительные его драматические сочинения: «Бесовское действо» (1907), «Трагедия о Иуде, принце Искаротском» (1908) и «Действо о Георгии Храбром» (1910). В 1910-е годы написаны «русалия» «Алалей и Лейла» и «Ясня» (по своему назначению — балетные либретто) и в 1919 г. — «русалия» для детского театра «Гори-цвет» («Красочки»).

Правда, следует учесть, что среди современников Ремизова было не редкостью именовать свои сборники драм несколько метафорически — «Театр». В Брюсов назвал «Театром» 15-й том своего Полного собрания сочинений (1914), несмотря на «антитеатральность» (по характеристике Вс. Мейерхольда) вошедших туда трех его драматических произведений. А Блок при единичных и не имевших настоящего успеха постановках «Балаганчика» и «Незнакомки» закрепляет за томом своих драм с издания 1916 г. название «Театр». А К. Бальмонт даже одной драме («Три расцвета») придал при ее переиздании в 1907 г. подзаголовок «Театр Юности и Красоты». Однако у каждого из названных авторов все же были основания (они достаточно известны) видеть в своих драмах не только репертуар, но и формулу или даже программу своего театра. А стоял ли за драмами Ремизова или прозревался ли в них его театр? На этот вопрос нельзя ответить, не приблизившись к авторскому пониманию природы и назначения его драматургии, не создав представления о том чаемом театре, который Ремизову виделся, но воплощался все же неточно и неполно, и не в последнюю очередь из-за несчастливой сценической судьбы его пьес.

Идущее от детских лет пристрастие Ремизова к театру не было избирательным. Были «любимыми» книги о греческом и о средневековом театре, а Шекспир покорила его на всю жизнь. Наряду с балетом любил «большое архиерейское служение» и крестные ходы.³ И позднее, говоря о своем всегдашнем влечении к зрелищам, Ремизов не выделял каких-то определенных тем и жанров: «Люблю все представления от балагана до Эсхила и Вагнера».⁴ И все же первым драматургическим опытом Ремизова предшествовал, а частью и сопутствовал период его пристрастного и критического отношения к драме. Оно возникло в годы социал-демократической активности Ремизова, когда он участвовал в попытках создания просветительских народных театров, а затем уже по-другому проявилось в 1900-е годы, в начале его литературной деятельности. Вступив в сотрудничество с Вс. Мейерхольдом, который организовал гастрольную труппу «Товарищество Новой драмы», Ремизов в 1904 г. вплотную сталкивается с реальными проблемами русской сцены. Прежде

всего — с репертуаром. Он подбирает и переводит для группы привлекавшие его пьесы М. Метерлинка, С. Пшибышевского, А. Шницлера, толкует в «декадентском» духе репетируемые пьесы и пытается превратить труппу в союз единомышленников: «Служил я (...) вроде настройщика, только не струнные инструменты настраивать, а человек». ⁵ Мейерхольд в 1907 г. с неостывшим азартом хвалил Ремизова, который «самым энергичным образом толкал работу молодых борцов в новые бездны». ⁶ Значительно позднее Ремизов с иронией относился к своему модернистскому радикализму: «служил в качестве настройщика, с вывертом и наперекор».

Однако провинция не была самым подходящим местом для проведения театральных экспериментов и преобразований. «Мечты» (так называлась статья Ремизова о «Новой драме») оставались: о мистериальном театре, занятом не забавой и развлечением, а вечными тайнами жизни и смыслом бытия, о новом актере «с открытым перемучившимся сердцем, с дерзающей душой». ⁷ Статьи Ремизова («Весы», 1904, № 4 и «Наша жизнь», 1905, 22 сентября) относились к числу ранних выступлений о символистском театре. Но в них сказывались и безрадостные впечатления автора от «косности» публики и «невежества» актеров. Приглашенный в 1905 г. в возглавленное В. Брюсовым «Литературное бюро» Театра-Студии при Московском Художественном театре, Ремизов не принял большого участия в этом начинании, несмотря на то, что Студия, по мнению ее режиссера Мейерхольда, шла по пути «Театра Новой драмы».

В это время Ремизов активно утверждает на писательском поприще. Литература и привела его через два года к театру, но иными путями, как драматурга.

Свою первую драму «Бесовское действие» Ремизов написал в 1907 г. Она не была столь жестко связана с «театральными утопиями» символизма, как это было, например, у Вяч. Иванова. Отклоняясь от главных устремлений символистской драматургии, Ремизов не стал осваивать опыт религиозно-общественной античной трагедии и не пошел по пути создания лирической драмы. Хотя некоторые установки символизма были Ремизову близки — едва ли не в первую очередь это был интерес к народному мифологическому созданию — и нашли своеобразное воплощение в его драматургии. Она внешне словно бы и не заключала в себе и не предсказывала театра с особой поэтикой, но лишь потому, что поэтика русского средневекового театра — от балагана, обрядовых игр и народной драмы до площадного религиозного действа — еще реально существовала, хотя бы во фрагментах или как реликты. Любовь к родной старине Ремизов совместил с еще актуальной для символизма в 1907 г. задачей создания современного мистериального театра. Он предназначал первые свои драмы для театра В. Ф. Комиссаржевской, который осваивал модернистский театральный репертуар и исповедовал сценическую условность. В контексте театральной культуры сво-

его времени «Бесовское действо» соотносится и с теми устремлениями, которые вызвали к жизни «Старинный театр». Он открылся тремя днями позже премьеры «Бесовского действа» представлением литургической драмы XI века «Три волхва». В тот же вечер было показано «Действо о Теофиле» Рютбефа (в переводе А. Блока). В постановке «Три волхва» сцена представляла паперть собора, в прологе воссоздавалась «толпа». «Зрители» громко выражали свое отношение к тому, что в наивной и условной манере разыгрывалось на сцене.⁸ Приверженцы «Условного театра» обращались к наследию театральных эпох прошлого для пополнения арсенала сценических средств в творческой полемике с реалистическим искусством. Ремизов тоже полагал, что «реализм — то новое, что дал театру Станиславский, — провалился».⁹

«Медиевизм» «Бесовского действа» был попыткой Ремизова претворить фольклорный и книжный материал в свой вариант «новой драмы» с использованием принципов условного изображения и особой выразительности, присущих древнерусскому искусству. Учесть при этом опыт профессиональной сцены в передаче народной жизни далекого прошлого Ремизов не считал возможным. «Мне было всегда неловко, когда я смотрел пьесы для народа под народное, — писал он в 1918 г., — всякий знает, что это за калина-малина балалаешная...».¹⁰

«Бесовское действо» — драма сложной структуры. Основу ее составляет мистерия. Но ее обычный конфликт — борьба дьявола с Богом за души людей — автором несколько смещен и изменен. Подвижник, искушаемый демонами, испытывает чувство оставленности. Дважды он спасается от погибели: сначала по глупости черта, ряженого ангелом, потом — Грешной девой, исторгшей Подвижника из пасти Змия молитвенным возгласом. Чудо свершается не ангелами, а верой грешницы, стойкостью мученика. Несколько побочных эпизодов, происходящих в аду, есть не более как напоминание о вертепной двухъярусной сцене. «Двоемирия» мистерий они не создают. В пространстве пьесы его не существует. Но силовое поле мистерии автор создал и даже зримо конкретизировал «полюсы» Зла (огонь геенны) и Добра (божественный свет из церкви, потом из пещеры). В духе мистерии проявляется и действие полярных сил на человека. Бесы используют его греховность, однако ад бессилен перед тем, кто уповает на Бога и преодолевает искушения. Наиболее мистериальны Пролог и Эпилог. Они полярны и симметричны. В Прологе изображается смерть закоренелого грешника Живота, душу которого демон тащит в ад¹¹, в Эпилоге — смерть Подвижника. Его душу принимают Ангелы. Уровня мистерии драма достигает также в конце третьего действия (сцена со Змием).

По мнению Вс. Мейерхольда, принявшего «Бесовское действо» к постановке до своего ухода из театра В. Ф. Комиссаржевской, «Алексей Ремизов дает начало совершенной мистерии

по образцу мистерий раннего средневековья». ¹² Так ли это? Ведь Мейерхольд имел в виду мистерию действительно религиозную. «Уж если ждать мистерию в русский театр, — считал он, — так от кого же и ждать ее, как не от Алексея Ремизова или Скрябина?!». ¹³ Но если А. Н. Скрябин был обуюн замыслами осуществления мистерии, преображающей человечество, то у Ремизова намерения были намного скромнее — литературно-театральные и, может быть, еще, но не на первом плане, национально-культурные. О живом религиозном воздействии на зрителей Ремизов уже не помышлял. Символизму не удалось создать общественно значимого теургического искусства. Его религиозно-мистические идеи (не канонические по преимуществу) эстетизировались, становились темами и образами литературы, в том числе и «профанной». Можно согласиться, что объективно в религиозном смысле «мистериальный театр в сущности оставался теоретической декларацией». ¹⁴ Но его изображали в стилизованных постановках.

Ремизов не мог ограничиться статичной, обходящейся без интриги и характеров мистерией, создавая «полнометражную» драму для авангардного театра. В ней действуют двое «ведущих» — обычных участников народных представлений. Демоны Тимелих и Аратырь выполняют свое функциональное назначение: поясняют и оценивают происходящее, ссорятся, балагурят, соединяют разнородные и вставные эпизоды с основным действием. Кроме того они выступают носителями интриги, достигающей пика в бесовском действе и, после перипетии, в сцене со Змием. Поставленное «режиссерами»-демонами, бесовское действо дает движение сюжету. Оно также повышает степень условности драмы, являясь «театром в театре». Ремизов и тут нашел возможность перенести в драму опыт народной сцены — ту ее простецкую разновидность, что более известна по анекдотам, — так называемого «солдатского театра».

К бесам, изображающим «ангелов», Аратырь обращается с советами-напутствиями, что пародийно напоминает беседу Гамлета с актерами. Да и весь бесовский розыгрыш устроен с той же целью, что и «Мышеловка» в «Гамлете», — выманить и уловить Подвижника, правда, в прямом смысле, а не в психологическом. Использование приема «театр в театре» связано у Ремизова более с Шекспиром, чем с немецкими романтиками (как в «Балаганчике» Блока). ¹⁵ У Ремизова при этом комическое оттеняет драматическое напряжение действия, не являясь признаком иронической иллюзорности происходящего. В составе драмы «театр в театре» создает не обособленную интерлюдия, а срединные сцены, связывающие все произведение воедино.

Насыщая драму фольклорными элементами, Ремизов ввел в нее масочных участников гульбища: Кобылку и Волка, Медведя, Тура и Турицу. Название драмы тоже привязывало ее к определенному типу игрищ-зрелищ прошлого. В одной из грамот

царя Алексея Михайловича (1648 г.) говорилось: «Ведомо нам учинилось, что (...) умножилось в людех (...) всякое мятежное бесовское действо, глумление и скоморошество...»¹⁶ Однако старые формы, даже стилизованные, сильно связывали автора, создававшего пьесу для современного зрителя. Он снимает с Турицы маску, и она, уже как Грешная дева становится важным действующим лицом, а также, что весьма существенно, носителем лирического начала. Только Подвижнику и Грешной деве дано в кратких монологах приоткрыть смятенные души и тем обозначить некоторую близость их к героям «новой драмы», к миру современного человека. Этот шаг от «маски» к «лицу», к живому человеку остался единичным. Ремизов не мог не видеть, что лирический драматизм чужероден «действию», ориентированному на архаические жанры, на эпическое сознание.

Трудно определить, обрамлено ли главное действие (тема Подвижника) насыщенным обрядовым и зрелищным фоном (хоровод, масленичное гулянье, «адские» сцены, пение «Адамова стиха» иноками и др.) или оно возникает из него, как из творящей среды, — настолько сакральный мир драмы художественно однотипен и человеческому, и бесовскому мирам. Эта художественная уравнивательность разных планов драмы достигалась Ремизовым ради изображения цельного народного мифологического сознания. Преломленное в нем восприятие мира участниками и зрителями действия, для которых одинаково реальны были ангелы, люди и бесы, и было предметом изображения писателя.

Подобные художественные идеи привлекали не только Ремизова. Н. Евреинов в докладе о задачах Старинного театра (1907) призывал «изображать не изображаемых, а изображающих», «преломить образ мистерии или моралите через черты того ученого аббата или почетного гражданина, который явился носителем драматического искусства в ту эпоху».¹⁷ Но Ремизова интересовал не «аббат», а свой народ. Это и определило особенности его творчества, и не только драматического.

Для скрепления разноприродных элементов, мотивов, жанров и стилей, образующих драму, принципиально синкретическую, Ремизов должен был позаботиться о действенной системе трех единств. Привязка основных событий драмы к разным календарным периодам не позволяла замкнуть действие в едином временном круге. Но он сумел обратить разнокачественность времени христианского календаря в источник энергии драматического действия. Время I действия — «последний день масленицы — Прощеное воскресенье».¹⁸ Лейтмотив его — плотские страсти. Имеет свое качество и время II действия: «вечер среди пятой недели Великого поста — Мариино Стояние». Маркированность времени именем Марии Египетской, из блудницы ставшей праведницей, ассоциативно укрупняет образ Грешной девы и символизирует начало преодоления греховных страстей. Время

III действия совершенно особое: «ночь на Светло-Христово Воскресение» с ее кульминацией — Воскресением Христа. Время несет победу над Злом, утверждает торжество праведности. Что касается единства места, то оно в целом было выдержано. Однако место действия тоже не было однородным. Ремизов выделил сакральный «круг» (пещера) и крошечное пространство. Таким образом в «Действе» время и пространство (место) были драматически напряжены.

«Действо» с житийным сюжетом, хотя и не имевшее мистериального назначения, в отдельных сценах все же приобретало религиозное звучание (особенно, Пасхальная ночь). Но Ремизов не был расположен к ортодоксальным интонациям. Он изображал происходящее «апокрифически» (то есть в духе творческого религиозного сознания народа) и не без лукавства. Подобный способ стал одновременно и своеобразным выходом его критицизма к православной церкви, что было присуще большеству модернистов. Демоны, например, говорят чертям-актерам: «С Богом! Благословляем». Близ святого колодца расположена дыра в ад, через которую спуют черти. Не удивительно, что драма нелегко проходила цензуру. Нечистая сила предстает в фольклоризированных образах. Бесы — глупы и даже жалки. Страшные демоны смешны в своей безобразии. Ничего от романтического демонизма в них нет. Это — хитрые пройдохи, по обязанности уловляющие Праведника. Змий же — не более, чем театральная кукла. Много позднее Ремизов произнес слова, в которых «чертовщина», которая столько лет питала его творчество, признавалась если не исчерпанной, то ограниченной. «Разве это чертячье, — писал он, — что-нибудь откроет о природе человека и о уставе человеческой жизни?.. На театре черт у места, но на суде о человеческих судьба пора прекратить забавляться чертом».¹⁹

Ремизов почти не показывает содержания религиозной жизни Подвижника, оставив ее на уровне наивных народных представлений. Но он ввел хтонический мотив, который подсказывает как бы внешне бесполезное объяснение спасения Подвижника. Став свидетелем разгула земных страстей во время масленичного гульбища, когда соперники Тур и Медведь убивают друг друга, он в аскетическом порыве проклинает землю и всю плоть, которую она порождает. И в ту же землю он в пещере закапывается, что защищает его от демонских козней. И, наконец, в Эпilogue Смерть вещает о том, что нетленное тело Подвижника вернется в землю: «с каждым днем он будет погружаться, с каждым летом глубже — обнимет землю-мать, и волосы на голове его смешаются с травой. Когда уйдет весь в землю, знайте, настанет Страшный Суд».²⁰ Этим перетеканием хтонического мотива в эсхатологический — то есть явлением воспроизводимой им языческо-христианской культуры, Ремизов закончил «Действо». Пусть образ Подвижника не очень четок и неярок, Ремизов нашел в нем тип народного героя, которого поставит в центр

и последующих двух драм — героя-мученика. По твердому убеждению писателя, народная душа — в великомучениках.

Постановка «Бесовского действия» не имела успеха и после пяти представлений выпала из репертуара театра. Неопытный режиссер Ф. Комиссаржевский не сумел раскрыть сценические возможности пьесы и дать ей серьезное толкование. Рецензенты писали о «пародии над древними народными сказаниями» (Л. Лунц) или даже о «злободневном шарже» с прозрачными аллегориями (В. Кранихфельд), отмечали «стильную подделку под „старинное представление“» (А. Измайлов). Одному не нравилось, что ирония «демонов-шутов» «по-опереточному мелка» (А. Кугель), другого не устраивала «византийская» идея «неприятия мира» (А. Измайлов). Лишь Н. Репнин увидел, что «Бесовское действие» проникнуто миросозерцанием древнерусских сказаний и передает особенности их настроения и формы. Критик упрекнул публику в том, что она не узнала «отголосков родной старины». Но и он разделил мнение о пьесе как о стильной подделке под старину, не содержащей ничего нового.²¹ Редкие критики касались общего смысла драмы, да и то сводили его к прописи о «бессилии зла». Думается, в том было не только их упущение, но и автора, который бесов живописал, а духовную проблематику выразил обобщенно и сухо.²²

Запоздало и одиноко прозвучала похвала А. Блока (в статье «Противоречия», 1910). Он отнес «Бесовское действие» к «законченным» произведениям Ремизова. Эта оценка относилась к языковому мастерству писателя. Фраза же Блока про «кристаллы форм», совершенно не подходящая к «Бесовскому действию», заставляет сомневаться в том, что драма Ремизова была им осмыслена.

Тут уместен вопрос: а осмыслил ли ее до конца сам автор? В 1912 г. «Бесовское действие», наряду с «Трагедией о Иуде...» и «Действом о Георгии Храбром», было отнесено им к «русальным действиям», но вскоре в этом «жанре» он стал выделять плясовую стихию, танец и назвал русалиями свои балетные либретто. В автобиографии 1924 г. Ремизов заявил, что три его действия, «в основу которых положена песенная легенда», «надо рассматривать неразрывно, как одно большое действие: *Бесовское действие* — начало хаотическое, *Трагедия о Иуде* — начало человеческое и *Егорий Храбрый* — начало хоровое».²³ Поскольку последнее действие, считал Ремизов, «разрешает два первые действия»,²⁴ то «трилогия», стало быть, связана принципом диалектического развития: хаос (теза) — личность (антитеза) — хоровое единство (синтез). Такое логизирующее объяснение, не свойственное Ремизову, не очень убеждает в существовании «трилогии». Относиться к своему творчеству как к единому контексту было вообще присуще писателям-модернистам. «Троичность», «триады» и «трилогии» были в большом ходу у символистов. И Ремизов тоже попытался выстроить драматическую трилогию. Близость двух «Действ» между собой очевидна,

в «Трагедии о Иуде...» тоже есть родовые черты ремизовского «театра», можно признать, наконец, что в определении философско-психологической доминанты изображаемого типа сознания (хаотическое — индивидуалистически-трагическое — хоровое; общенародное) Ремизов точно передает системность своих творческих установок в каждой драме, но и это не делает их трилогией. Вопрос этот, впрочем, не имеет большого принципиального значения и не является помехой при установлении общих и характерных черт драматургии Ремизова.

Провал постановки «Бесовского действия» не обескуражил Ремизова, и для того же театра В. Ф. Комиссаржевской он вскоре написал «Трагедию о Иуде, принце Искаротском» (1908). Избирая сценически эффектный жанр трагедии рока, писатель одновременно избегал необходимости психологических мотиваций поступков героя. Ремизов выстраивал трагедию рока на эпическом фундаменте, без которого она может обходиться, но который был незаменим для создания «народного зрелища», к чему всегда стремился драматург. В примечаниях к трагедии Ремизов сообщал, что для ее сочинения он пользовался «народными песнями, заговорами, колядками, старинами и причитаниями». ²⁵ Не отказываясь от опыта «Бесовского действия», Ремизов вновь вводит в пьесу «ведущих», служебных персонажей народной драмы и сцены. Их участие в действии убавилось, поскольку динамичная сюжетная мифологема почти не нуждалась в подталкиваниях и поясняющих связках. Но в пьесе Зиф и Ориф — «приближенные Иуды», они же — вестники и резонеры, были на виду, так что М. Волошин даже неодобрительно заметил, что они, а не Иуда — «срединные в произведении». ²⁶ Эпический колорит трагедии придавали и такие продуманные автором частности как хоровод, дудошники, балалаешники, постоянные фольклоризмы в речи персонажей, сказочные образы среди «реальных» (золотые яблоки, Обезьяний царь Асыка I и др.). О постановке трагедии в 1920 г. в «Театральной Мастерской», в которой сказочно-эпический тон доминировал, М. Кузмин с похвалой писал: «Это, конечно, прекрасное народное зрелище, а никак не эстетическая затея или лабораторный опыт». ²⁷

Как и в «Бесовском действе», Ремизов прибегал в трагедии к стилизациям, вызывающим представления о средневековом зрелище и иные театральные ассоциации («макбетовские» прорицательницы, например), но стилизации не были для трагедии чужеродными, так как их жанровые приметы были приглушены и они вливались в общую поэтику условного мира легенды. Впрочем, смелыми, даже рискованными контрастными чередованиями разных языковых стилей Ремизов охотно играл. Так, после «гамлетовского» монолога о «волчьем веке» принц Искаротский бормочет про себя что-то, всплывшее из подсознания:

Пойдет Бука на сарай —
Коням сена надавай.
Баю, люлю зыбаю —
Идет батя с рыбою. (д. I, сцена IV)

Не материнская ли то, не бабкина ли колыбельная, хранящая следы древней памяти о морском божестве-эпониме (ср.: Чудо-Юдо — Иуда)? Последний мотив прорывается и в финальных словах Ункрады: «Твое — Море. Твой — Океан (<...>)».

Тяготение Ремизова к синкретическим художественным сочетаниям проявилось в том, что судьбой трагических героев наделены персонажи лирической драмы. Иуда и Ункрада по способу чувствований, переживаний и их изъяснения (особенно, в монологах) — лирические герои «новой драмы». «И когда я стал писать для театра, — вспоминал Ремизов, — Ункрада в моей „Трагедии о Иуде“ зазвучала для меня — под голос В. Ф. Комиссаржевской».²⁸ По его же свидетельству, актрисе роль Ункрады, которую ей не суждено было сыграть, понравилась.

Внедрение лирики в драму и в трагедию было распространённой тенденцией у современников Ремизова, особенно у символистов. А. Блок, конспектируя в 1906 г. «Происхождение трагедии» Ф. Ницше, записывал: «Лирические стихотворения на высшей ступени своего развития называются трагедиями и драматическими дифирамбами».²⁹ Лирическими трагедиями можно назвать «Тантал» Вяч. Иванова, «Фамиру-кифарэда» И. Анненского, «Розу и Крест» А. Блока.

Отличительной особенностью «Трагедии о Иуде», как второй части драматической «трилогии» («антитезы»), если судить по отрывочным и незавершённым высказываниям Ремизова, выше упоминавшимся, было изображение в ней «начала человеческого», индивидуального сознания, болезненно-конфликтно и трагически выделяющегося из безлично-общего пассивного сознания. Главным же предметом конкретного интереса писателя была личность Иуды. Ремизов сообщал, что «в основу Трагедии положено „Сказание о Иуде Предателе“», другие апокрифические сказания и легенды.³⁰ В данном случае его занимала не поэтика апокрифа, которая не нашла видимого отражения в трагедии, а контаминированная его трагедийная фабула, восходящая к Библии (детство Моисея) и к мифу об Эдипе (Эдип и его родители). По канве апокрифа он создал свою версию, апологетически объясняющую предательство Иуды.

Образ Иуды давно привлекал Ремизова. В 1903 г. он написал поэму «Иуда предатель», в которой евангельская история пересмыслена коренным образом. Иуда предстает «из верных верным», берущим на себя грех предательства из любви к Иисусу. В том же направлении Ремизов обрабатывал и «Сказание о Иуде Предателе», в котором нет и тени симпатии к Искарियोу. Важнейшие изменения, которые писатель внес в апокрифическое повествование, сводятся к следующему. В «Сказании...» молодой

Иуда постоянно бьет, а потом тайно убивает своего младшего «брата»-царевича и убегает в Иерусалим. В «Трагедии о Иуде» Иуда не только не убивает Стратима, но и отказывается от претензий на царский престол в его пользу. По апокрифу Иуда убивает Рувима (отца) в драке, ударяя камнем по шее; у Ремизова Иуда только толкнул его, не имея намеренья убить. В апокрифе Иуда, поняв, что сотворил все предсказанное, идет по совету Цыбории (матери и жены), к Иисусу, кается и получает от него прощение грехов. Далее история Иуды излагается в соответствии с Евангелием. По Ремизову же, Иуда отправляется к Христу не вымаливать прощение, а решив совершить величайшее предательство, необходимое для общего спасения, «принять за весь мир последнюю и самую тяжкую вину».³¹

Рассмотрение ремизовской версии иудиного предательства, находящейся в контексте версий его современников (Л. Андреев, М. Волошин, А. Блок, А. Рославлев, К. Ростворовский и др.), — задача особого исследования. Возвращаясь же к главным персонажам «Трагедии о Иуде», нужно отметить разницу в проявлении их героического начала. Воля Ункрады направлена на людей, воля Иуды проявляется в его борьбе с судьбой. Визионер, прозревающий то, что его ожидает, даже свою смерть, Иуда все же пытается избежать предсказанных преступлений (убийства отца и женитьбы на матери). Он отказывается от любви и от царского трона, но каждый раз ошибается в выборе решения. Настигнутый роком, он бросает свою окаянную жизнь под ноги Спасителя для Его последнего восхождения и, если не побеждает, то изменяет свою судьбу.

Постановка «Трагедии о Иуде», в театре, для которой она создавалась, не состоялась из-за смерти В. Ф. Коммиссаржевской. Три студийных постановки (Студия Ф. Ф. Коммиссаржевского, Москва, 1916 г.; «Художественный цех», Харьков, 1917 г.; «Театральная Мастерская», Петроград, 1920 г.) только приоткрыли ее сценические возможности. Как писал М. Кузмин о постановке 1920 г., она «блестящим образом опровергла пространное мнение, будто театр А. Ремизова недостаточно театрален (...)». Опытный театрал и драматург, М. Кузмин утверждал: «доказательством сценичности пьесы А. Ремизова (...) служит и то обстоятельство, что только перенесенная на сцену, она позволила воочию увидеть всю стройность своего построения и закономерность своей пестроты».³² О сценических достоинствах драм Ремизова писал в 1920 г. Л. Лунц.³³

В «Действе о Георгии Храбром» (1910) очевиден отход Ремизова от следования интересам интеллигентского театра с его религиозными исканиями, нравственным релятивизмом, утонченной лирикой и эстетизмом и возврат к опытам создания драмы для народного представления. У автора была мечта поставить «Георгия Храброго» как литургическое действо в Новоспасском монастыре в Москве. Жанровым определением нового произведения («действие») Ремизов напоминал не столько о пер-

вой своей драме, сколько о церковно-школьном и площадном театре, который продолжал его вдохновлять. Писатель, как и прежде, называл использованную литературу (исследования и тексты). В его претворении легенда о святом Георгии не претерпела каких-то принципиальных изменений. Ремизов бережно сохранил народное отношение к одному из самых почитаемых на Руси святых героев-мучеников. Как и в «Бесовском действе» (в отличие от «Трагедии о Иуде»), главным предметом изображения стал не герой драмы, а народное национальное мирозерцание, его мифологическое сознание, художественно воссоздаваемое автором. Он освоил, обработал и ввел в произведение такое количество фольклорного, литературного и языкового материала и так сблизил с ним свой язык, что голос автора стал неразличим. Он даже пожертвовал ремарками (в них авторы говорят от себя), сведя их до минимума и включив прочие необходимые ремарочные сведения в речи действующих лиц. Не пользовался Ремизов ни «лирикой», ни иронией, которые обнаруживают присутствие автора в произведении, и не допустил даже малых «кощун», в его творчестве нередких. Такими способами достигалось впечатление анонимности и как бы каноничности «Действа о Георгии Храбром», что было проявлением высокого стилистического искусства, так и редкостной эстетической позиции драматурга. Опрощение формы и сюжета в новом «Действе» не были путем к примитиву. Дело не только в том, что представление о «простоте» фольклора и древнерусской литературе поверхностно, и не в том, что «простота» «Действа о Георгии» есть результат изощренного искусства. Архаизированные формы позволили Ремизову построить произведение на образах, отражавших языческо-христианские основы народной культуры. За изгнанием Самаила святым Георгием Ремизов разворачивает в драме картину мирного превращения языческого весеннего праздника, посвященного демону, в праздник христианского святого. Суть празднества не меняется: радость от прихода весны, от воскресения природы. Язычник Месий, говоря Граду о первом выгоне скота в поле, напоминает об обрядах, символика которых приближена автором к православной: «Зажги на рогах свечу и гони скот священной вербой» (Д. 1, сцена 1). Способ существования драматического действия Ремизов приблизил к литургическому, что повлияло на всю структуру драмы. В нем почти все действия, все события не изображаются — о них рассказывают. Большинство персонажей, по сути, образует хор, состоящий из двух полухорей: православного и языческого. Первый образуют «Лик праведных мужей» и «Лик праведных жен» — условные, обобщенные, как на иконах, группы лиц, которые сострадают герою, молятся за него. В аналогичный языческий полухор входят Старцы и Град (Вавилон). Они требуют казни пленного русского царевича Георгия. Отдельную группу хора образуют четыре Ответчика, которые бесстрастно называют и описывают очередную казнь,

претерпеваемую мучеником. «Ведущие» же (или «чудицы», как они зовутся в Интермедии «Царя Максимилиана» в обработке Ремизова) не понадобились, так как собственно действия в прямом театральном-драматургическом смысле почти нет.

Если вообразить «Действо о Георгии Храбром» поставленным по тексту, то зритель увидел бы немного, в основном — статичные группа хора и других персонажей. Он заметил бы изменения в составе персонажей, происходящие от сцены к сцене: одни уходят, а другие, например, «пленные цари», докладывают о себе, приходят. В этих перемещениях есть элементы внешнего действия. Но кроме отдельных эпизодов (самоубийство царя Дадиана, низвержение в преисподнюю демона Самаила святым Георгием) основного сценического действия зритель бы не увидел, а только услышал бы о празднике по случаю возвращения в Вавилон царя Дадиана с победой, о казнях Георгия, о его победе над Змеем, о весеннем празднестве. Такой «театр» не мог иметь сценического существования, а пребывал бы только как литературное явление. И все же «Действо о Георгии Храбром» — не *Lesedrama*. Автор считал его необходимой и закономерной ступенью своего драматургического творчества. В его последнем «Действе», вероятно, можно обнаружить какие-то признаки будущей склонности писателя, определившего главную свою тему как «человек и слово», к «словесному театру», к «театру слова». Но важнее то, что «Действо» соизмеримо с народной сценой и является таким «сценарием», который предполагает именно представление действия путем ли передачи от хора и резонеров части соответствующего текста сюжетно значимым лицам, при помощи ли их импровизаций, или за счет развертывания параллельной тексту пантомимы. Последний вариант, кстати, занимал Ф. Сологуба и обосновывался им в статьях о «Театре одной воли». Представление народной драмы, размышлял Ремизов по поводу «Царя Максимилиана», может быть разных масштабов и уровней. «А где и когда играть — все равно: на площади, в театрах (...), в комнате или на кухне (...).»³⁴

Словно возмещая аскетизм сценичности своего последнего действия, Ремизов обратился в 1910-е годы к созданию «русалий». Они виделись ему как словесно-музыкально-плясовые народные представления. Его мысли о русалиях интересны как своеобразный вариант «театральных утопий». Попытка же восстановить давно угасший ритуальный жанр смешанного языческо-христианского происхождения, свелась к сочинению балетных либретто, которые в «Театре Ремизова» занимают скромное место.

Для уяснения пути драматурга имеет важное значение его постепенное приближение к «Царю Максимилиану» и некое символическое соединение с ним своего имени при издании обработки этой народной драмы. Он видел в ней самую суть русского народного театра и, без сомнения, учитывал ее, когда

писал пьесы. Все главные герои в них — мученики за веру, как и Адольф. Другая истина, которую Ремизов обнаружил в «Царе Максимилиане» и которой следовал, состояла в том, что народ создал «неправдошный» театр, где условны время и пространство, как во сне. В «Царе Максимилиане» запечатлелся именно тот тип театра, который утверждался драматургом: не злободневный, не бытовой, не музейный, а театр — хранитель и толкователь «снов» народа, его мифотворческого сознания. Поскольку последнее не является искусством и не подлежит критике, то Ремизов склонялся к внеэстетическому подходу к театру. Внеэстетический статус присущ религиозно-мистериальному театру по его назначению. Народный же театр, размышлял Ремизов, внеэстетичен по происхождению.

В конце жизни писатель с горечью писал о судьбе своей драматургии: «Что говорить, „Бесовское действо“ — весь мой театр и с русалиями пролетел».³⁵ Его «Театр», действительно, не встретил у современников большого внимания и понимания. Ремизов расходился и с традиционным, и с модернистским направлением развития драмы и театра. «Висеть в воздухе, — сетовал он, — моя судьба». Но писатель остается создателем оригинальных драматических произведений, которые образуют «Театр Ремизова», укорененный в русской художественной культуре прошлых веков и достойный изучения и сценической жизни.

Примечания

- ¹ Ремизов А. Пляшущий демон. Танец и слово. Париж, 1949. С. 54.
- ² Там же. С. 56.
- ³ Алексей Михайлович Ремизов (Автобиография). // Литературная Россия. Современная русская проза. М., 1924. С. 30.
- ⁴ Ремизов А. Пляшущий демон. С. 52.
- ⁵ Цит. по кн.: Ремизов Алексей. Крашенные рыла. Берлин, 1922. С. 22.
- ⁶ Мейерхольд В. Театр. (К истории и технике). // Театр. Книга о новом театре. М. 1908. С. 135.
- ⁷ Цит. по кн.: Ремизов Алексей. Крашенные рыла. С. 82.
- ⁸ См. книгу Э. А. Старка «Старинный театр» (СПб., 1911).
- ⁹ Ремизов А. Театр-студия. // Наша жизнь, 1905, № 278, 22 сент.
- ¹⁰ Ремизов Алексей. Крашенные рыла. С. 24.
- ¹¹ Пролог является переработкой «Прения Живота со Смертью» и «Аники-воина». Источники и материалы, использованные в драмах, Ремизов указывал в примечаниях.
- ¹² Мейерхольд В. Русские драматурги (1911). // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 188.
- ¹³ Мейерхольд В. Балаган. // Там же. С. 208.
- ¹⁴ Михайловский Б. М. Символизм. // Русская литература конца XIX — начала XX в. 1901—1907. М., 1971. С. 271.
- ¹⁵ Существует возможность сопоставления отдельных мотивов и ситуаций «Бесовского действа» с комедией Х. Д. Граббе «Шутка, сатира, ирония и кое-что посерьезнее», которую Ремизов переводил (сообщено А. М. Грачевой).
- ¹⁶ Цит. по: История русской драматургии. М., 1977. Т. 1. С. 43.
- ¹⁷ Там же, т. 7. С. 346.
- ¹⁸ Обозначения времени трех действий взяты из авторских ремарок.

¹⁹ Цит. по: *Клягина М.* «На театре черт у места...» // *Театральная жизнь*, 1988, № 18. С. 29.

²⁰ *Ремизов Алексей.* Сочинения. Русальские действия. СПб., 1910 -1912. Т. 8. С. 89.

²¹ *Реплин Н.* Театральные впечатления. // *Слово*, 1907, № 327, 11 дек.

²² Н. Lampl в интересной статье «Aleksej Remisov's Beitrag zum Russischen Theater» (*Wiener Slawisches Jahrbuch*. Bd. 17. 1972. S. 136--183), возможно, под впечатлением от театральных рецензий преувеличивает комедийное звучание «Бесовского действия», не учитывая скрытого трагизма в жизни едва ли не всех персонажей из рода людского.

²³ *Алексей Михайлович Ремизов* (Автобиография). С. 30.

²⁴ Там же. С. 32.

²⁵ *Ремизов Алексей.* Сочинения. Т. 8. С. 270.

²⁶ Об отзыве М. Волошина на трагедию и о его трактовке Иуды см.: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* М. Волошин и А. Ремизов. // *Волошинские чтения*. М., 1981. С. 92—105.

²⁷ *Кузмин М.* Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 112.

²⁸ Цит. по: *Ремизов А. М.* Избранное. М., 1978. С. 459—460.

²⁹ *Блок А.* Записные книжки. М., 1965. С. 80.

³⁰ См. список источников в кн.: *Ремизов Алексей.* Сочинения. Т. 8. С. 270.

³¹ *Ремизов Алексей.* Сочинения. Т. 8. С. 183.

³² *Кузмин М.* Условности. С. 111.

³³ *Луиц Л.* Театр Ремизова. // *Жизнь искусства*, 1920, № 343, 15 янв.

³⁴ *Ремизов Алексей.* Крашенные рыла. С. 32.

³⁵ *Ремизов А.* Пляшущий демон. С. 56.



А. М. Ремизов. Париж. 1952 г.



**М. А. Ремизов, отец писателя. 1870-е гг.
Дар К. А. Чеканова.**



**М. А. Ремизова, мать писателя. 1870-е гг.
Дар К. А. Чеканова.**



**А. Н. Довгело с дочерью Серафимой. Конец 1870-х гг.
Дар Б. В. Бунич-Ремизова.**



**П. И. Довгело, отец С. П. Ремизовой. 1870-е гг.
Дар Б. Б. Бунич-Ремизова.**



**С. П. Довгело,
брат С. П. Ремизовой.
1900-е гг.
Дар Б. Б. Бунич-Ремизова.**



**С. П. Довгело. 1889 г.
Дар Б. Б. Бунич-Ремизова.**



**С. П. Довгело. Вологда. 1900-е гг.
Дар Б. Б. Бунич-Ремизова.**



**А. М. Ремизов. Пенза. 1898 г.
Дар Б. Б. Бунич-Ремизова.**



**С. П. Ремизова. 1906 <?>.
Дар Б. Б. Бунич-Ремизова.**



**А. М. Ремизов, В. Н. Гордин и В. Н. Унковский. 2 марта 1914 г.
Фотография Э. П. Юргенсона.**

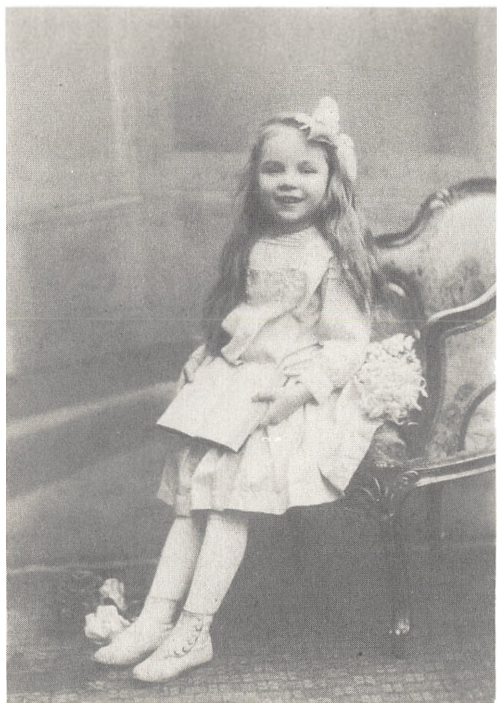


**А. П. Довгело,
мать С. П. Ремизовой.
1900-е годы.
Дар Б. Б. Бунич-Ремизова.**



**Наташа Ремизова,
дочь писателя. 1905 г.
Дар В. Б. Бунич-Ремизова.**

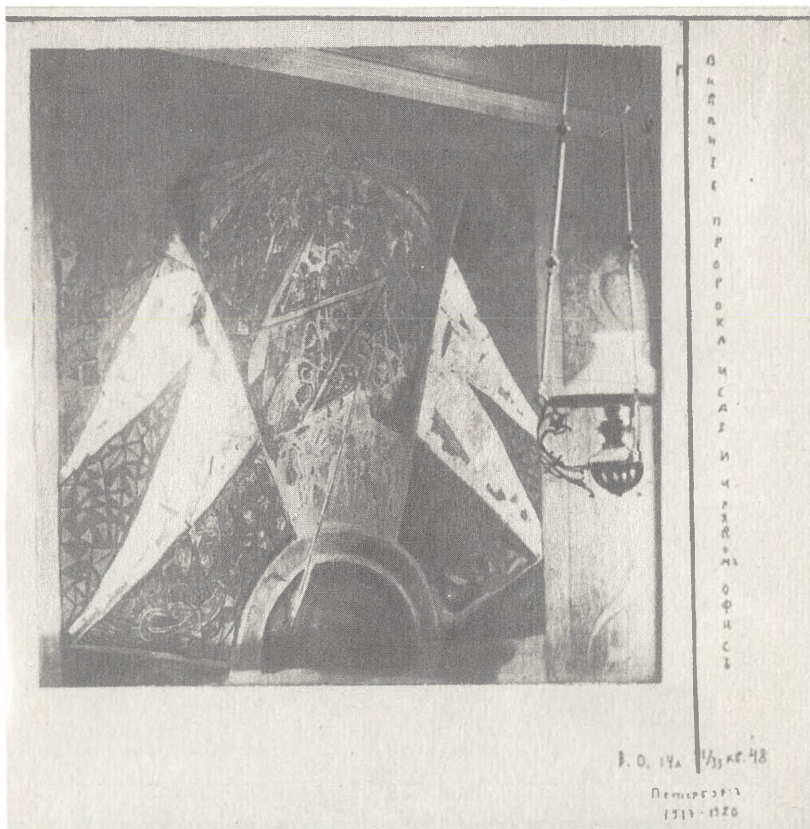
Наташа Ремизова. 1910 г.
Дар Б. Б. Бунич-Ремизова.



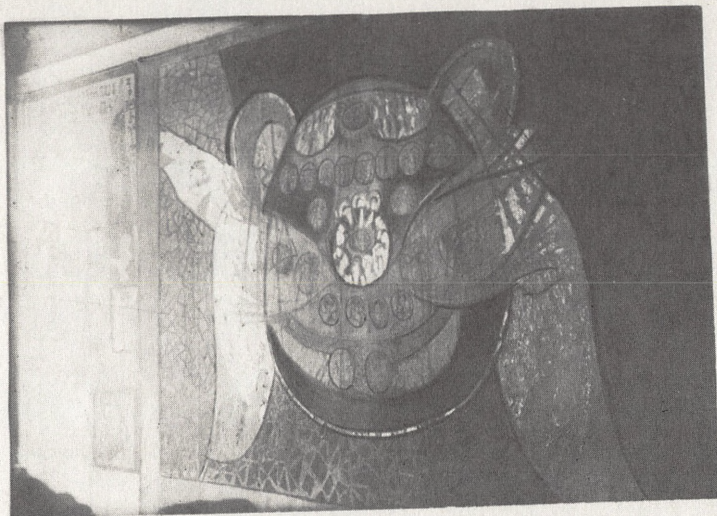
Наташа Ремизова. 1914 г
Дар Б. Б. Бунич-Ремизова.



**Л. П. Довгело и Наташа. 1915 г.
Дар Б. Б. Бунич-Ремизова.**



Настенные росписи А. М. Ремизова в последней петербургской квартире
(В. О., 14-я линия, д. 31, кв. 48). 1917—1920 г.



Степ. Терещенко
Павел Терещенко Шереметьев (1931)
и другие

В. О. 14а. 3/2, кв. 48

Петербург 1917-1920

**Настенные росписи А. М. Ремизова
в последней петербургской квартире. 1917—1920 г.**



**А. М. Ремизов. Фотография с портрета работы
Б. Д. Григорьева. 1920-е гг.**



А. М. Ремизов. Берлин. 1922 г.



С. П. и А. М. Ремизовы. Карлсбад. 1924 г.



Н. М. Ремизова. 1925 г.
Дар Б. Б. Бунич-Ремизова.



А. М. Ремизов. «Моя обезьянья карточка».
1925 г.

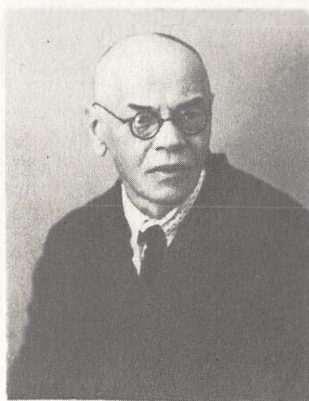


1927

погль „аксидана“
из-под автїомобилл

Ремїз 1927

А. М. Ремизов. Париж. 1927 г.



остервенелый
(с квартиры познали)

Paris
1930

А. М. Ремизов. Париж. 1930 г.



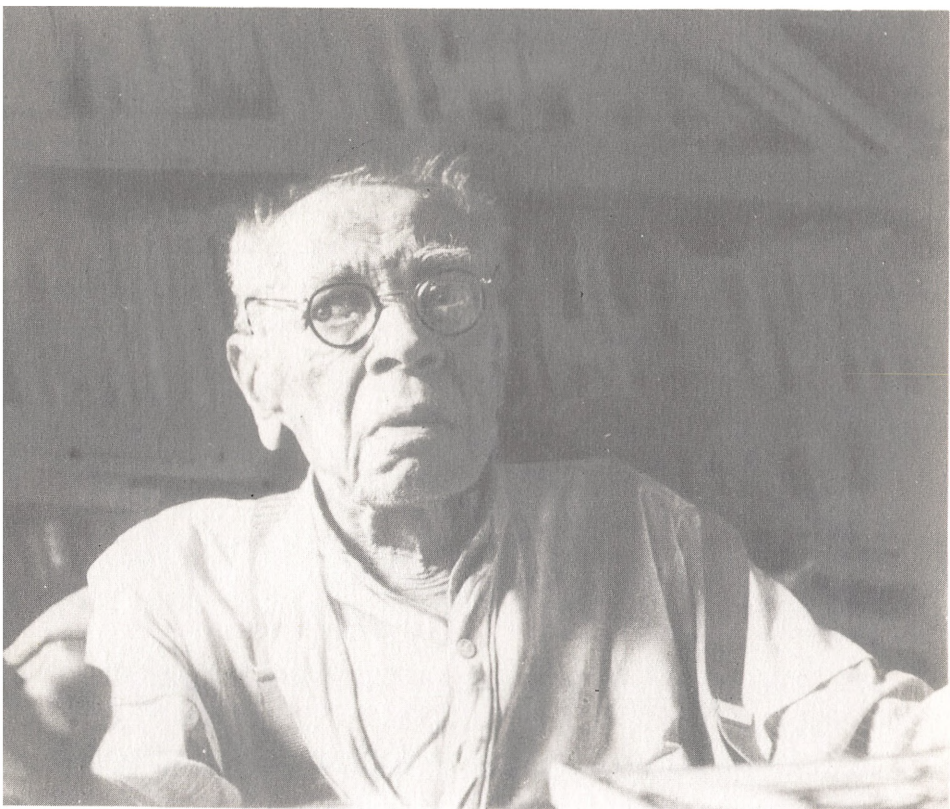
А. М. Ремизов. Париж. 1950-е гг.



**А. М. Ремизов и Н. В. Резникова.
Париж. Середина 1950-х гг.
Дар Т. П. Уитни.**



**А. М. Ремизов, Н. В. Резникова и неизвестный.
Париж. Середина 1950-х гг.
Дар Т. П. Уитни.**



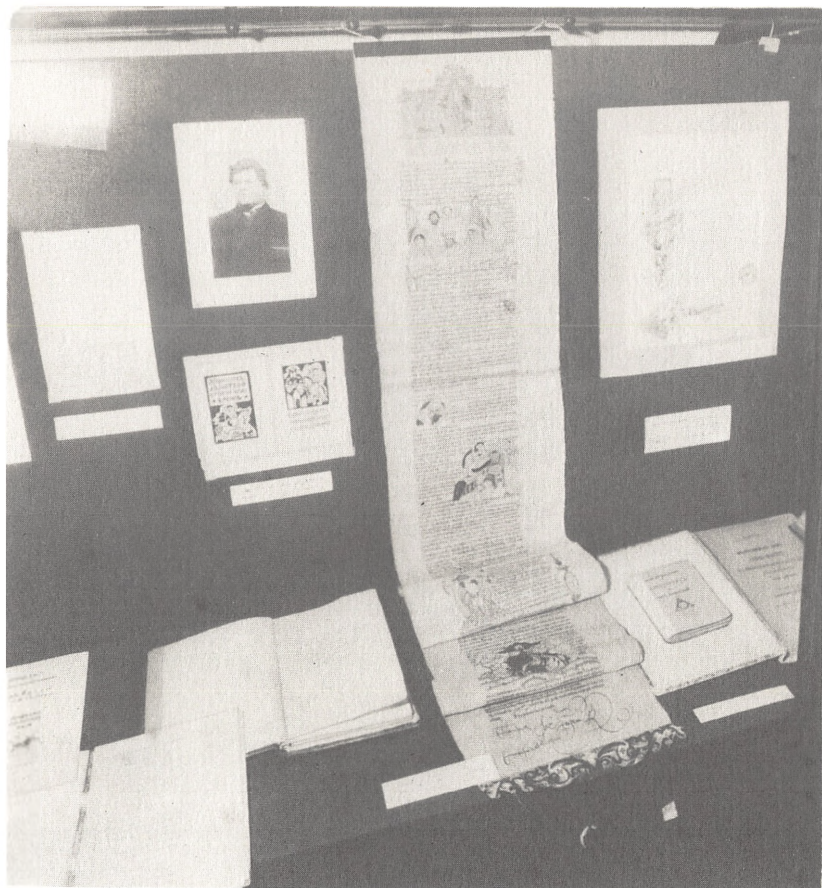
**А. М. Ремизов. Париж. Середина 1950-х гг.
Дар Т. П. Уитни.**



**Экспозиция выставки «Волшебный мир Алексея Ремизова».
Санкт-Петербург. 1992 г.**



**Экспозиция выставки «Волшебный мир Алексея Ремизова».
Санкт-Петербург. 1992 г.**



Экспозиция выставки «Волшебный мир Алексея Ремизова».
Санкт-Петербург. 1992 г.



**Игрушки А. М. Ремизова к «Посолони». 1910-е гг.
Реконструкция худ. М. П. Стаборовской по фотографии К. Буллы
для выставки «Волшебный мир Алексея Ремизова».**



**Игрушки А. М. Ремизова к «Посолони». 1910-е гг.
Реконструкция худ. М. П. Стаборовской по фотографии К. Буллы для
выставки «Волшебный мир Алексея Ремизова».**

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ. НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ (ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЗАМЕТКА И ПУБЛИКАЦИЯ АЛЛЫ ГРАЧЕВОЙ)

Творческое и эпистолярное наследие А. Ремизова, несмотря на превратности судьбы писателя, сохранилось с достаточной полнотой и включает в себя значительную часть еще не опубликованных материалов. После смерти Ремизова вышли в свет столь важные произведения последнего периода его творчества, как «Иверень», «Учитель музыки», «Петербургский буерак», «На вечерней заре». Еще не опубликованы второй том «России в письменах»; 4-ая оригинальная редакция романа «Пруд», подготовленная писателем в 1925 г. для издательства «Пламя»; новые редакции сборников сказок («Русские женщины» и др.). Большую ценность и с эстетической, и с исторической точек зрения имеет необозримая эпистолярная Ремизова, охватывающая разнообразные события русской и европейской жизни I-ой половины XX в.

В данной подборке представлены неопубликованные материалы, различные по времени создания, жанру и эстетической значимости. Объединяет их лишь одно: все они дают возможность увидеть новые грани таланта Ремизова в исторической динамике его развития.

Первый представленный материал — перевод драмы Мориса Метерлинка «Слепые», выполненный Ремизовым в 1904 г. Он входит в серию переводов драм бельгийского символиста, выполненных Ремизовым сначала для «Товарищества новой драмы» Вс. Мейерхольда, где писатель служил заведующим литературной частью, а затем для московской «Студии» того же режиссера. Ремизовым переведены пьесы Метерлинка «Втируша», «Внутри», «Слепые», «Смерть Тентажиля», «В стенах» («Сестра Беатриса»), «Аглавена и Селизета». Для писателя символистский театр — это не столько настоящее, сколько будущее, которое должно сменить устаревший реалистический театр, нашедший свое высшее воплощение в постановках Станиславского. Об особом художественном языке нового театра Ремизов писал в программной статье «Театр, Студия», включенной Мейерхольдом в альбом значимых вырезок 1905—1907 гг.¹ *«Всякую пьесу надо передавать ее словом, — под-*

черкивал Ремизов в этой статье, — По мере того, как открывается душа пьесы, начинает сказываться ее слово, — отыскивается тон пьесы. Если тон найден, пьеса живет и заражает. (...) В каждой фразе, кроме логического ударения, есть свое психологическое. Логическое дает контур, обрисовывает черты, но сердце показывается мистическим. Секрет так называемого «нутра», быть может, и кроется в этом последнем ударении, потому что нередко стихи, прочитанные по всем правилам декламационного искусства, бездушны, не трогают. Определить тон пьесы — найти ее слово — задача режиссера».² Осуществленные Ремизовым переводы предтеч и мастеров европейского модернизма (С. Прибышевского, М. Метерлинка, Г. фон Гофманстала, А. Стринберга, А. Жида и др.) выполнили не только свою главную задачу — ознакомить зрителя с художественными принципами «новой драмы», но и были школой для Ремизова-писателя, искавшего язык своей прозы. Большинство переводов Ремизова остались неопубликованными, в частности, такая судьба постигла драмы Метерлинка.³ Рукописи их сохранились в фонде цензуры Государственной театральной библиотеки Санкт-Петербурга (РО ЛГТБ). Пьеса «Слепые» публикуется по беловому автографу рукой неустановленного лица (РО ЛГТБ № 22634). Рукопись подвергнута цензорской правке, заключающейся в последовательном изменении названия действующего лица («Священник» на «Аббат»). На титульном листе имеется штамп, разрешающий пьесу к представлению, датированный 28 декабря 1904 г. В настоящем издании текст печатается с удалением цензорских искажений.

Особую, совершенно не изученную и почти целиком не опубликованную часть рукописного наследия Ремизова составляют его рабочие тетради. Отрывки из них вошли в книгу Н. Кодрянской «Алексей Ремизов»⁴, писавшуюся, как известно, «под глазом» и по воле самого Ремизова, и в книгу Н. Резниковой «Огненная память»⁵. Наиболее полно сохранился комплекс рабочих тетрадей конца 40-х — 50-х гг. (Париж, Собрание Резниковых). Обычно это «школьная» тетрадь в клетку, заполненная отдельными заметками, вариантами статей, выписками, набросками и планами произведений. При кажущейся хаотичности расположения материал подчинен внутренней логике. Представляется, что ремизовская рабочая тетрадь — особый вид творческого дневника писателя. По свидетельствам самого Ремизова, в юности он вел «настоящий» дневник, вел его и в период революции 1917 г. Однако уже в начале 20-х гг. писатель переходит к другой форме — так называемым «графическим дневникам». Так его словесный «Временник» лет революции завершился графическим дневником «Последний путь из России. 1921»⁶, фиксирующем последние дни Ремизовых на Родине. В 30-е гг. параллельно с графическим дневником, отражающем дневные события жизни писателя, Ремизов начал вести графический же «дневник своих снов, в котором в пластических

образах материализовалось его подсознание.⁷ Но таким образом оба эти вида дневников исключали словесный ряд выражения сознания, движения творческой мысли. И функцию не нарисованного, а изреченного дневника взяли на себя рабочие тетради Ремизова. Примечательно, что именно в них центральная тема — поиск словесного выражения образа. Значимое место в тетрадях занимают размышления о языке русского народа и его литературе, и наконец, просто списки слов, найденных в разных книгах, и как бы вводимых писателем в свой художественный язык.

Публикуемая рабочая тетрадь датируется по почерку началом 50-х гг. На ее обложке написаны пять названий, не составляющих, однако, точное оглавление содержания тетради. Автограф хранится в Собрании Резниковых.

Наконец, третий публикуемый материал — статья Ремизова «О понимании» (1955), посвященная В. В. Розанову. Тема «Ремизов и Розанов» — одна из наиболее важных в изучении творчества писателя. Ей уже посвящен целый ряд литературоведческих исследований, но она еще далеко не исчерпана. Публикуемый текст внесет новые дополнения в ее разработку: Текст статьи существует в виде двух автографов на листах тетради. Первый из них, рукой Ремизова, характерен для рукописей последних лет жизни писателя и с трудом поддается прочтению. Второй — автограф рукой неустановленного лица, представляет собой произведенную сразу после написания «расшифровку» текста Ремизова с исправлениями, внесенными по указаниям писателя. В тексте автографов имеются пометы («24.10.», «31.10», 6.11.1955»), позволяющие точно датировать рукопись. Статья печатается по второму окончательному варианту текста. Автографы хранятся в Собрании Резниковых.

Приношу благодарность семье Резниковых и особенно Е. Д. Резникову за предоставленную возможность публикации хранящихся у них материалов.

Примечания

¹ РГАЛИ, ф. 998, оп. I, ед. хр. 3318.

² «Новая жизнь», 1905, 22 сент.

³ См.: Неизвестные театральные переводы Алексея Ремизова (вступительная заметка и публикация А. М. Грачёвой): М. Метерлинк «Втируша», Г. фон Гофмансталь «Искатель приключений и певича», Х. Д. Граббе «Шутка, ирония и нечто поглубже». — «Europa orientalis», 1994, № 1.

⁴ Н. Кодрянская. Алексей Ремизов. Paris. 1959.

⁵ Н. В. Резникова. Огненная память. Berkeley. 1980.

⁶ РО ИРЛИ, ф. 256, оп. I, ед. хр. 44.

⁷ «Именинный графический полупряник Тырло. 550 снов. 22. XII. 1933 — 8. IX. 1937» — РО ИРЛИ, ф. 256, оп. I, ед. хр. 46.

Морис Метерлик

СЛЕПЫЕ

перевод с французского Алексея Ремизова

Шарлю Ван Лербергу

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Священник
Три слепорожденных
Слепой старик
Пятый слепой
Шестой слепой
Три слепых молящихся старухи
Слепая старуха
Молодая слепая
Сумасшедшая слепая

Очень старый северный лес, над его вечным лицом небо, сплошь усеянное звездами. — Посреди и в глубоком мраке сидит очень старый священник в длинной черной одежде. Слегка запрокинутые назад, мертвенно неподвижные туловище и голова его прислонены к стволу громадного дуплистого дуба. Лицо бледное, как воск, полуоткрытые фиолетовые губы. Немые неподвижные глаза погружены в созерцание невидимых тайн вечности и как бы обгарены бесконечными муками и слезами. Белые, как лунь, волосы падают прямыми и редкими прядями на лицо, которое освещено сильнее и носит на себе ярче выраженный отпечаток усталости, чем весь окружающий молчаливо-внимательный и мрачный лес. Исхудалые руки скрещены на коленях и в этом положении окоченели. — Направо, на камнях, на пнях и на сухих листьях сидят шесть слепых стариков. — Налево, напротив стариков, отделенные от них вырванным с корнем деревом и обломками скалы, сидят шесть слепых женщин. Три из них молятся и все время причитают глухим голосом. Четвертая очень стара. У пятой, сумасшедшей, на коленях спящий ребенок. Шестая в расцвете молодости, и волосы ее закрывают все ее тело. На женщинах и на стариках одинаковые, широкие, темные одежды. Большинство, упираясь руками о колени и положив головы на руки, ждет; и все они, по-видимому, уже отвыкли от бесполезных движений и не обращают внимания на глухой тревожный шум Острова. От высоких мрачных деревьев, тисов, плакучих ив и кипарисов падает на них густая тень. Недалеко от священника во мраке ночи цветет группа длинных болезненных асфоделей. Несмотря на то, что луна то там, то сям старается рассеять мрак листья, — темнота царит необычайная.

- 1-ый слепорожденный. Он все еще не вернулся?
2-ой слепорожденный. Вы меня разбудили!
3-ий слепорожденный. Я тоже спал.
1-ый слепорожденный. Он все еще не вернулся?
2-ой слепорожденный. Я не слышу шагов.
3-ий слепорожденный. Пора возвращаться в убежище.
1-ый слепорожденный. Хоть узнать, где мы.

2-ой слепорожденный. Стало холодно после его ухода.

Слепой старик. Кто-нибудь знает, где мы?

Слепая старуха. Мы шли очень долго; должно быть мы очень далеко от убежища.

1-ый слепорожденный. А! напротив нас женщины?

Слепая старуха. Мы сидим напротив вас.

1-ый слепорожденный. Стойте, я подойду к вам: (*Подымается и идет ощупью*). Где вы? — Ответьте, чтобы я понял, где вы!

Слепая старуха. Здесь; мы сидим на камнях

1-ый слепорожденный. (*Идет и натывается на дерево и на обломки скалы*) Что-то есть между нами...

2-ой слепорожденный. Лучше оставаться на своих местах!

3-ий слепорожденный. Где вы сидите? — Не хотите ли к нам подойти?

Слепая старуха. Мы не решаемся встать.

3-ий слепорожденный. Зачем он разделил нас?

1-ый слепорожденный. Я слышу кто-то молится у женщин.

2-ой слепорожденный. Совсем не время молиться! (*Три старухи продолжают молиться*).

3-ий слепорожденный. Хотел бы я знать, рядом с кем я сижу?

2-ой слепорожденный. Кажется я около вас (*Они ощупывают вокруг себя*).

3-ий слепорожденный. Мы не можем достать друг друга!

1-ый слепорожденный. А между тем мы недалеко друг от друга. (*Он ощупывает вокруг себя и задевает своей палкой 3-го слепого, который глухо стонет*). Тот кто не слышит рядом с нами!

1-ый слепой. Я не всех слышу; сейчас только нас было шестеро.

2-ой слепорожденный. Я начинаю отдавать себе отчет. Спросим и женщин надо же узнать в чем дело. Я все время слышу, как молятся эти три старухи; разве они все вместе?

Слепая старуха. Они сидят рядом со мной на камне.

1-ый слепорожденный. Я сижу на мертвых листьях.

3-ий слепорожденный. А слепая красавица, где она?

Слепая старуха. Рядом с теми, что молятся.

2-ой слепорожденный. Где сумасшедшая и ее ребенок?

Молодая слепая. Он спит, не разбудите его!

1-ый слепорожденный. О! как далеко вы от нас! Я думал вы против меня.

3-ий слепорожденный. Мы знаем теперь почти все, что надо; поговорим немного, ожидая возвращения священника.

Слепая старуха. Он велел ждать его молча.

3-ий слепорожденный. Мы не в церкви.

Слепая старуха. Вы не знаете, где мы?

3-ий слепорожденный. Мне страшно, когда я не говорю.

2-ой слепорожденный. Вы знаете, куда пошел священник?

3-ий слепорожденный. Мне кажется он слишком долго оставляет нас.

1-ый слепорожденный. Он становится слишком стар. С некоторого времени кажется он сам ничего уже не видит. Он не хочет в этом сознаться из боязни, что кто-нибудь другой займет его место; но я подозреваю, что он почти ничего не видит. Надо бы нам другого проводника; он нас более не слушает, и нас слишком много. Во всем доме только и видят три монашенки и он; и все они гораздо старше, чем мы! — Я уверен, что он потерял нас и ищет дорогу. Куда он ушел? — Он не имеет права бросать нас здесь...

Слепой старик. Он ушел очень далеко: кажется он говорил женщинам.

1-ый слепорожденный. Он только женщинам говорит разве мы не существуем? — Придется в конце концов жаловаться на него!

Слепой старик. Кому же вы будете жаловаться?

1-ый слепорожденный. Я сам еще не знаю; увидим. — Но куда же он пошел? — Я спрашиваю женщин.

Слепая старуха. Он устал от долгой ходьбы. Вероятно, он присел на минутку вместе с нами. Он уже несколько дней очень печален и очень слаб. Он стал боязлив после смерти доктора. Он одинок. Почти ничего не говорит. Я не знаю, что случилось. Сегодня он непременно хотел пойти. Он говорил, что хочет видеть Остров, в последний раз, при солнце до зимы. Зима, кажется, будет очень долгая и холодная, и лед, должно быть, уже двинулся с Севера. Он очень волновался, говорят, от сильных гроз, которые были на днях, река выступила из берегов и прорвала все плотины. Он тоже говорил, что море его пугает; кажется, волнуется оно без причины, и крутые берега Острова недостаточно высоки. Он хотел видеть, но не сказал нам, что увидал. — Теперь, должно быть, он пошел за хлебом и водой для сумасшедшей. Он сказал, что придется идти ему очень далеко... Надо подождать.

Молодая слепая. Уходя он взял меня за руки; и руки его дрожали, будто он боялся чего-то. Потом меня он поцеловал.

1-ый слепорожденный. О! О!

Молодая слепая. Я его спросила, что случилось. Он мне ответил, что не знает. Он мне сказал, что царству стариков настанет, быть может конец...

1-ый слепорожденный. Что хотел он сказать этим!

Молодая слепая. Я не поняла. Он сказал, что пойдет к большому маяку.

1-ый слепорожденный. Здесь есть маяк?

Молодая слепая. Да, на Севере Острова. Мы должно быть недалеко от него. Он говорил, что видел его огонек сквозь листву. Никогда не казался он мне таким печальным, как сегодня, и мне кажется он уже несколько дней плачет. Не знаю почему, но я тоже плакала. Я не слыхала, как он уходил. Больше я ни о чем его не спрашивала. Я слышала, что он горько улыбнулся; я слышала, что он закрыл глаза и замолк...

1-ый слепорожденный. Ничего этого он нам не говорил.

Молодая слепая. Вы его не слушаете, когда он говорит!

Слепая старуха. Вы все ворчите, когда он говорит!

2-ой слепорожденный. Уходя, он сказал нам просто «Покойной ночи!»

3-ий слепорожденный. Должно быть очень поздно.

1-ый слепорожденный. Уходя он два или три раза повторил: «Покойной ночи», как-будто шел спать. Я чувствовал, как он смотрит на меня, говоря: «Покойной ночи; покойной ночи!» — Голос меняется, когда смотришь на кого-нибудь пристально.

5-ый слепой. Сжальтесь над тем, кто не видит!

1-ый слепорожденный. Кто это говорит так некстати?

2-ой слепорожденный. Должно быть, это тот, кто не слышит.

1-ый слепорожденный. Замолчите! — совсем не время просить милостыню!

3-ий слепорожденный. Куда же он пошел за хлебом и за водой?

Слепая старуха. Пошел по направлению к морю.

3-ий слепорожденный. В его годы не ходят к морю.

2-ой слепорожденный. Мы не далеко от моря?

Слепая старуха. Да; помолчите немного; вы его услышите.

(Слышно, как спокойные волны где-то близко разбиваются, ворча, о скалы).

2-й слепорожденный. Я слышу только, как молятся три старухи.

Слепая старуха. Слушайте хорошенько, вы услышите его сквозь их молитвы.

2-ой слепорожденный. Да, я слышу, что-то недалеко от нас.

Слепой старик. Оно спало; говорят, оно просыпается.

1-ый слепорожденный. Не разумно сделал, что привел нас сюда; я не люблю этого шума.

Слепой старик. Вы хорошо знаете Остров небольшой, и его слышно отовсюду, лишь только выйдешь за ограду убежища.

2-ой слепорожденный. Я раньше никогда не слышал его.

3-ий слепорожденный. Мне кажется, сегодня оно совсем рядом с нами; я не люблю, когда оно шумит так близко.

2-ой слепорожденный. И я тоже; к тому же мы не просим выводить нас из убежища.

3-ий слепорожденный. Никогда мы не заходили до этого места; совсем не зачем было вести нас так далеко.

Слепая старуха. Утром было так хорошо; он хотел, чтобы мы воспользовались последними солнечными днями, прежде чем запереться в убежище на всю зиму.

1-ый слепорожденный. Но я предпочитаю оставаться в убежище!

Слепая старуха. Он также говорил, что нам следует хоть немного познакомиться с нашим маленьким Островом. Он сам не везде здесь бывал; здесь есть гора, на которую еще никто не поднимался, долины, в которые все боятся спускаться, и пещеры, в которые до сих пор никто не проникал. Наконец, он говорил, что незачем дожидаться солнца всегда под сводами спален; он хотел провести нас на берег моря. Он пошел туда один.

Слепой старик. Он прав; надо пользоваться жизнью.

1-ый слепорожденный. Но мы и так ничего не увидим!

2-ой слепорожденный. Сейчас солнце светит?

6-ой слепой. Не думаю, мне кажется, очень поздно.

2-ой слепорожденный. Который час?

Отдельные слепые. Я не знаю. — Никто этого не знает.

2-ой слепорожденный. Светит еще? *(К 6-му слепому)* — Где вы? — Смотрите; вы, кто немного видит, смотрите.

6-ой слепой. Должно быть очень темно; когда светит солнце, я вижу голубую полосу под веками, я видел ее, это было очень давно; но теперь я ничего не вижу.

1-ый слепорожденный. Я по голоду узнаю, когда поздно, и я голоден.

3-ий слепорожденный. Но поглядите на небо; быть может, вы что-нибудь увидите: *(Все поднимают головы к небу, кроме тех слепорожденных, которые продолжают глядеть в землю)*.

6-ой слепой. Я не знаю, есть ли над нами небо.

1-ый слепорожденный. Голос звучит так, как будто мы в пещере.

Слепой старик. Я думаю, что он так звучит потому что теперь вечер.

Молодая слепая. Мне кажется я чувствую лунный свет на моих руках.

Слепая старуха. Должно быть светят звезды, я их слышу.

Молодая слепая. Я тоже.

1-ый слепорожденный. Я не слышу никакого шума.

2-ой слепорожденный. Я слышу только шум от нашего дыхания!

Слепой старик. Я думаю, женщины правы.

1-ый слепорожденный. Я никогда не слышал звезд.

Два остальных слепорожденных. И мы тоже

(В листве неожиданно раздается шорох от пролетающих
ночных птиц).

2-ой слепорожденный. Слушайте! слушайте! — Что это над нами? — Слышите?

Слепой старик. Что-то пролетело между небом и нами.

1-ый слепорожденный. Надо бы узнать, где мы!

6-ой слепой. Я пробовал встать; вокруг меня колючки; я не решаюсь протянуть рук.

3-ий слепорожденный. Надо бы узнать, где мы!

Слепой старик. Этого нельзя нам узнать!

6-ой слепой. Должно быть мы очень далеко от дома; я больше не понимаю ни одного звука.

3-ий слепорожденный. Я давно уж слышу запах мертвых листьев!

6-ой слепой. Быть может, кто-нибудь видел Остров раньше — и может нам сказать, где мы?

Слепая старуха. Мы все прибыли сюда слепыми.

1-ый слепорожденный. Мы никогда не видели.

2-ой слепорожденный. Не будем понапрасну беспокоиться; он скоро вернется; подождем еще; но в будущем мы никогда больше не будем ходить с ним.

Слепой старик. Мы не можем одни выходить.

1-ый слепорожденный. Не будем совсем выходить, по-моему лучше не выходить.

2-ой слепорожденный. Это был праздник на Острове; мы всегда гуляем по большим праздникам.

3-ий слепорожденный. Я спал еще, когда он подошел ко мне, ударил по плечу и сказал: Вставайте, вставайте, пора, солнце очень высоко. — Была ли это правда? Я ничего не заметил. Я никогда не видел солнца.

Слепой старик. Я видел солнце, когда был еще очень молод.

Слепая старуха. Я тоже; очень давно; когда была ребенком; но я почти ничего уже не помню.

3-ий слепорожденный. И почему он выводит нас каждый раз, как показывается солнце? Кто его видит? Я никогда не знаю, гуляю ли я полднем или полночью.

6-ой слепой. Я люблю гулять в полдень; я знаю тогда бывает очень светло; и мои глаза делают большое усилие, чтобы раскрыться.

3-ий слепорожденный. Я предпочитаю оставаться в столовой у камина; такой хороший огонь был сегодня утром.

2-ой слепорожденный. Он мог нас вывести на солнце во двор; там находишься под кровом ограды; выйти нельзя,

нечего бояться, когда дверь заперта; — я всегда ее запираю. — Зачем вы трогаете мой левый локоть?

1 -ый слепорожденный. Я вас не трогал; я не могу вас достать.

2 -ой слепорожденный. Говорю вам; меня кто-то тронул за локоть!

1 -ый слепорожденный. Из нас никто вас не трогал. Слепая старуха. Боже мой! Боже мой! скажи нам, где мы?

1 -ый слепорожденный. Не можем же мы ждать вечно!

(Где-то вдали медленно бьет двенадцать часов).

Слепая старуха. О! как далеко мы от убежища!

Слепой старик. Полночь.

2 -ой слепорожденный. Полдень! — Знает кто-нибудь! — Говорите!

6 -ой слепой. Я не знаю, но мне кажется, что мы в тени.

1 -ый слепорожденный. Я больше ничего не понимаю; мы слишком долго спали!

2 -ой слепорожденный. Я голоден!

Отдельные слепые. Мы голодны и пить хотим.

2 -ой слепорожденный. Мы уже давно здесь?

Слепая старуха. Мне кажется, будто я тут уже целые века!

6 -ой слепой. Я начинаю понимать, где мы...

3 -ий слепорожденный. Надо бы идти в ту сторону, где пробила полночь...

(В это время неожиданно все ночные птицы начинают шуметь).

1 -ый слепорожденный. Вы слышите? Вы слышите?

2 -ой слепорожденный. Мы не одни тут?

3 -ий слепорожденный. Я уже давно сомневаюсь в некоторых вещах; нас подслушивают. — Он вернулся?

1 -ый слепорожденный. Я не знаю, что это; это над нами.

2 -ой слепорожденный. Разве остальные ничего не слышали? Вы всегда молчите!

Слепой старик. Мы еще слушаем.

Молодая слепая. Я слышу крылья вокруг себя!

Слепая старуха. Боже мой! Боже мой! скажи нам, где мы?

6 -ой слепой. Я начинаю понимать, где мы... Убежище на том берегу большой реки; мы шли по старому мосту. Он привел нас на север Острова. Мы недалеко от реки, и вероятно могли бы разобрать ее шум, если бы прислушались хорошенько.

Надо будет идти к берегу если он не вернется...

По ней и днем и ночью плывут большие корабли, и матросы нас заметят. Быть может, мы в том лесу, который окру-

жает маяк; — но я не знаю выхода... Кто-нибудь хочет идти со мной?

1-ый слепорожденный. Останемся здесь! — Подождем, подождем; — никто не знает направления большой реки, и везде вокруг убежища болота; подождем... Он вернется; надо, чтоб он вернулся!

6-ой слепой. Кто-нибудь знает с какой стороны мы пришли? Дорогой он объяснял нам.

1-ый слепорожденный. Я не обратил внимания.

6-ой слепой. Неужели никто его не слушал?

3-ий слепорожденный. Вперед надо его слушать.

6-ой слепой. Кто-нибудь из нас родился на Острове?

Слепой старик. Вы уже знаете, что мы прибыли из других мест.

Слепая старуха. Мы пришли с другого берега моря.

1-ый слепорожденный. Я думал, что умру во время переезда.

2-ой слепорожденный. Я тоже, мы ехали вечером.

3-ий слепорожденный. Мы все трое из одного прихода.

1-ый слепорожденный. Говорят, в ясную погоду его отсюда можно видеть, к Северу. — У него тут колокольни.

3-ий слепорожденный. Нас случайно высадили.

Слепая старуха. Я не могу об этом больше думать. Я почти ничего не помню, когда говорю об этом... Слишком давно это было... Там холоднее, чем здесь...

Молодая слепая. Я пришла из очень далека...

1-ый слепорожденный. Откуда же вы?

Молодая слепая. Я не сумею это сказать. Как я вам объясню? — Это слишком далеко отсюда; это по ту сторону моря. Я родом из очень большой страны... Я сумела бы объяснить только знаками, — но мы ничего не видим...

Я слишком долго странствовала... Но я видела солнце, и воду, и огонь, горы и странные цветы...

Подобных нет на этом Острове; здесь слишком и мрачно и холодно... С той поры, как я больше не вижу, я уж не узнаю их запаха... Но я видела моих родителей и сестер... Я была слишком молода, чтобы понимать, где я была... Я еще играла на берегу моря... Но я так ясно помню, что я видела!... Как-то раз я смотрела на снег с вершины горы... Я начинала различать тех, кто будет несчастны...

1-ый слепорожденный. Что вы хотите сказать?

Молодая слепая. Я еще узнаю их иногда по их голосу... Мои воспоминания гораздо яснее, когда я о них не думаю...

1-ый слепорожденный. У меня нет воспоминаний

(Над деревьями с криком пролетают большие перелетные птицы).

Слепой старик. Опять что-то пролетает под небом.

2-ой слепорожденный. Зачем вы прибыли сюда?

Слепой старик. Кого вы спрашиваете?

2-ой слепорожденный. Нашу молодую сестру.

Молодая слепая. Мне говорили, что он может меня вылечить. Он мне сказал, что со временем я буду видеть; тогда я покину Остров...

1-ый слепорожденный. Мы все хотели бы покинуть Остров!

2-ой слепорожденный. Мы всегда останемся здесь!

3-ий слепорожденный. Он слишком стар; он не успеет нас вылечить!

Молодая слепая. Мои веки закрыты, но я чувствую, что глаза мои здоровы...

1-ый слепорожденный. Мои открыты.

2-ой слепорожденный. Я сплю с открытыми глазами.

3-ий слепорожденный. Не будем говорить о наших глазах!

2-ой слепорожденный. Вы давно уже здесь?

Слепой старик. Как-то вечером, во время я услышал незнакомый женский голос, и по голосу понял, что вы очень молоды... Мне так захотелось увидеть вас, услышать...

1-ый слепорожденный. Я тогда ничего не заметил.

2-ой слепорожденный. Он никогда нас не предупреждает!

6-ой слепой. Говорят у вас нездешняя красота?

Молодая слепая. Я никогда не видела себя.

Слепой старик. Мы никогда не видали друг друга. Мы расспрашиваем друг друга, и отвечаем друг другу; живем вместе, мы всегда вместе, но мы не знаем, что мы такое. Мы можем трогать друг друга руками; глаза знают лучше, чем руки...

6-ой слепой. Когда вы на солнце, я вижу иногда ваши тени.

Слепой старик. Мы никогда не видали дома, в котором мы живем; ощупываем руками стены и окна; мы не знаем, где мы живем!...

Слепая старуха. Говорят, это очень мрачный и очень ветхий замок, в нем никогда не видно огня, только в башне, в которой живет священник.

1-ый слепорожденный. Не надо огня тем, кто не видит.

6-ой слепой. Когда я пасу стадо в окрестностях, убежища, овцы всегда сами возвращаются домой, видя, вечером этот огонь в башне... — Они еще ни разу не заблудились.

Слепой старик. Вот годы и годы, как мы вместе, и никогда не видали друг друга! Будто всегда каждый из нас одинок!... Надо видеть, чтобы любить...

Слепая старуха. Иногда мне снится, что я вижу...

Слепой старик. Я вижу только во сне...

1-ый слепорожденный. Я вижу сны обыкновенно только в полночь. *(Сильный порыв ветра потрясает лес, и тьма листьев падает на землю).*

5-ый слепой. Кто тронул меня за руки!

1-ый слепорожденный. Что падает на нас!

Слепой старик. Это сверху; я не знаю, что это такое...

5-ый слепой. Кто тронул меня за руки? — Я задремал, не мешайте мне спать!

Слепой старик. Никто не трогал ваших рук.

5-ый слепой. Кто взял меня за руки? Отвечайте громче, я плохо слышу...

Слепой старик. Мы этого сами не знаем.

5-ый слепой. Нас пришли предупредить?

1-ый слепорожденный. Отвечать не стоит; он ничего не слышит.

3-ий слепорожденный. Надо сознаться, большое несчастье быть глухим!

Слепой старик. Мне надоело сидеть.

6-ой слепой. Мне надоело быть здесь!

2-ой слепорожденный. Мне кажется, мы сидим очень далеко друг от друга... Попробуем немного двинуться, — становится холоднее...

3-ий слепорожденный. Я боюсь встать! лучше оставаться на своих местах.

Слепой старик. Неизвестно, что отдаляет нас друг от друга.

6-ой слепой. У меня руки, кажется, в крови; я пробовал встать.

3-ий слепорожденный. Я слышу вы наклоняетесь ко мне.

(Сумасшедшая слепая вздыхает и яростно протирает глаза, упорно поворачиваясь в сторону неподвижно сидящего священника).

1-ый слепорожденный. Я слышу еще какой-то шум...

Слепая старуха. Должно быть, это наша несчастная сестра трет себе глаза.

2-ой слепорожденный. Она вечно только и делает; я слышу каждую ночь.

3-ий слепорожденный. Она сумасшедшая; она никогда ничего не говорит.

Слепая старуха. Она не говорит ни слова с тех пор, как у ней родился ребенок... Всегда она точно боится чего-нибудь...

Слепой старик. А вам здесь не страшно?

1-ый слепорожденный. Кому?

Слепой старик. Всем вам!

Слепая старуха. Да, да, нам страшно!

Молодая слепая. Нам давно страшно!

1-ый слепорожденный. Почему вы это спросили?

Слепой старик. Я не знаю, почему я это спросил!... Мне показалось что кто-то из нас сейчас вдруг заплакал.

1 -ый слепорожденный. Бояться нечего; должно быть это сумасшедшая...

Слепой старик. Что-нибудь еще случилось... Я уверен, что что-то еще случилось... Вот почему мне страшно.

Слепая старуха. Она всегда плачет, когда собирается кормить ребенка.

1 -ый слепорожденный. Только она так и плачет!

Слепая старуха. Говорят, она еще видит.

1 -ый слепорожденный. Больше никто не плачет

Слепой старик. Надо видеть, чтобы плакать...

Молодая слепая. Я слышу вокруг нас запах цветов...

1 -ый слепорожденный. Я слышу только запах земли!

Молодая слепая. Цветы, вокруг нас цветы!

2 -ой слепорожденный. Я слышу только запах земли.

Слепая старуха. Я слышу по ветру запах цветов...

3 -ий слепорожденный. Я слышу только запах земли.

Слепой старик. Мне кажется, они правы.

6 -й слепой. Где они? — Я сорву их.

Молодая слепая. Встаньте, направо от вас (*6-ой слепой медленно встает и натываясь на кусты и деревья, направляется к асфоделям, на которые наступает ногами и ломает*).

Молодая слепая. Я слышу вы ломаете зеленые стебли! Остановитесь! Остановитесь!

1 -ый слепорожденный. Забудьте о цветах и постарайтесь вернуться!

6 -й слепой. Я боюсь вернуться!

Молодая слепая. Не надо возвращаться! — Погодите! — (*она встает*) — О! какая холодная земля! Будет мороз. — (*она прямо направляется к странным и бледным асфоделям, но сломанное дерево и обломки скал вблизи цветов преграждают ей путь*) — Вот они здесь! — Я не могу их достать; они на вашей стороне.

6 -ой слепой. Кажется я их срываю. (*Он ощупью срывает уцелевшие цветы и передает их ей; ночные птицы улетают*).

Молодая слепая. Кажется, я когда-то видела эти цветы ... Я уже не помню их названия ... Но какие они больные, и какие мягкие их стебли! Я почти не узнаю их ... Кажется это цветы мертвых ... (*Втыкает асфодели в голову*).

Слепой старик. Я слышу шум от ваших волос.

Молодая слепая. Это цветы ...

Слепой старик. Мы не увидим вас ...

Молодая слепая. Я никогда не увижу себя ... Холодно мне.

(В эту минуту подымается в лесу ветер, и море неожиданно начинает яростно реветь, разбиваясь очень близко о скалы).

1 -ый слепорожденный. Гром!

2 -ой слепорожденный. Кажется, подымается буря.

Слепая старуха. Должно быть это море.

3-ий слепорожденный. Море? — Неужели это море? Но оно в двух шагах от нас. Оно совсем рядом с нами! Я слышу его вокруг себя! — Это должно быть что-нибудь другое!

Молодая слепая. Я слышу шум волн и у моих ног.

1-ый слепорожденный. Это, должно быть, ветер шелестит мертвыми листьями.

Слепой старик. Женщины, кажется, правы.

3-ий слепорожденный. Оно подойдет сюда!

1-ый слепорожденный. Откуда ветер?

2-ой слепорожденный. Он с моря.

Слепой старик. Он всегда с моря; оно окружает нас со всех сторон. Он не может дуть с другой стороны ...

1-ый слепорожденный. Не будем думать о море.

2-ой слепорожденный. Но необходимо думать о нем, потому что оно дойдет до нас.

1-ый слепорожденный. Вы не знаете, оно ли это...

2-ой слепорожденный. Я слышу его волны, как будто они достигают моих рук! Нельзя нам дольше оставаться здесь! Может быть они окружают нас!

Слепой старик. Куда вы пойдете?

2-ой слепорожденный. Все равно куда! все равно куда! Я не могу больше слышать этот шум. Уйдемте! Уйдемте!

3-ий слепорожденный. Мне кажется я слышу еще что-то. — Слушайте!

(Слышны вдалеке торопливые шаги по мертвым листьям).

1-ый слепорожденный. Что-то идет к нам!

2-ой слепорожденный. Он идет! Он идет! Он возвращается!

3-ий слепорожденный. Он идет мелкими шагами как маленький ребенок...

2-ой слепорожденный. Не будем упрекать его сегодня!

Слепая старуха. Кажется, это не шаги человека!

(По лесу мимо слепых проходит большая собака. — Молчание).

1-ый слепорожденный. Кто там? — Кто вы? — Сжальтесь над нами, мы так долго ждем!... (Собака останавливается и кладет свои передние лапы на колени слепого) А! Что вы положили мне на колени? Что это такое? ... Зверь какой-то? — Кажется, это собака?... О! это собака! это собака! это собака из убежища! Поди сюда! Поди сюда! Она пришла нас освободить! Поди сюда! Поди сюда!

Остальные слепые. Сюда! сюда!

1-ый слепорожденный. Она пришла нас освободить! Она пришла сюда по нашим следам. Она лижет мне руки, как будто не видала меня целую вечность!

Остальные слепые. Сюда! сюда!

Слепой старик. Она может быть, преследует кого-нибудь? ...

1-ый слепорожденный. Нет, нет, она одна. — Я не слышу никаких шагов. — Нам не надо другого проводника; лучше и не может быть. Она поведет нас, куда мы захотим; она будет нас слушаться ...

Слепая старуха. Я боюсь идти за ней.

Молодая слепая. Я тоже.

1-ый слепорожденный. Почему? Она видит лучше нас.

2-ой слепорожденный. Не будем слушать женщин!

3-ий слепорожденный. Какая-то перемена произошла на небе; я дышу свободно; воздух стал теперь чистый ...

Молодая слепая. Это ветер с моря подул на нас.

6-ой слепой. Кажется, рассветает; должно быть восходит солнце.

Слепая старуха. Мне кажется будет еще холоднее.

1-ый слепорожденный. Мы найдем свою дорогу. Она меня тянет! ... она меня тянет. Она опьянела от радости! — Я не могу больше удерживать ее!... За мной! за мной! Мы вернемся домой!...

(Его тянет собака, подводит к священнику и останавливается).

Остальные слепые. Где вы? Где вы? — Куда вы идете? — Осторожнее!

1-ый слепорожденный. Погодите! погодите! Не ходи за мной; я вернусь ... Она остановилась. Что это так — А!а! Я дотронулся до чего-то страшно холодного!

2-ой слепорожденный. Что вы говорите! Вашего голоса почти не слышно.

1-ый слепорожденный. Я дотронулся!... Кажется я дотронулся до лица!

3-ий слепорожденный. Что вы говорите? — Мы ничего не разберем. Что с вами? — Где вы? — Неужели вы уж так далеко от нас?

1-ый слепорожденный. О!о!о! — Я сам не понимаю ... Среди нас мертвый!

Остальные слепые. Мертвый среди нас? — Где вы? Где вы?

1-ый слепорожденный. Мертвый среди нас, говорю вам. О!о! я дотронулся до мертвеца! — Вы сидите рядом с мертвецом! Кто-нибудь сейчас среди нас умер! Отвечайте же наконец, чтобы я мог понять, кто остался в живых. Где вы? — Отвечайте! отвечайте все!

(Слепые один за другим кроме сумасшедшей и глухого отвечают; три старухи перестали читать свои молитвы).

1-ый слепорожденный. Я больше не различаю ваши голоса! ... Ваши голоса все похожи! ... Они все дрожат.

3-ий слепорожденный. Двое не ответили ... Где они?
(Трогает палкой 5-го слепого).

5-ый слепой. О! Я спал; не мешайте мне спать!

6-ой слепой. Это не он. — Должно быть, это сумасшедшая?

Слепая старуха. Она сидит рядом со мной, она жива.

1-ый слепорожденный. Кажется ... Кажется это священник! — Он стоит! Идите! идите! идите!

2-ой слепорожденный. Он стоит?

3-ий слепорожденный. Значит, он не умер!

Слепой старик. Где он?

6-ой слепой. Пойдемте, посмотрим! ...

(Все кроме сумасшедшей и 3-го слепого поднимаются и ощупью подходят к умершему).

2-ой слепорожденный. Он здесь? — Это он?

3-ий слепорожденный. Да! да! я его узнаю!

1-ый слепорожденный. Боже мой! Боже мой! Что с нами будет?

Слепая старуха. Отец мой! Отец мой! — Это вы? отец мой, что с вами? — Что с вами? — Ответьте нам! Мы все вокруг вас ...

Слепой старик. Принесите воды; быть может; он еще жив ...

2-ой слепорожденный. Попробуем ... Быть может у него хватит еще сил довести нас до убежища.

3-ий слепорожденный. Не стоит; я больше не слышу его сердце. — Он холодный ...

1-ый слепорожденный. Он умер, не сказав ни слова.

3-ий слепорожденный. Он должен был предупредить нас.

2-ой слепорожденный. О! какой он был старый!... Я в первый раз дотрагиваюсь до его лица ...

3-ий слепорожденный. (*ощупывая труп*) Он выше всех нас!...

2-ой слепорожденный. Его глаза широко раскрыты, он умер со сложенными руками ...

1-ый слепорожденный. Он умер так без причины ...

2-ой слепорожденный. Он не стоит, он сидит на камне...

Слепая старуха. Боже мой! Боже мой! Я ничего не понимаю! ... ничего! ... Он давно уже был болен ... Должно быть он страдал сегодня!... — Он ни на что не жаловался ... Он только жаловался, пожимая нам руки ... Никогда не понимаешь ... Всегда не понимаешь!... Помолитесь, встаньте на колени ...

(Женщины со стоном опускаются на колени).

1-ый слепорожденный. Я боюсь стать на колени ...

2-ой слепорожденный. Неизвестно еще, на что опустишься...

3-ий слепорожденный. Разве он был болен? ... Он ничего нам не говорил ...

2-ой слепорожденный. Я слышал, как, уходя, он говорил, что-то шепотом ... Кажется он говорил нашей молодой сестре; что он сказал?

1-ый слепорожденный. Она не хочет отвечать.

2-ой слепорожденный. Вы не хотите отвечать нам? — Где же вы? — Говорите.

Слепая старуха. Вы слишком много доставляете ему страданий; он умер, благодаря вам ... Вы не захотели идти дальше, вы захотели сесть на дороге на камнях, чтобы есть, вы ворчали весь день ... Я слышала, как он вздыхал. Он упал духом ...

1-ый слепорожденный. Разве он был болен? вы это знали?

Слепой старик. Мы ничего не знали ... Мы никогда его не видели ... Что мы могли видеть нашими несчастными слепыми глазами. Он не жаловался ... Теперь слишком поздно ... При мне умерло трое ... но так никто! Теперь очередь за нами.

1-ый слепорожденный. Я не причинял ему страданий. — Я ничего не говорил ...

2-ой слепорожденный. Я тоже; мы шли за ним молча...

3-ий слепорожденный. Он умер, идя за водой для сумасшедшей? ...

1-ый слепорожденный. Что нам делать? Куда нам идти?

3-ий слепорожденный. Где собака?

1-ый слепорожденный. Здесь; она не хочет отойти от умершего.

3-ий слепорожденный. Оттащите ее! Оттащите ее! Оттащите ее!

1-ый слепорожденный. Она не хочет оставить умершего!

2-ой слепорожденный. Не можем же мы оставаться рядом с мертвецом!... Не умирать же нам в этом мраке!

3-ий слепорожденный. Останемся вместе; не отдаляйтесь друг от друга; возьмитесь за руки; сядемте все на этот камень ... Где остальные? Идите сюда! идите! идите!

Слепой старик. Где вы?

3-ий слепорожденный. Здесь; я здесь. Все здесь? — Идите ближе ко мне. — Где ваши руки? — Очень холодно.

Молодая слепая. О! как холодны ваши руки!

3-ий слепорожденный. Что вы делаете?

Молодая слепая. Я поднесла руки к моим глазам; мне показалось, что я вдруг увижу ...

1-ый слепорожденный. Кто это так плачет?

Слепая старуха. Это сумасшедшая рыдает.

1-ый слепорожденный. Она не знает правды?

Слепой старик. Должно быть, мы здесь все умрем ...

Слепая старуха. Кто-нибудь придет, может быть ...

1-ый слепорожденный. Я думаю, монахины придут из убежища ...

Слепая старуха. Они вечером не выходят.

Молодая слепая. Они никогда не выходят.

2-ой слепорожденный. Я думаю, нас могут заметить люди с большого маяка.

Слепой старик. Они никогда не спускаются с своей башни.

3-ий слепорожденный. А может быть, они нас увидят...

Слепая старуха. Они следят всегда за морем.

3-ий слепорожденный. Холодно!

Слепой старик. Слышите, мертвые листья; должно быть морозит.

Молодая слепая. О! как тверда земля!

3-ий слепорожденный. Я слышу налево от меня шум, который я не понимаю ...

Слепой старик. Это море разбивается о скалы.

3-ий слепорожденный. Я думаю, это женщины.

Слепая старуха. Я слышу, как ломаются под волнами льдины ...

1-ый слепорожденный. Кто это там дрожит? Всех нас подкидывает на камне!

2-ой слепорожденный. Я не могу больше разжать руки.

Слепой старик. Я опять слышу шум, который я не понимаю ...

1-ый слепорожденный. Кто это из нас так дрожит? Подкидывает камень!

Слепой старик. Я думаю, это кто-нибудь из женщин.

Слепая старуха. Должно быть, это сумасшедшая, которая дрожит сильнее всех.

3-ий слепорожденный. Не слышно ее ребенка.

Слепая старуха. Должно быть, он все еще у груди.

Слепой старик. Только он один и мог бы увидеть, куда мы зашли!

1-ый слепорожденный. Я слышу Северный ветер.

6-ой слепой. Больше нет звезд; сейчас пойдет снег.

3-ий слепорожденный. Если кто-нибудь из нас заснет, надо его разбудить.

Слепой старик. Мне хочется спать!

(Порыв ветра кружит мертвые листья).

Молодая слепая. Слышите мертвые листья? — Должно быть, к нам кто-нибудь идет ...

2-ой слепорожденный. Это ветер, слышите!

3-ий слепорожденный. Никто к нам не придет!

Слепой старик. Придут страшные морозы ...

Молодая слепая. Я слышу, кто-то идет, очень далеко от нас!

2-ой слепорожденный. Я только слышу Северный ветер!

Молодая слепая. Я вам говорю, что кто-то идет к нам!

Слепая старуха. Я слышу какие-то медленные шаги ...

Слепой старик. Женщины, кажется, правы!

(Снег падает крупными хлопьями).

1-ый слепорожденный. О!о! что это падает на мои руки такое холодное!

6-ой слепой. Идет снег!

1-ый слепорожденный. Сядем поближе друг к другу!

Молодая слепая. Слушайте, шаги!

Слепая старуха. Ради Бога, замолчите хоть на минуту!

Молодая слепая. Они приближаются! Они приближаются! Слушайте же! *(В это время во мраке неожиданно начинает плакать ребенок сумасшедшей слепой).*

Слепой старик. Плачет ребенок?

Молодая слепая. Он видит! он видит! наверное он видит что-нибудь раз он плачет. *(Она хватается ребенка на руки и идет в ту сторону, откуда доносился шум шагов; остальные женщины боязливо идут за ней и окружают ее).* Я пойду на встречу!

Слепой старик. Осторожней!

Молодая слепая. О! как он плачет! — Что с ним? — Не плачь. — Не бойся; — бояться нечего, мы здесь; мы вокруг тебя. — Что ты видишь? — Скажи, что ты видишь?

Слепая старуха. Шаги приближаются с этой стороны, слушайте же! Слушайте же!

Слепой старик. Я слышу шорох платья о мертвые листья.

6-ый слепой. Должно быть, женщина?

Слепой старик. Шаги ли это?

1-ый слепорожденный. Быть может, это морские брызги попадают на листья?

Молодая слепая. Нет, нет! Это шаги! это шаги! это шаги!

Слепая старуха. Мы сейчас узнаем; прислушайтесь к мертвым листьям!

Молодая слепая. Я их слышу, я их слышу почти рядом с нами! слушайте! слушайте! — Что ты видишь? Что ты видишь?

Слепая старуха. В какую сторону он смотрит?

Молодая слепая. Он все время следит за шагами! — Смотрите! смотрите! Когда я его повертываю, он оборачивается, чтобы видеть ... Он видит! он видит! он видит! — Должно быть, он видит что-нибудь странное ...

Слепая старуха. *(выступает вперед)*. Поднимите его выше, чтобы он мог видеть.

Молодая слепая. Расступитесь! расступитесь! (*она поднимает ребенка над группой слепых*) — Шаги смолкли здесь около нас!...

Слепая старуха. Они здесь! Они между нами.

Молодая слепая. Кто вы?

(Молчание).

Слепая старуха. Сжальтесь над нами!

(Молчание. — Ребенок плачет с еще большей безнадежностью).

К о н е ц

Алексей Ремизов

РАБОЧАЯ ТЕТРАДЬ. (1950-е гг.)

1. НА РУССКИЙ ЛАД
2. ЛИТЕРАТУРНОЕ ИМЯ
3. МИЛЛИОНЫ
4. СУДЬБА БЕЗ СУДЬБЫ
5. РУСАЛИЯ

НА РУССКИЙ ЛАД

Чем удивил я французов, мой ответ: «чем я занимаюсь?» — «учусь русскому языку». — «Pardon». — «Да, учусь русскому языку», — повторил я, для себя неудивительно, потому что всю мою жизнь этим занимался.

Мое завещание русскому народу: писать по-русски. Дело не в словах, а в ладе: как выражаться. Россия достойна своего слова — почему же в русских книгах сказывается не по-русски? И то, что считается образцом русской книжной речи, наши классики, написано или по-французски или по-немецки.

Голос мой не одинок, не я первый начинаю «русское дело». Для иностранцев непонятно, о чем это я беспокоюсь, какая такая блажь меня обуяла — все они пишут на своем языке и трудно им представить, что русские о своем и понятия не имеют. А русские мою заветную мысль «писать на русский лад» не понимают.

2

«Говори своим природным языком, не унижай его и в церкви, и в дому, и в пословицах. Как нас Христос научил, так и подобает говорить. Любит нас Бог не меньше греков; предал нам и грамоту нашим языком Кириллом святым и его братом.

Чего же нам еще хочется лучше того? Разве языка ангельска. Да нет, ныне не дадут до общего воскресения».

Вот вам от огненного дела Аввакума слово. И это сказано во дни, когда Симеон Полоцкий виршами «казил» русский язык и все удивлялись, а царевна Наталья Алексеевна на этих виршах представления сочиняла для театра из священной истории. А ее родной братец, Федор, скоблёная образаина, повернув ж. к Кремлю «старой веры и старого пения», сжег на Красной площади все родословия, чтобы впредь не повадно было родом чваниться, а заодно велел и Аввакума сжечь, не чванься де и своим природным русским языком. А другой ее брат Великий, «имел разум сибирский, а ус (нрзб.), лапти и сапоги носил», пел вторым тенором стихиры на все восемь гласов и по-голландски объяснялся, милитаризировал и индустриализировал Россию, всю жизнь словесно выдирался в своем немецком мундируме из московского литника, поволока дороги лазоревые, залил Красную площадь стрелецкою кровью и заколотил дубиной глубоко в землю природную русскую речь.

3

Русский язык самый звучный — «речь с героическим звоном» (Ломоносов), богатый — широта, человечность, теплое дыхание степей. «Природа ему даровала все изобилие и сладость языка еллинского и всю важность и сановитость латинского — всякородное богатство и пространство» (Тредиаковский). И еще Ломоносов: «живость и бодрость».

Верное чутье XVIII в. после Петровского развала русских людей; в языке расстроенных над могилой природной русской речи.

4

На каком языке пишутся русские книги?

Или ёрнически — гладкий или неповоротливый — щеватая колымага с ужевкой. И это слывет русским. Или бабья хлыстовская нюнь с подглаголюю или шею-оборвешь фефемью. А еще есть язык «холопкий», припадающий — как-будто и желать ничего не остается, все достигнуто — небашковая слюнявая леть, по-современному «подхалимашь».* Лепет перепевов, пустая бумага, засиженная мухами — книжная русская речь.

И вот я спрашиваю:

Заговорит ли Россия по-русски?

* Так в рукописи

Заговорит ли Россия по-русски?

Дело не в словах: чем их больше, тем просторнее, пусть с другого языка перекаверканные, ведь, наше исконное словарное ищи в монгольском словаре; (В. В. Григорьев) и не в начертании слов: его или ево, конечно или конешно, щет или счет, источник или истошный, а в ладе — строе природной русской речи.

Лад — душа народа.

Язык, как растение и как яблоня прививается. На русской земле все будет русским: и болгарское и польское и немецкое и французское, как бы не обрядить русскую речь.

С первой книги начали мудровать над природной русской речью: обрядили ее в болгарскую одёжу, болгарскую сменила церковно-славянская, церковно-славянскую — польская, в Киеве шита, потом немецкая и французская, а кончилось смесью: штапа немецкая, рукав французский.

Я говорю не о воскрешении старины, не о церковно-славянской книжной речи — ее вершина кованный свод Макарьевских Великих Четий-Миней, а последний отзвук проповеди московского Филарета и одновременно церковно-славянский обиход игумена Парфения; я говорю не о частушечном «говорке» Горбунова, отчасти грешит и Лесков, и не о бессмысленном (вне лада) представлении простонародной речи народников, — я говорю о движении слова чисто русскому, принадлежащему только русскому народу и непереводимому ни на какой иностранный язык. Я говорю о духе языка — дух не в слове, а в трепете слов, в их движении. И у каждого языка свой оборот слов, свой непередаваемый на другом языке лад. Лад — душа народа. Я говорю о русском природном ладе речи.

Заговорит ли Россия по-русски?

Или русское начало — русский природный лад, отличающий его от других народов — цветение цвета слова — забито и глушено иностранными грамматиками, а владеют одни попугаи, хранители диалектов исчезнувших народов (Гумбольд). Да что-то про попугаев в России не больно слышно: птица американская.

Над русской природной речью в веках мудровали. И в веках разнообразно создавалась русская книжная речь. XVIII век порвал всякую связь со своим исконным русским началом, заговорил и книги пишет на свой лад. В конце концов через

сатирические журналы, с лубочной пробивкой, заслуга Новикова, через немецкое Карамзина, французское Пушкина — Лермонтова, и «роскошное» польское — Марлинский и Гоголь, а за ними Толстой, Достоевский, Тургенев, Гончаров, Салтыков, Дружинин, Лесков, Слепцов, Чехов, выработалась русская проза. Все это русское, но лад природной русской речи отлетел от этой словесности, изображающей, мудрой и действующей на человеческую душу.

Всю русскую литературу можно перевести на любой иностранный язык: движение русского слова втиснуто в синтаксис по иностранным образцам, «корректировано» по Гречу и Гроту. Подлинно русское непереводаемо: можно изложить «своими словами», и только так случилось с Аввакумом.

А по-другому писать нельзя? Нельзя. Но должно: Россия достойна выражаться на своем языке — русским ладом, а не на мешанине иностранных стилей.

7*

Мне очень трудно писать. В чем дело? И еще подумал: в чем секрет писателей? А писатель это тот, у кого есть слова, с одними мыслями далеко не уйдешь.

А пишется по-разному: у одних, как само идет — так писал Белинский, другим удел — корпеть. Я никак не Белинский и каждое мое слово груз. Но я вовсе не бессловен. В чем дело? А вот в чем: в моей языковой душе идет непрерывная борьба между моим русским природным ладом и навязанной мне немецко-французской грамматикой, по ней я учился, читал образцовые произведения русской литературы.

8

Почему так бледна и неповоротлива фраза русской прозы? От втиска в чужую форму. О какой крепости и яркости может быть речь? Слово в путах и только в своем ладе свободное слово цветет.

Русский книжный человек разладный и не может выкарабкаться и напасть на свою дорогу. Ведь мы и думаем-то не по-русски, а по Гроту.

Оживить русскую прозу может только свойственный русской речи русский лад.

Изучение нашей древней письменности(сти) делу не поможет. Церковно-славянское словоуплетение подлинно оплетение живой речи.

* Так в рукописи.

Как по земле идут, надо пройти по словесной земле в веках, прикоснуться к живой русской речи. Чтение старинных документов: актов исторических и юридических.

Начать с Архива П.М.Строева.

9

Будущее, если оно будет, даст «книжную» речь русского лада. Вы посмотрите, как оживится наша скучная книга. Придушное дыхание русской речи вздохнет.

10

Тревога за судьбы русской «иностранной» книжной речи не с меня начинается. Чувствовал нелады Пушкин, высказывался Толстой. А со всем сердцем сказано впервые славянофилами: А. С. Хомяков. Я только подхватываю его слова из предисловия к песням Киреевского, Московский сборник 1853 г.

СЛОВЕСНОЕ ПОЛЕ

Большое чувство: будь то любовь, будь ненависть — мучает душу. Но только из большого чувства возникает слово. И жить для слова, страда.

Стать равнодушным найти покой.

Люди мучают друг друга и мучаются. А сколько и какая радость на земле! Цветут и зреют лимоны, я чувствую их дыхание.

И в моей вечерней заре я увидел поле — какие цветы! Это поле слов. Слова растут цветами. Я прохожу этим словесным полем, глядя и вдыхая.

Какой бережливости, какой уход просят эти нескучные быстрые поля, а как беспощадно топчут и захватывают эти недотроги цветы.

* * *

Дразнить (нрзб.)

1) Собаку 2) Слона 3) Детей 4) Индейского петуха.

Предполагается доверчивость.

ЛИТЕРАТУРНОЕ ИМЯ

Что определяет имя в литературе? Я думаю, личность, биография. Толстой, Достоевский, разве их словесная ценность на высоте их славы? Не будь Толстой — Лев Толстой не было бы к нему глаза, каким окружен он, и разве можно представить себе уши, которые бы закрыли свой слух при имени Толстой. То же и с Достоевским. И почему Пушкин — магия имени? Ко-

нечно, своей судьбой, как и Лермонтов. И что удивительно, какая власть имени! — Пушкинская проза никакой ценности — Греч, автор «Черной женщины» словесно куда крепче! но кто знает Николая Ивановича Греча, или Н. Ф. Павлова? А подите ж, пишут и разбирают «Капитанскую дочку», «Пиковую даму», «Барышню—крестьянку». Да это еще что, слава пушкинской прозы по его стихам, так объясняют кое-что чужое в мере слова, а Короленко — вы читали Короленко? То-то-и-оно-то, а ведь имя в первых рядах русской литературы: Чехов—Короленко. Короленко был чистой душой — вся его биография — страдательный путь чистого сердца. Жизнь даром не проходит — судьба создает имя, легенда о человеке. Навсегда останется Белинский, Чернышевский, пусть без чтения их произведений.

А мировые имена, Шекспира играют, но покажите мне читателя «Божественной комедии».

Имя стирается скудостью жизни. Я подумал, долго ли нам жить на свете? Разве что имя Революция приютит: какие писатели были свидетелями русской Революции?

МИЛЛИОНЫ

Думаю о судьбе современных русских литераторов. Ни одного оригинального имени. И такую сплошь не спасет и история — «начало и опыт советского строительства», как принято выражаться.

И вовсе не потому, чтобы не родились на Руси таланты. Тут власть живого пространства. Писать на миллионы. Я понимаю, можно осмелеть на сотни, на тысячи, но на миллионы — такая гора задавит. Своими требованиями размера умеренного она кого хочешь сделает послушным. Власть «середины» — с убийственным чутьем — «не понимаю». И никаких опытов не может быть. «Зачем?» — непременно спросится. Вот почему такая пустыня — мелкая растительность. И это вовсе не от «политики», это закон миллионов.

* * *

Всю жизнь хотел я жить с людьми по-человечески — без всякого лукавства и расчета, раздавая свое богатство: счастье (рука), голос, слово.

* * *

«Выход из себя»

В каждом человеке два «я»: высшее — это и «выходит» при потрясении и наблюдает за человеком. В оккультной гимнастике такое исхождение достигается механически, можно себя, свою жизнь, гимнастировать.

При потрясении вдруг видишь себя. Что-то липкое разлилось у моих ног и подымалось, залепляя горло, а сердце сжалось в комок, глаза не знали, куда спрятаться. Передо мной было пойманное жалкое — это я. Достаточно было щелчка, чтобы свалить и щеткой прихлопнуть, а потом вымести. Но я подумал, «срок еще не пришел» — и пришел в себя. И не глазами, мое освобожденное сердце заплакало.

Меня может ввести в себя одно движение, один взгляд. И все изгладить.

* * *

«Висеть в воздухе»

Он понял, что от него ничего не зависит, ровно ничего. Никакой власти: не толкнуть, не передвинуть.

Это и есть: повис в воздухе.

* * *

«Любовь не запрещает». Но во имя любви можно принять запрет. Для меня «запрет» — всегда загонял меня в подполье.

Мое слово о этом подполье не дошло.

Запрет: невысказанное и недоговоренное задуют все живое.

* * *

Объяснения — игра разыгравшейся мысли.

* * *

Через преступление

В моей природе — через преступление. Однажды я тронул, чего преступно, «противоестественно» было касаться.

И в моих встречах я всегда стоял перед чем-то запретным, недозволенным, «общей моралью», я невольно тянулся нарушить этот запрет.

* * *

Вся моя жизнь — преступление. Всегда наперекор.

А это возмущает, как насилие, как воровство.

• Я родился преступником, а не сделался.

И меня тянет все объяснить по себе, по моей преступной природе: как я бы что-то почувствовал, как бы я поступил. А ведь если бы все были, как я, и жить-то на земле стало бы невыносимым.

И всегда я ищу в другом скрытое, что его невольно толкает и в чем не всякий в этом признается.

Я все замечаю и помню. Хватаюсь за всякую обмолвку: в обмолвке все, может быть, и заключается.

* * *

Слова.

Для меня слова — живые существа. Могут и заласкать, могут и исцарапать, зажечь пожар и сдунут цвет чувства. Я сам вызвал их к жизни. В них мое счастье и мое несчастье.

Призраки слов негасимые.

* * *

Вещи.

Вдруг вскрикнула лампа. Подходя к окну, я наступил на провод. Какой это был беззащитный крик.

* * *

Клыки — для молчания, а бивни — они ударом ошеломят зверя.

* * *

На пороге я нашел перо. Оно мне показалось теплое. Или мои крепкие пальцы оживили его? Мое горячее дыхание проходит через мои пальцы.

Из Грудцына:

Всякий день он ждет ее. Проснется, и первая мысль: она — о ней. Он ждет. Кроты — ночи, птицы — рассвет, усталый — сна, а ему кого кроме ее? Не проходит минуты, чтобы он не держал ее в мыслях и не леял в сердце. И провожал с печалью канувший день: в этот день он не видел ее. А когда она приходит, он не знает, что и сказать от радости.

Сказка

Сказочник. Вот кого нельзя назвать «Фома неверующий». В сказочнике чересчур или через безграничная вера. В жизни непременно огорчения. Вера для него обольщающая ядовитая змея. И никакая боль, никакие огорчения, горькие ошибки его ничему не научат. Его вера — сияющая воздушная одежда, пронизана алым, это боль, выходящая наружу. Если мерить жизнью обыкновенного человека, трудно себе представить, как сказочник существует на белом свете.

* * *

Проникновение в другой мир из мира жизни видимой, осязаемой, звучащей. Мир этот сказочный. Лесенка в него воображение. Видимая жизнь неприглядна и только сказка светит и манит. А корни сказочного дара — вера. Без веры только расчет и гряда событий.

ЛЮДИ — ЗВЕЗДЫ

Днем проходя по полю, сколько мы встретим знакомых цветов. Все переменчиво, (нрзб.), погода, неизменна их краска — мои полевые звезды.

В звездах ночь небесное поле. Глаза мои к небу, сколько я передумал, вы одни неизменны — мои полевые звезды.

Будем молча глядеть на звезды и слушать. Небо цветет: цветы и песни. В звездном мерцании я различаю голос.

В час, как на Земле родится человек, его ангел-хранитель подвесит на небе звезду. К звезде серебряным гвоздиком прикрепит нить и лучом она спустится на Землю, проникнет к сердцу человека — моя нить жизни.

По звездам: сколько звезд на небе, столько на Земле людей. Люди те же звезды. Свет звезды ярк, ярче — полнее жизнь человека.

Звезда упала — жизнь оборвалась.

А там, ты видишь, на небе новая звезда взблеснула
и колыбель заколыхалась на Земле.

Своя звезда для каждого тайна. Будем глазами считать звезды, загадывать о судьбе. Не надо руками показывать на звезды: звездная нить недотрога, ты случайно коснешься ее и звезда в тот же миг погаснет. И твой ангел-хранитель полетит на Землю, тоскуя, по твою душу.

МОЙ ПОСЛЕДНИЙ КАМУШЕК

Почему я повторяю «мой последний», или что-то во мне чует? А за «последним» приходит мысль: этот камушек будет мне спутником.

Ничего-то у меня не осталось. Я перевернул всю комнату, шаря, смотрел во все углы, с ножом к щелям, тычу. И ничего. И вдруг один единственный, закатившийся в сырой угол, это Тероза.

Тероза — камень царей, забвение незабываемой горькой памяти, противоядие змеиному яду.

Пусть этот камушек ляжет в основу книги. Ваша книга сказок и будет мой спутник. В камушке моя кровь. А кровь есть дух жизни и скрепа жизней.

По древнему обычаю кладу мою Терозу в основание сруба вашей сказочной постройки.

* * *

после слов: тому новорожденному в мир розово-светящемуся комочку с судьбой человека.

И я дунул пламенем тысячелетий духа моего и огненный черный плав канул в глубь черничных глаз.

* * *

Зачарованный лунный Блок.

Взвихренный Андрей Белый, путающийся и

кувыркающийся, разрываемый окликающими голосами.

ВЕЩИ

Вещи просят сказать и сказанные превращаются в живые существа

Полпортсигара Андрея Белого, Берлин, 1923. Перед отъездом в Россию.

Медная иконка «Кирик и Улита» («Монашек» в «Les yeux tondu»))

Индустриальная подкова («Учитель музыки»)

Портфель, 1897 Пенза (Кочевник)

Продовольственный портфель (1911)

Лупа (1908)

Камертон (1891)

Оленьи рога (1929)

Лупа (1908)

Карандаш (Москва)

Тероза (1948)

Магнит (1884—1885)

ЧЕРУБИНА ДЕ ГАБРИАК НЕ ВЫДУМАНА ВОЛОШИНЫМ, НЕ ПРИЗРАК, А ЖИВОЕ СУЩЕСТВО ЕЛИЗАВЕТА ИВАНОВНА ВАСИЛЬЕВА

О Е. И. В(асильевой) может рассказать А. А. Тургенева (жена Андрея Белого), а лучше всего Любовь Исааковна Красильчук-Трапезникова (Москва) да и М. В. Сабашникова знала ее. Художница, не путать с Клавдией Николаевной (жена московского доктора), антропософка, увезла Андрея Белого из Берлина в Москву в 1923 г.

Е. И. впоследствии антропософка и в больших чинах, а это случилось в содружество ее с Борисом Алексеевичем Леманом — индейцем.

«Индец» появился в 1906 г. Тоненький, и весь толкачиком и волосы в ⟨нрзб.⟩. У него были на редкость черные зубы и он служил в банке. Сам он не писал, но начитанный и любитель словесности, на всех литературных вечерах непрменный. Добрый и восторженный, когда он отвечал, он не спрашивал, было такое чувство, словно он без рук теплой водой себе лицо моет. Я его «индейцем» звал.

И вот случилось: индец вырвал черные зубы и вставил желтоватые под цвет своей кожи, округлился, не скажешь «толкачик» и сделался антропософом. А у нас перестал бывать. Тут и произошло соединение с Е. И. В. И когда появилась Черубина де Габриак, петербургские антропософы знали, что это Е. И., не знал только редактор «Аполлона» С. К. Маковский.

ГРИГОРИЙ ПЕТРОВИЧ НОВИЦКИЙ

1906 г. Студент Лесного института, зеленый. Страсть к стихам. Выпустил книжку «Необузданные скверны». Ее арестовали за «кощунство и порнографию». А в сущности ничего не было предосудительного.

Способный, но дурковатый (?).

В Париже был шофером. Занимался медовым делом «мед новицкий». Теперь как сам говорит, пишет музыку.

ХОДАСЕВИЧ И ГУМИЛЕВ

Остается загадкой: чем привлекали Г(умилев) и Х(одасевич). Г(умилев) — вид (?) волдыря, слезящиеся глаза, а когда читал, будто сквозь рвоту.

Х(одасевич) — старая собачка и по всему телу фурункулы, противная жижа — голос.

Гумилева мне было однажды жалко: за день до ареста он пришел смиренный, никакой обычной заносчивости и спрашивал у меня, повторяя: «За что я на него сержусь?» — У меня очень болела голова и д(олжно) б(ыть) в коротких ответах ему (?) было нетерпение.

И тоже в последний раз — больше я его не видал — у него вышла какая-то исто(рия) — недоразумение в «Возрождении». Он мне показался гораздо ближе очень многих и я подумал, с ним можно разговаривать: этот поймет.

Стало быть, несмотря на отталкивание можно сойтись с человеком.

* * *

Для сочинения «Повести о двух зверях» — Стефанит и Ихнелат я пользовался текстами XIV—XVII в., перевод с греческого, а греческое идет от Панчатантры.

Общ(ество) Люб(ителей) Древ(ней) Письм(енности) XVI, XXII (1877—1878) и LXIV, LXVIII (1881). Предисловие и примечания Н. Булгакова и А. Е. Викторова.

С. Смирнов, «С(тефанит) и И(хнелат)» Филологические Записки. 1879. № 3.

А. Рыстенко, «К истории повести» С(тефанит) и И(хнелат) в Византийской и славяно-русской литературе, Летопись Историко-Филологического Об(щества) при Новороссийском университете т. X, 1903, т. XVI, 1910.

Калила и Димна, с арабского И. Ю. Крачковского. Academia. М. Л., 1934.

182—183 ст. Н. К. Гудзий, История древней русской литературы. М. 1945.

Мысли и чувства Панчатантры.

Когда я прочитал текст, я почувствовал, как это мне близко, тоже жил я со зверями и все это мною виденное и слышанное. Я только и говорил о С(тефаните) и И(хнелате), всем надоел, и стали они мне во сне сниться. Так вошли они в мое и в нашу обстановку.

* * *

Мне очень не хотелось, но ничего нельзя поделать, когда судьбой решается для чего-то.

От Берестовца (имения) до города Борзна 15 верст. Мы ехали втроем: С(ерафима) П(авловна), я и Н(аташа). Не хочется писать, запишу только канву. Хозяйка меня называла не А(лексей) М(ихайлович), а А(лексей) Иваныч, а раз Ив(ан) Ив(анович). Я молчал. Меня вызывали на ответы, чтобы посмеяться. Наконец, меня прорвало и я стал отвечать по-своему и прекратил под хохот. С(ерафима) П(авловна) была очень расстроена. Н(аташа) избегала смотреть. А возвращаться, я сел с кучером. У меня было чувство: Н(аташа) меня стесняется. Это было для меня ужасно: я ее очень любил.

И вот через сколько лет я пережил то же самое чувство.

Электричество погасло. Пишу со свечой. В окно из-за стены рогатый месяц.

Алексей Ремизов

О ПОНИМАНИИ

Из всех своих книг В. В. Розанов ценил свое первое сочинение — книгу «О понимании», Изд. 1886, стр. 737, IV.

Едва ли кто знал о существовании этой книги, говоря о Розанове. «Темный лик», «Люди лунного света» упоминались и никогда я не слышал «О понимании».

Это было в те времена, когда Михаил Осипович Гершензон (1869—1925), тогда еще не автор «Грибоедовской Москвы», а «молодой писатель», сочинял стихи, потом, когда поминали ему о его поэтических опытах, стеснялся — Наш первый петербургский год, 1905, редакция «Вопросы жизни». В папке рукописей, предназначенных «к возврату» хранились мелко исписанные листки за уличающей подписью: Михаил Гершензон.

Я служил в конторе и в редакцию не совался: я должен был передавать авторам рукописи с пометкой «В», но без объяснений. Случались недоразумения: читаю в книге Сивачева (Михаил Гордеевич Сивачев, 1873 г.) «Записки бедного Макара»: обиженный автор на мое «без объяснений» готов был развернуться и прописать мне по морде «на добрую память» —

В редакции холодно, не сравнить с конторой. В конторе — мое царство — толкотня и смех.

В контору заходили не только подписчики, а и получать по счету, и писатели за авансом и гонораром: живое тянет.

Заходил и В. В. Розанов. Тут я о его любимой непокупаемой книге «О понимании»: «И чего, думаю, проще: на полку поставлю книгу и всем разумным «непокупаемым» приятелям раздам! И автору будет приятно и книге — не в залеж».

В. В. Розанов поддался и вскоре на моей свободной полке прижались друг к другу 30 экземпляров «О понимании». Потом, к злополучному «Пониманию» присоединилось, давя, 10 нарядных книг Мережковского «Петр и Алексей», изд. Пирожкова. Мережковский завистливый: почему выставлен Розанов, а не я. Мережковский сквалыга, это правда, но было и недоумение: «Петр» не угодил в заваль, в «недвижимое имущество», книгу покупали, но количество экземпляров книги не убывало. Только обнаружилось при банкротстве издателя что сверх условленных по контракту не одна тысяча экземпляров сбереглась на складе в «запас на черный день».

За месяц много перебивало народу в конторе. Ходко шла книга «О понимании».

Были помню:

А. С. Волжский (Глинка, автор статьи «Мистический пантеизм Розанова», — «Вопросы жизни», № 1—3, 1905 г.), «летучий», обуян мыслью о хлыстах — в те времена в Петербурге возник не один корабль — корабль Щетинина, корабль Легкобытова.

За Волжским помяну А. М. Коноплянцев, автор биографии Константина Леонтьева, по Елецкой гимназии ученик Розанова, инженер под статью Замятину, но размягченный.

Владимир Николаевич Княжнин (Ивойлов) с А. А. Блоком редактировал письма Аполлона Григорьева.

Я очень жалел его: автор рассказа «Семушка», в русском стиле. Верно, за «Сёмушку» в моем произношении он обиделся и припечатал меня: «куриной думой» (Письмо А. А. Блока 9 ноября 1912 г. к В. Н. Княжнину).

Дмитрий Наумович Фридберг, его стихи напечатаны в «Новом пути», 1904, говорили о нем «все знает», а скромный, не вылезал. В 1905 был выслан из Петербурга и пропал.

Владимир Алексеевич Пяст (Пястовский) (+ 1940 Москва) писал стихи, но еще не печатал, помешался на рассказах дважды беглого с каторги. И все приключения революционера принял в себя, опасаясь «быть замечену».

Борис Алексеевич Леман (Борис Дикс), после стихов — автор «Книги о Чурлянисе», (индеец), внимательный, хороший человек, а как поступил в антропософы — и раззнакомился. Понимаю, как вступает человек в духовный мир, перестает чувствовать бедовый «материальный» и земной.

Евгений Германович Лундберг, сын пастора, ученик Льва Шестова, искреннейший и правдивейший, писал рассказы, но почему-то их всегда возвращали. Мне его было очень жалко, неудачная доля — я всегда чувствую перед такими в чем-то виноватым. А стал известен в революцию, когда в Берлине [в] 1922 году сжег книгу Шестова о большевизме, щадя учителя.

Георгий Иванович Чулков, секретарь «Вопросы жизни», (1879—1939), автор «Кремнистый путь». Его соперники: Блок, Андрей Белый, Брюсов в «Весах». После закрытия «Вопросов жизни» надо было как-то обнаружиться, он придумал «мистический анархизм», как потом Гумилев сочинил «Акмеизм»: «выбиться в люди».

Михаил Дмитриевич (1743—1792) Чулков, его дед, «мелкотравчатый сочинитель» «низовой литературы», автор «Пересмешника», или «Словенские сказки», «Пригожая повариха» (1770), гнул к народной речи. «Человек, как сказывают, животное смешное, смеющееся, пересмехающее и пересмехающееся». А внук парил высоким слогом, и читал напыщенно («Годы странствий», из книги воспоминаний. 1930 г., изд. «Федерация», Москва).

Антон Владимирович Карташев и Василий Васильевич Успенский, пара: Карташев постный «шкилет», Успенский — «налитой теля». Карташев, говоря, закрывает глаза и из-под сомкнутых век — не слезы лились, а слова. Успенский от стеснения говорил с растяжкой, передыхая. Они ходили неразлучно — для оттенка. — Оба студенты Духовной Академии Александр-Невской Лавры. На собраниях в Религиозно-философском обществе на них показывали пальцем: «непорочные-девственники». Среди передовых всякие «семейные устои» были о ту пору объявлены «буржуазным предрассудком» и всякий старался чем-нибудь отличиться. А вот на тебе: блюдут по заповеди «Домостроя» попа Селивестра. Карташев и Успенский заходили в редакцию «Вопросов жизни». — И им: «пожалуйста — «О понимании» —

* * *

— Ну что мои, как? — заискивающе робко спросил В. В. Розанов, подмигивая на молодую конторщицу.

— Разошлись — сказал я с легким чувством, — все до одной.

Розанов, тычась, шурясь на полку: Невероятно!, а мог убедиться: на полке кроме семи из десяти Мережковского, — ни одной «О понимании» — пустое место. Я видел, как вдруг он заволновался, губами рассчитывая на рубли.

— И все вас благодарят, зарятся на книгу, а купить не всякий может, — все благодарят! Тоже и я.

Розанов понял мои «многократные благодарят», вспыхнул и без того по природе красный и, не глядя, отметил: на полке — 12 лет лежали как под спудом! —

— Тернавцев и сам купить мог бы. Сколько ухлопал на лодку, мало одной.

И я тут вспомнил, что я Тернавцеву не давал.

...Я так раздал тридцать книг.

«А отдал бы и сорок», — подумал я.

Так разошлось розановское «Понимание».

* * *

С Мережковским было другое.

Проверив мое «Розановские книги все разошлись» и видя на полке семь своих «нерозданных», Мережковский сразу рассердился:

— Ваши берегу к Рождеству, — сказал я и прибавил: с какой благодарностью принята книга Розанова.

Выкрикнул: «Меня обкрадывают, — не мог удержаться Мережковский, — Книги все назад!» И потребовал возвратить семь книг. Так опустела полка и рождественские подарки не осуществились.

Д. Е. Жуковский, издатель «Вопросов жизни» мне выговаривал, не глядя: обидел Мережковского.

Вторым будет Дягилев. Обиделся за мою подпись на деловой бумаге: «Дворецкий „Вопросов жизни“» — и не ответил на письмо, «потому что с лакеями он не переписывается». А тут Мережковский грозит: «Обокрали» — изволь оправдываться.

Дягилеву разъяснили «Дворецкого» и вскоре мы встретились и без всякого «лакейства», и о «дворецком» как не бывало. Но у других будет тянуться долго: читаю в воспоминаниях и сужу по письмам.

* * *

Из Киева приехал Лев Исаакович Шестов («Шестов» псевдоним, З. Н. Гишпиус будто придумала, а на самом деле из рассказа Глеба Успенского «Старьевщик»: хозяин московской харчевни — Кузьма Шестов). С Шестовым мне было всегда легко: вот кто никогда не осадит «ври, да не завирайся» — ведь это все равно, что осудить человека!

Шестову я передал «О понимании» — «от Розанова».

Только что вышла первая книга Шестова «Апофеоз беспочвенности» и Шестову было приятно внимание знаменитого писателя.

После конторы поехали на Мытнинскую набережную к Д. Е. Жуковскому. В издательстве Жуковского новинка: огро-

мадный том Куно Фишера, Гегель. Жуковский ничего не писал, а любил поговорить о философии.

У Жуковского мы застали гостя: приезжий из Москвы молодой толстовец. По его оступелому взгляду можно было сказать: вот человек после упорной борьбы нашел истину и с головой уверовал и никаким кунофишером не сшибешь.

За ужином хозяин дорвался до философии, и пошла разногосица. Московский гость не проронил ни слова и к еде не дотронулся: никаких бобов, — сиги, корюшка, навага. И тут не я — хозяйский домысел, будто для толстовца рыба, что для простых смертных свинья котлета.

А от Гегеля к Толстому.

И тут толстовец, забыв всякое «непротивление», ответил Шестову резко и вгорячах потянулся к стакану — я налил стакан запеканки: не горячит, а прохлаждает, гость хлебнул, разошелся, и поддался одухотворению.

Но все окончилось неожиданно благополучно. Спорщиков разнимать не пришлось.

Шестов, хозяин и гость заключили ужин брудершафтом.

Толстовский гость остался ночевать у Жуковского, а мы по домам.

В мою «обезьяню» память — обезьянней палаты еще тогда не было, но она будет — я записал афоризм премудрого друга: «Не возражай и не оправдывайся, и поступай как знаешь, — все равно потом будешь раскаиваться».

Д. Е. Жуковский рассказывал, какое тягостное было пробуждение после брудершафта: язык не поворачивался говорить «ты». И опять мне выговаривал: зачем напоил толстовца, я не возражал и не оправдывался.

* * *

На ловца и зверь бежит. С «Пониманием» оказалось не так-то просто, не всякому дана, книга «непокупаемая», но и не читаемая: выхолощенная словесность «истины».

Выручил Пришвин.

Бородатого зверя привел А. М. Коноплянцев, товарищ по Елецкой гимназии, где учителем географии был В. В. Розанов. Тут я Пришвину «О понимании» — «на добрую память».

Бывают же такие неестественные совпадения: мое «на добрую память» и рассказ Пришвина!

Гимназисты Розанова не любили: раздражительный до слюни — говорят, плевался и получил прозвище «козел». Розанов про козла слышал, но в лицо ему никто не говорил.

Козел был неуловим. В 8-м классе перед выпускными экзаменами на уроке географии Розанов вызвал Пришвина и гонял его, придираясь к каждому слову.

Пришвин не выдержал и глядя по-бараньи тупо в лицо учителя с ненавистью произнес — слышно всему классу: «козел».

Пришвина исключили из гимназии и никакие просьбы матери не смягчили приговор. Настоял Розанов.

О университете нечего было думать — волчий паспорт.

Мать Пришвина не рохля, Пришвин не оболтус, принять, как велено и показано, подчиниться — посмотрим!

Пришвин поехал в Германию учиться, в Лейпциге окончил агрономическую школу и вернулся в Елец ученым агрономом.

Свою ученую специальность он не применил, да ему не того надо было, его потянула география, он теперь не «волчий», поехал в Олонецкий Край и вернулся с книгой: «В стране непуганных птиц». Посчастливилось: книжку издал Вольф — издание с иллюстрациями. СПб. 1907.

И теперь — Петербург: ученый агроном и литератор.

— Все эти годы, — рассказывал Пришвин, — я думал о встрече с Розановым — как это будет?..

— К Розанову очень просто: и даже в это воскресенье, идите с Коноплянцевым.

* * *

Шестов с «Апофеозом» ходил к Розанову познакомиться и поблагодарить за подарок «О понимании». А как состоялась встреча Пришвина, не знаю, одно — что Пришвин в воскресенье был у Розанова.

О Шестове Розанов повторял «Ум кругосветный».

— Из всех моих встреч умнее я никого не встречал.

А о Пришвине, не глядя:

— Какого ты мне еще мальчишку прислал...

Я — понял и хотел прибавить «козла», но козел не выговаривался.

Серафима Павловна сказала за меня и в голосе ее прозвучало непосужаемое беспощадно:

— Козел.

У Розанова вдруг запотели очки и он беспомощно бормотал, словно и зубы у него выбили, шарил по столу за платком.

* * *

В. В. Розанов принимал сердечное участие в моей неприканной литературной жизни и нашей бедовой судьбе.

Л. И. Шестов читал мой «Пруд» и первый отклик на его «Апофеоз» — моя «завитушка» в «Вопросах жизни». Но Розанов кроме «Калечины — Малечины» (Посолонь) — ничего, и только по слухам, а слухи ходили не в мою пользу. Неужто мое «О понимании» — 30 читателей — его непокупаемой и нечитаемой книги, тронули его сердце?

— Я говорил о тебе с Валентином Александровичем Тернавцевым. Ему нужны рассказы для хрестоматии. Непременно пройди к нему и покажи свои рассказы, что-нибудь как эти «калечины-малечины».

Я не противоречил, хотя плохо верил.

Раз с письмом Розанова я носил вроде «калечины-малечины» А. В. Руманову для «Русского слова» и ничего не вышло, а у Тернавцева — хрестоматия для церковно-приходских школ.

Тернавцева я встречал на собраниях Религиозно-философского общества и у Розанова, обаятельный «цыган» из Кишинева. Улыбка — весна и в спорах, будь он и против, а как друг. Занимал он большое место в Синоде по отделу образования и страстный лодочник. В неслужебный час пропадал на гонках.

Барвара Дмитриевна Розанова на пристрастие к лодкам смотрела трезво и не одобряла, жалея Тернавцева: дома никогда не бывает.

Мне посчастливилось: хозяина я застал дома — на этот раз меня встретила не прислуга, а дети — дочери Тернавцева. В их взгляде и как со мной поздоровались: «подождать, сейчас» было отцовское — широкое.

Я познакомился с матерью — она слышала обо мне от В. В. Розанова. Не сказать старая, вернее утомленная: дети, забота и точащие душу сомнительные Невские лодки, конечно, ее ревнивое чутье, не воображение. Жили они довольно — в комнатах чисто, порядок и книги.

Вышел хозяин. Глядя на него, я подумал: был ли хоть один человек, кто мог бы на него сердиться. Вот одаренный всеми дарами беззлой природы! И за себя мне стало неловко и, как всегда стесняясь, я подал рукопись — рассказ «Богомолье», чего кажется — одно название в хрестоматию для церковно-приходских школ.

Тернавцев присел к столу и читает, не по-вагонному, а с прихлебом — цена слова.

По улыбке я понял: рассказ понравился, но плечи — движение: и рад бы, да меня... Он отложил в сторону рукопись и поднялся.

— Никак не возможно, — сказал Тернавцев с широкой улыбкой, — лет так через 50 вас...

Я протянул руку за рукописью.

— Рукопись вы мне оставьте. И в мою протянутую руку сунул три рубля — зеленую бумажку, — В. В. мне о вас рассказывал.

* * *

«О понимании» — опыт исследования природы границ и внутреннего строения науки, как цельного знания — гордость Розанова, труд 4-х университетских лет. Гимнастика, выработавшая эластичность мысли, чем и объясняется на одну и ту же тему два противоположных мнения — в «Новом времени» — В. В. Розанов, а в «Русском слове» — В. Варварин. Вспоминаю любимую книгу, Розанов сидел твердо, не ерзал и курил желтую насыпанную папиросу своей набивки, предварительно потерев ее пальцами и лукаво подмигнув.

ИЗ ИСТОРИИ ПРОТОТИПОВ КНИГИ
А. РЕМИЗОВА «ИВЕРЕНЬ»
(Ф. И. ЩЕКОЛДИН)

Федор Иванович Щеколдин является одним из героев книги воспоминаний Ремизова «Иверень». Ему посвящена глава «Семь бесов», в расширенном виде впервые опубликованная в 1927 г.¹ Глава имеет подзаголовок «Старец», как бы дающий стилиевой камертон для изображения Щеколдина. Его образ рисуется Ремизовым в соответствии с каноном древнерусской агиографической литературы: «Федор Иванович Щеколдин кореня костромского и речь его округлая.

И как станет, бывало, в красный угол под вербу —
«власы поджелты, брада Сергиева!»

«Эх, — подумаешь, — Федор Иванович! Стоять бы тебе в старчестве, проводить житие в пустыне среди полей и лесов Богу на послушание человеком в научение. А какие там цветы цветут, а какие колокольчики! Жить бы тебе в пустынной келье у березок — благословенных белых сестер!»

Федор Иванович в миру жил, с нами: хотел устроить нашу жизнь «совестно». С малых лет запала ему в душу от житий угодников и подвижников эта «совестность».

Федор Иванович в миру жил и, делая грязное и полезное дело, видимое и понятное на «сей день», и, как всякий из нас, ошибаясь и плутая в выборе средств устранить этот тягчайший «сей день», его беду, несправедливость и бесовство, никогда, никогда не забывал заповеданное от пустынки — «совестное», хранил пустынный завет:

«только через „отречение“ и „жертву“
человек подымается духом для совершения дел,
направляющих нашу спутанную жизнь, не распутываемую
домашними житейскими средствами — враждой и ложью!»

Так сам он мне однажды признался, когда я ему о пустыне — его любимых колокольчиках да березках, благословенных белых сестрах, свои мысли вслух говорил.

В заботах о нас проходила жизнь Федора Ивановича: ему хотелось собрать нас, беспастушных, растерявшихся в безвре-

менной жизни среди печорской дебри о-бок с медведем да Ягой-Буробой».²

Подобно многим персонажам автобиографической прозы Ремизова, Щеколдин, как герой книги «Иверень», также возник в результате переплетения воспоминаний о реальном человеке с столь характерным для писателя мифотворчеством. Каковы же подлинные свидетельства о Щеколдине и каково их соотношение с художественным образом, созданным писателем?

Ф. И. Щеколдин родился 29 мая 1870 г. в с. Вичуга Кинешемского уезда Костромской губернии и происходил из купеческой семьи. Щеколдины — известный в Шуе и Кинешме купеческий род. Происхождение мальчика обусловило его любовь к старине и религиозность. Поздний рассказ Щеколдина «Потомственные почетные» имеет автобиографический подтекст и воссоздает среду его детства. Герой рассказа — сирота попадает на ткацкую фабрику. Тяжелый труд, грубое и чуждое окружение, обиды — непосильным грузом ложатся на неокрепшую душу мальчика. Утешение он находит в молитве: «В лесу на Крутихе свернул с тропы, вышел на лужайку. В кустарнике и совсем разрыдался, без звука, и все мысли потерялись. Уткнулся ничком, только плечи вздрагивают.

Вдруг звон: за всеобщей к евангелию звонили.

Очнулся Павлушка: как до сих пор помолиться не вспомнил, про угодников своих позабыл! — Заторопился, сместерил крест из двух палочек и поставил посреди лужайки.

— Сюда и буду теперь ходить молиться!

... Все лето сохранялся крестик. Зайдет Павлуша в субботу, ограду из камней поправит. — Здесь его «пустыня», Может он тут и церковь построит, когда большим станет. Может быть даже монастырь...»³

Публикуемый ниже другой рассказ Щеколдина: «Казанская» является воспоминанием о еще более ранних детских годах, согретых светом божеской благодати и пронизанных горечью от ее утраты. Он дает возможность почувствовать тонкую и чистую душу Ф. И. Щеколдина, так полюбившуюся Ремизову.

Ф. Щеколдин окончил Кинешемское уездное училище, есть сведения, что он также обучался в каком-то учебном заведении в Москве. В конце 1898—начале 1899 г. Щеколдин впервые привлекался к дознанию по обвинению в принадлежности к кружку, образовавшемуся в Иваново-Вознесенске для социал-демократической пропаганды. Кружок этот был связан с московским «Союзом борьбы за освобождение рабочего класса». Будучи церковно-приходским учителем, Щеколдин распространял прокламации среди фабричных рабочих в шуйском уезде.

За подобную деятельность он был определен под особый надзор полиции и со 2 апреля 1899 г. поселился в Воронеже, где служил в земской управе. В Воронеже Щеколдин завязал немало знакомств с местными ссыльными. 9 февраля 1900 г. Щеколдин был выслан под гласный надзор полиции на два года

до февраля 1902 г. в Вологодскую губернию. В Устьсысольске он познакомился и подружился с Ремизовым, внесшим немалый вклад в атмосферу интеллектуальных бесед и шуточных мистификаций, свойственную и Вологде — «северным Афинам», где в то время был Луначарский и Бердяев, Щеголев и Савинков. Об одной из проделок молодых ссыльных рассказывается и в воспоминаниях Ремизова о Щеколдине.

Некий Подстрекоз, — («так окрестил смутьяна Федор Иванович Щеколдин, человек учительный и верховный») — в котором легко угадывается сам А. М. Ремизов с его страстью к розыгрышам, мистификациям, проделкам («оплешничкам», как говорил Федор Иванович) «уловляет», наконец, и Ф. И. Щеколдина. В Великую Субботу перед тем как идти в церковь он предлагает подстричь Щеколдину бороду. При этом он так вдохновенно и с таким знанием дела вспоминает московские пасхальные службы, что Федор Иванович, как замороженный, не замечает ни времени, ни того, что от его бороды, делающей его похожим на преподобного Сергия Радонежского остался колышек. «И пришлось усы кверху подпернуть — пусть уж лучше Мефистофель! Подстрекоз ему и закрутил их, на кончиках тоненькие — мышинный хвостик.

И вышли на волю: Подстрекоз и «Мефистофель».⁴

Сопоставим описание из ремизовского текста с фотографией Ф. И. Щеколдина тех лет, хранящейся в его личном деле в архиве Департамента полиции:⁵ «чеховская» бородка, усталый, мягкий взгляд из-под полуопущенных век.

В апреле 1902 г. Щеколдин возвратился в Воронеж, однако по агентурным сведениям он в мае 1902 г. вновь занимался пропагандой среди фабричного населения Шуйского уезда. Щеколдин использовал для этого свои родственные связи: в Шуйском уезде жили его сестры Юлия и Анна, в Иваново-Вознесенске — дядя, другой дядя — в селе Новая Галачиха.

При обыске у Щеколдина обнаружили адреса, свидетельствовавшие о его связях с «Искрой» и «Зарей».⁶ Щеколдину удалось скрыться от ареста и 13 июля 1902 г. выехать в Германию.

В Берлине под именем «Степана Рунова» Щеколдин продолжал активно заниматься революционной деятельностью. 23 мая 1903 г. Щеколдин был случайно арестован в Шарлоттенбурге за проживание по подложному паспорту на имя болгарина Димчо Попова. После установления личности он был выслан в Россию.

Возвращение Щеколдина в Россию не осталось незамеченным. Может показаться невероятным, но полицейское досье содержит сюжет «о бороде Щеколдина», аналогичный рассказу-воспоминанию, точнее мифу, сложенному о Щеколдине А. Ремизовым.

9 января 1904 года к надворному советнику, бывшему члену Ковенского губернского по крестьянским делам присутствия Федору Алексеичу Михайловскому прибыл из Вильны «некий

приезжий, приметы коего: лет 35, выше среднего роста, шатен, лицо смуглое и немного продолговатое, большие толстые растрепанные усы. Лицо это прибыло с отпущенною бородой и большими волосами, но в тот же вечер коротко обстриглось, а также обстригло бороду, придав ей форму французской».⁷

Несмотря на усиленную слежку Щеколдину удавалось скрываться от полиции. Следы его обнаруживались то на Дону, то в Смоленске, то в Полтаве, то в Киеве, то в Орле. Щеколдин (партийные клички «Дяденька» и «Повар») заведовал складом социал-демократической литературы и имел обширные связи в революционной среде. Он посещал Петербург и Москву, где в феврале 1905 г. был случайно арестован на квартире Инессы Федоровны и Владимира Евгеньевича Арманд.⁸ Супруги Арманд, которые как и Щеколдин, принадлежали к социал-демократической партии, налаживали связи с социалистами-революционерами с целью приобретения оружия для партии, для чего поселились на одной квартире с одним из участников московской террористической группы, занимавшейся изготовлением взрывчатых веществ и метательных снарядов.

«К сему присовокуплю, что из числа передаваемых лиц, Владимир и Инесса Арманд до последнего времени, по имеющимся секретным сведениям, принадлежали к местной социал-демократической организации, чем и объясняется обнаружение в их квартире представителя Центрального Комитета этой партии, убежденного и весьма серьезного социал-демократического деятеля Щеколдина. Последний, по имеющимся сведениям, прибыл в Москву для принятия участия в состоявшемся 9-го февраля съезда районных представителей Центрального Комитета означенной партии, арестованных в квартире литератора Леонида Андреева...».⁹

Революционные события освободили Щеколдина из-под негласного надзора полиции, по неясным причинам он отходит от революционной деятельности. В начале 1907 г. возобновились его дружеские отношения с А. М. и С. П. Ремизовыми.

В архиве А. М. Ремизова в РГАЛИ сохранились шестнадцать писем Щеколдина к С. П. Ремизовой—Довгелло (1907—1917 гг.), одно письмо А. М. Ремизову 1916 г., а также рукописи стихов и рассказов Щеколдина с правкой Ремизова.¹⁰

Первое письмо Щеколдина от 12 января 1907 г. послано на адрес Н. А. Бердяева (Саперный пер. 10), так как адрес Ремизова был ему неизвестен.

В письме Щеколдин сообщает А. М. и С. П. Ремизовым о смерти их общего знакомого по вологодской ссылке Адама Дионисиевича Рабчевского. Революционера, юриста по образованию Адама (Андрея) Дионисиевича (Макариевича) Рабчевского (1877—1907) — Ремизов помянул в «Иверени»: «И по соседству — Адам Дионисиевич Рабчевский, о котором слава, как о будущем знаменитом адвокате («на одном собрании два часа без передышки говорил»), писал стихи, но не печатал ...».¹¹

«Я видел его за день до смерти, принес ему журнал „Перевал“ и как раз они захотели, (что) б(ы) я прочел ему рассказ Ал(ексея) Мих(айловича), вообще они следили за писаниями Ал(ексея) Мих(айловича), только сказку, то в «Тропинке», я так не мог достать ему. Так он и не узнает ее, этой милой сказочки. М(ежду) пр(очим) она лучше много».¹²

Речь идет о рассказе Ремизова «Без пяти минут барин» (Перевал. 1906. № 1) и сказке «Зайчик Иваныч» (Тропинка. 1906. № 12). Первые шаги Ремизова в литературе, как видим, получили одобрение в среде, казалось бы весьма далекой от литературы.

Во втором письме от 3 марта 1907 г. Щеколдин немного рассказал о себе. В это время он жил в качестве учителя в имении (Станция Буча, Юго-Западной железной дороги). Но кочевая жизнь Щеколдина продолжалась. Третье письмо от 16 декабря 1910 он послал из Пензы, куда недавно переехал и поступил на службу в банк. Все свободное от службы время он посвящает чтению, иногда появляется желание взяться за перо: «м(ожет) б(ыть) попытаюсь кой-что писать, есть даже определенные темы, которые могли быть напечатаны, но как-то все еще не было настроения, не раскачался...» (л. 6).

Щеколдин продолжает внимательно следить за творчеством Ремизова.

«Книжку Алексея Михайловича прочитал всю и уже писал, что больше всего и очень понравился мне «Суд Божий». Читал я его прямо с восхищением. Потом мне невозможно было не понравиться это видение гроба. Думалось — лишнее. Но в конце концов этот эпизод придает всему рассказу характер как бы «жития», т. е. меняет характер рассказа, но не уничтожает его красоты. — Тараканомора я не понимаю и потому конец мне не нравится; а написано хорошо и это. — Об остальных всех, кажется, я уже высказался. — Но о. Илларион замечательно хорошо!...» (л. 6 об.).

Речь идет о рассказах только что вышедшего первого тома «Сочинений» — СПб.: Шиповник, (1910).

Щеколдин отметил драматическую историю о священнике, усомнившемся в Боге. О рассказе «Чертик» (Тараканомор — действующее лицо рассказа) Щеколдин подтвердил свое мнение в письме от 17 января 1911 г.: «Хотя „чертика“ я и теперь плохо понимаю» (л. 9 об.).

Среди скуки и однообразия жизни в Пензе письма С. П. Ремизовой были источником живой связи Щеколдина с культурной жизнью Петербурга.

Письмо от 17 января 1911 года написано под впечатлением от рассказа С. П. Ремизовой о заседании Петербургского Религиозно-Философского общества,¹³ посвященного памяти Л. Н. Толстого, которое состоялось 16 ноября 1910 года.

На заседании выступили: Д. В. Философов, Д. С. Мережковский, П. Б. Струве, С. Л. Франк, В. И. Иванов, А. В.

Карташев, А. А. Мейер. Неожиданной оказалась концовка вечера, когда старообрядческий епископ Михаил предложил собравшимся прочитать любимую молитву Л. Толстого «Отче наш». В публике это вызвало раскол. Одни поддержали молитву, некоторые даже стали на колени, но другая часть публики, атеистически настроенная или знавшая, что церковь запретила отпевать писателя, покинули собрание (см. отчет о собрании: Новое время. 1910. № 12460. 18 ноября. С. 5).

Судя по письму Щеколдина, он встал на сторону «толстовцев», «видевший в обряде оскорбление их учителя».¹⁴

«Вот Толстой — это другое дело, и я страшно рад, что он успел все-таки сделать этот последний шаг. Больше ничего и не нужно, важно именно это движение, этот порыв, а не то, что было бы дальше.

Да, все эти корреспонденты и друзья — вроде Сергеенко — могли бы и тут все испортить и опошлить; теперь же это движение души Толстого осталось чистым. У меня оно не выходит из головы. Конечно, было бы очень интересно побывать на Толстовском заседании «Религиозно-философского общества», которое Вы так живо описали. И конечно Неведомский прекрасен в его глубокомысленном неведении. Но меня интересует вот что: что же дальше? Какой след оставит в нашей жизни это событие, по поводу которого мы так хорошо расчувствовались?» (л. 9 об.).

Жалобы Щеколдина на скуку, пустоту и однообразие жизни усиливаются с каждым письмом: «Иной раз так тяжело бывает, Серафима Павловна, что мне кажется, именно в такие дни люди кончают с собой, я не способен на это, но тем тяжелей» (л. 13 об.).

Ремизовы уговаривают, по-видимому, Щеколдина поехать вместе с ними для лечения за границу. Щеколдин выезжает вслед за Ремизовыми. В письме от 20 мая 1913 года он договаривается встретиться с ними в Париже или в Швейцарии.

Письмо Щеколдина 1915—1917 гг. из городов: Кинешма, Павлово Нижегород. губ., Житомира, Пензы, Эссентуков информативны по содержанию. По-видимому, он переехал в Петербург и теперь является частым посетителем литературных вечеров у Ремизова. На одном из них в апреле 1915 г. он познакомился с С. Есениным.¹⁵ Будучи кавалером «Обезвельволпала» Щеколдин вошел в круг литературно-художественной элиты Петербурга начала века.

Щеколдин пробовал свои силы в литературе. В 1916 году в сборнике «Пряник осиротевшим детям. Сборник в пользу убежища «Детская помощь» не без содействия А. М. Ремизова был опубликован рассказ Ф. И. Щеколдина «Солнце играет».

В архиве Ремизова сохранились стихи и рассказы Щеколдина, возможно, отобранные для публикации. Рукой Ремизова надписаны названия стихов и рассказов, но в целом правка незначительна и касается лишь небольших сокращений в прямой речи героев.

Публикуемый ниже рассказ Щеколдина «Казанская» не подвергся правке вообще, значит он наиболее соответствовал эстетическим критериям Ремизова.

В 1919 г. Щеколдин умер от тифа. Ремизов откликнулся на его смерть небольшим некрологом «память поминальная» «Три могилы»: «Вторая могила в Александро-Невской лавре. От сыпного тифа помер Федор Иванович — Ф. И. Щеколдин. (...) С Ф. И. познакомился я в ссылке в Устьсысольске. Он был честнейший человек, самый надежный. И таким знали его во всех уголках России, знали как Федора Ивановича, которому можно доверять и на которого можно положиться.

О его политической деятельности расскажет история революции нашей, я же помяну его великую честность и любовь его к березкам да к цветкам полевым — колокольчикам.»¹⁶

На этом закончился совместный путь по жизни «Мефистофеля» и «Подстрекозова». Но крепкие «узлы и закруты» ремизовской памяти сберегли самое дорогое и близкое ему в личности Ф. И. Щеколдина: лиричность, возвышенность и способность к самоотречению, отдаче своей души «за други своя».

Примечания

¹ Ремизов А. М. Северные Афины. // Современные записки. 1927. — № 30. — с. 258—270. Первоначальная редакция текста в форме рассказа была опублик. в: Биржевые ведомости. 1915. № 14741.

² Ремизов А. М. Северные Афины. С. 264.

³ Щеколдин Ф. И. Павлушкин крест. РГАЛИ. ф. 420. Оп. 1 Ед. хр. 66. Л. 49.

⁴ Ремизов А. М. Северные Афины. С. 270.

⁵ ГАРФ Ф. 10 200. Оп. 226. Ед. хр. 2081. Л. 115а.

⁶ «Искра» — первая общерусская марксистская газета (1900—1903), «Заря» — марксистский научно-политический журнал (1901—1903).

⁷ ГАРФ Ф. 10.200. Оп. 226. Ед. хр. 2081. Л. 82 об.

⁸ Арманд И. Ф. (1874—1920) — член большевистской партии с 1904 г., революционерка, деятель международного женского рабочего и коммунистического движения. В 1893 г. вышла замуж за А. Е. Арманд, впоследствии стала неофициальной женой его брата Владимира Евгеньевича Арманд.

⁹ ГАРФ Ф. 10 200. Ед. хр. 80. Л ЦРЗ / 1898. Л. 146 и об. Речь идет об аресте 9 февраля 1905 г. на квартире у писателя Л. Н. Андреева членов ЦК РСДРП.

¹⁰ Щеколдин Ф. И. «Казанская», «Павлушкин крест», «Потомственные почетные». — Рассказы. РГАЛИ ф. 420. (А. М. Ремизова) Оп. 1. Ед. хр. 66.

¹¹ Ремизов А. М. Иверень. РГАЛИ Ф. 420. Оп. 5. Ед. хр. 16. Л. 94.

¹² РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 90 Л. 1. Письма Ф. И. Щеколдина А. М. Ремизову. (Далее цитируются по этим шифрам только с указанием листа).

¹³ Петербургское Религиозно-философское общество (1902—1903, 1907—1917).

¹⁴ Н. О. (знев). Чествование памяти Л. Толстого в религиозно-философском обществе. // Речь. 1910. — № 316. — 17 ноября.

¹⁵ Есенин С. Собрание сочинений в 6-ти тт. Т. 6. М.: Худ. лит-ра, 1960. С. 60. Письмо от 24.04.1915 А. М. и С. П. Ремизовым: «Федору Ивановичу бю челом».

¹⁶ Ремизов А. М. Три могилы. // Крашенные рыла. Театр и книга. Берлин: Грани, 1922. С. 133—134.

Ф. И. Щеколдин

КАЗАНСКАЯ

Рассказ

I

Матушка моя не оставила после себя завещания, даже благословить нас перед смертью не успела, не в состоянии была, и одна из родственниц, хлопотавших около умиравшей, взяла ее обессиленную руку и возложила поочередно на наши головы. Казанская же икона Богородицы и без завещания всем без уговора и без возражений признана была за мной.

Старшей сестре в благословение от матери отдали Треручицу. Об этом матушка при жизни сама говаривала. Треручица к ней перешла от ее матери, нашей бабушки Александры Феоктистовны, и венец золотой к серебряному окладу на нее бабушка из своих колец сделала. Вот ее и отдали старшей сестре; она же и рукодельница большая была, а помощи в женском рукоделии всегда у Треручицы просят. Вторую сестру благословили от матери Софией-Премудростью Божьей, в глухой серебряной позолоченной ризе, той же, видно, работы, что на Казанской. А Казанскую — мне.

Небогатая обстановка была у нас в доме. У матушки только наряды дорогие — бабушкино наследство, — в сундуках хранились: меха, атласные салопы, шелка старинные, персидские шали, бриллианты и жемчуга, а в доме лучшим и дорогим украшением иконы были. Из икон же самая лучшая и самая почитаемая — Казанская Пресвятая Богородица: она была хранительницей и заступницей нашей семьи, утешением в горе и участницей в радостях.

В зале срединное место занимала Треручица, а по сторонам у нее — Деисус, Никола святитель, Царица Александра, Антипий священномученик — зубной целитель, св. Троица. Перед ними пели попы, когда приходили со славой, перед ними молились гости. А Казанская — в мамашиней спальне, не всем видимая, но самая близкая нам, семье. В угловом трехъярусном киоте наверху Спаситель в медном позолоченном окладе, внизу София — Премудрость Божия, а Казанская по средине и перед нею лампада неугасимая.

В долгие зимние вечера, когда у мамыши разбалчивались ноги, лежит она на кровати, возле у ног ее тетка Любовь — разговаривают, старину вспоминают. Сестры у стола с рукоделием, а я читаю, или рисую, и слушаю-запоминаю рассказы про дедушек, бабушек и прабабушек. И тут же с нами наша святыня, Заступница наша, озаренная тихим неугасимым светом, — кроткими глазами смотрит на нас.

В праздник, когда мамаша по нездоровью не поедет в церковь, мы опять все перед Казанской: мамаша с лестовкой читает канон празднику или акафист, а мы за нею с своими подружничками — следим, когда по уставу перекреститься надо, когда кланяться. В великом посту тут же каждый вечер по очереди кафизмы читаем.

Перед Казанской начал я и первое свое чтение молитв по церковной азбуке: мамаша стоит у меня за спиной и, чуть не пойму титло какое, подсказывает, а я, с указкой, разбираю слово за словом давно затвер-

женные молитвы. Здесь же благословляли меня, когда я первый раз отправлялся сперва в школу, потом и на заработки в чужие люди.

И в самую тяжелую минуту моей жизни, когда умерла моя мать и горе мое, детское горе, доходило до отчаяния, до исступления, — неугасимый свет привлек меня к той же нашей Заступнице и Утешительнице. Помню: увидал кроткий знакомый лик, поднялся, подошел к киоту и раскрыл заупокойный канон. Это была первая панихида по моей матери и — первое утешение мое в самом великом горе, постигшем меня в жизни.

Вот какие слезы видала наша заветная святыня, какие принимала молитвы.

II

В благословение от отца мне дали икону Николы святителя, потому дали, что очень любил я эту икону и сам давно выбрал ее для себя. Оклад на иконе посеребренный — модный, но хорошей чеканки. Письмо попортилось, потрескалось, но и письмо хорошее, а самое главное — глаза святителя: куда ни отойдешь, глаза все на тебя смотрят, большие, строгие, гневные почти. И в то же время такие добрые, такие милостивые, что и гнев их не пугает, а только будит чистое желание никогда не заслужить этого гнева, — гнева Николы-Святителя!

Любил я Николу-святителя, любил и его икону. Но Казанскую особенно почитали все мы, не только я, Казанская для всех была особенная, главная, покровительница семьи. Потому ее и отдали мне, что нельзя такую святыню отдать на сторону, унести из дома, а сестрам суждено ведь уйти в чужие семьи.

Казанская не следила глазами, как Никола, и взор у нея был кроткий, задумчивый, устремленный далеко куда-то, в будущее... И лик кроткий, склоненный к младенцу. Непередаваемой благостью, благодатью сиял этот озаренный лик из богатой чеканной ризы. Риза была достойная Царицы небесной, богато и с любовью и тщанием изукрашенная дивными цветами и узорами мастерской чеканки. Вся она искрилась под лампадными тихими лучами, будто камнями драгоценными осыпана; а камней не было, только в многогранных узорах свет разбивался и переливался точно в камнях.

Но и самый блеск ризы был тихий, не бивший в глаза великолепием, как будто блистала она не богатством украшения, а тою же благодатью, какою светился божественный лик, который обрамляла она.

Риза была позлащенная, но от времени и ежегодной предпасхальной чистки позолота сильно стерлась, как бы поблекла и выцвела. Эта блеклость и делала дорогую одежду Владычицы скромной; видно было, что так одета она не для пышности, а потому просто, что Царице небесной подобает такое одеяние — во все дни, а не ради торжественности, и не оно Ее украшает, — для нее оно обыденно, — но само от нее получает свое особенное великолепие.

Заставляла эта поблеклость ризы чувствовать многие уже ушедшие годы, заставляла вспоминать о молитвах дедушек пред этою же иконой, о благочестии бабушек, усердно каждый год начищавших святую ризу к Светлому дню, не жалея, что сотрется дорогая позолота... — Старые родные вещи тем ведь и дороги, что хранят на себе следы прожитого и невозвратного.

III

Не знаю, верно ли скажу, что был я у матушки любимым, но единственным сыном я был у нее, и ласкала ли она кого другого с такой нежностью и с такой грустью, думала ли о ком больше, нежели обо мне?!

Один я забирался, бывало, к ней на кровать и, утонувши в перине, гладил ее маленькую тонкую руку. Она что-нибудь рассказывала мне, разные замечательные случаи из своей жизни, или из жизни дедушек и бабушек: о каждом я знал от нее что-нибудь занимательное и памятное. Другой раз и сам я разболтаюсь, расспрашиваю, рассуждаю своим разумом, а то стану стихи читать. Любимое было у меня, — она же научила:

«Прошли века, пройдут века веков,
На общем кладбище улягутся народы,
Но не постигнет ум Создателя миров
И тайны занавес не снимется с природы.»

На дворе трещит мороз, вьюга воет. Внизу на кухне вокруг железной печки отогреваются возчики, оттаивают бороды, лапти: к вечеру сложили на фабрике дрова, в ночь домой повезут. Заскрипят дровни под окнами. А в спальне жаркая лежанка, и серебром и золотом светится передний угол от неугасимой лампы.

Завещания матушка не оставила, потому и не знаю, было ли у нее обещание поддерживать у Казанской неугасимый свет; но я сам сказал себе, что теперь это мое дело — позаботиться, чтобы возжженная ею лампада не угасла и после ее смерти. И не один год я выполнял этот завет, пока не повернула меня жизнь на неведомые и далекие пути. Годы были такие, такое время, а молодой ум хочет много узнать, и не боится далеких дорог.

Да и то сказать, гнезда ведь у меня не осталось: один как перст, — вот и бродил по вольному, по Божьему свету. Годами да годами не приходилось и побывать в родной стороне. Да и не тянуло в первые годы: белый свет широк, много нового увидел и узнал, много повстречал новых людей, наслушался речей разумных, начитался ученых книг, — прежнее, домашнее стало устаревшим казаться, в знакомой окрестности тесно стало. Сохранилось неизменным только одно.

Наследство мое малое — домашние вещи, какие на мою долю достались, — все у старшей сестры сберегалось. У нее и все иконы, и Казанская, наша святыня семейная. Сестра и лампаду неугасимую стала поддерживать.

Так вот, как доведется, бывало, случай приехать в прежние свои места, побывать у родных, на могилочках родительских, дедовских, чуть ли не на все новыми глазами смотришь: и то не так, неразумно, и другое, и третье передать да переменить бы. И только как приеду к сестре, прежде всего — прямо в передний угол: там ли Она?

Там. Все так же. По-прежнему угловой трехъярусный киот с витыми столбиками озарен неугасимой лампадой и мягко блестит в лучах стертой позолотой богатая чеканная риза. Гляжу и не нагляжусь на кроткий лик с устремленным в будущее материнским взором. Что-то не вспомнится, чего не передумается за короткие минуты.

IV

Много прошло лет, полжизни, а может и вся жизнь — кто мерил! Сестра овдоветь уже успела. У сестры только и радости в жизни — одна дочка. Все ей, все для нее! А дочка, слава Богу, действительно радуется, красавица и учится хорошо. В мать умница.

Получаю как-то от сестры письмо. Давно не видались и пишем друг другу не часто. Читаю, — то, другое, но вот — это и есть главное, ради чего письмо написано:

«Я только и живу мечтой, как бы устроить дочку — найти бы хорошего человека и выдать замуж. Я умерла бы тогда спокойно. Да вот, кстати, если бы она пошла замуж, то могу ли я благословить ее и дать ей икону Казанской Божьей Матери (она ей очень нравится), и если могу, то на каких условиях?»

Такая неожиданная просьба! И с обидным оттенком: «на каких условиях?» Значит — сколько возьмешь? Что ответить? Да так сразу! Никогда ведь в голову не приходило, что могут задать такой вопрос.

Век скитался — не носил с собой заветное наследство, а тут жаль сделалось. Отдать — отказаться. Теперь хоть не у меня, и даже когда случалось подумать — взять от сестры, если бы свой угол удалось устроить, так и то, казалось, не решился бы. Она хранила, она молилась перед ней, и лампаду она поддерживала, — как возьмешь у нее? Сам оставил, ушел, а тут — отнять, хозяин нашелся! Ни за что не решился бы. Отчего бы, подумаешь, и теперь жалеть. Какая разница?

А вот разница. Теперь хоть не со мной, а все-таки как будто знаю, что есть она у меня там: приеду и увижу опять, налюбуюсь, надумаюсь перед ней. Оставил, но не отказался — вот в чем разница!

И все-таки решился, и даже колебался не долго. Никогда ничего не жалел, всегда твердо знал, что лучше дать, чем не дать, и беднее не стал от этого, — так на этом ли покуситься! И с сестрой опять: не решился бы взять от нее икону, а как же тут отказать? У нее одна радость в жизни — дочка: все ей, все для нее! Раздумал так и решился.

И «условия» нашел:

«Хотелось бы, пишу сестре, только одного: чтобы икона осталась в той обстановке, как она к нам перешла, в том же киоте, с теми же окружающими».

Только одно это и высказал условие.

Написал, а через месяц изведают, что и свадьба состоялась. Видно дело-то было и тогда готово, как меня об иконе запрашивали. Ну, дай Бог счастья!

V

Сестра совсем одна осталась. Приезжаю к ней нынче, — сжалась совсем, перебралась из верхней большой квартиры в низок, в двух комнатках ютится на вдовьем положении. Мебель похуже — в сарай, а получше всю тут кой-как посовала. Нагромоздила — пройти тесно, а уютно и все на месте. Умеет уголок устроить.

Смотрю, и киот старый здесь, только на место Казанской Троеручицу поставила.

— Разве, — спрашиваю, — Казанскую-то без киота отдала? А мне хотелось, чтобы все вместе оставалось, как было.

— А разве ты писал об этом? Да, вспомнила, писал ведь. А я совсем и позабыла про это!

Промолчал я, тем и кончили разговор. Стала про зятя рассказывать.

— Хороший, — говорит, — человек, слава Богу, и по службе опередил многих постарше его, дельный! Живут — дай Бог всякому, квартира, хоть небольшая, четыре комнаты, да двоим и этого за глаза. Зато очень уж хорошо обставлена: старинные вещи зять любит, покупает, где попадутся. И дорогих икон много, тоже все собирает да бережет.

Думаю: мода это нынче — старинные вещи собирать. Но все-таки хорошо, что собирает, а не выбрасывает. И захотелось мне посмотреть на Казанскую, как она у них устроена на новом месте.

— Съездим, — говорю, — к ним? Познакомлюсь.

Приехали, познакомились; все ничего. Чай, обед, разговоры; а мне хочется поскорее свое посмотреть. Начинаю вещи рассматривать, похваливаю. Тогда повели показывать всю квартиру.

Две комнаты видел уже; вот третья, а вот последняя, спальня.

Действительно, много икон, весь угол заставлен: киот тройной в три яруса, да и по бокам еще все иконы. Но Казанская-то где же? Всю квартиру прошел. Ах вот она! Не узнал сразу-то, да и тут всматриваюсь: она ли?

В три яруса тройной киот весь заставлен, и все иконы так и горят сплошной позолотой. В левом крыле внизу и Казанская тут же, почему я сразу и не разглядел ее: привык на первом месте ее искать. Зато риза и на ней горит, как самовар о маслянице. Тоже обновили старенькую одежду у Царицы небесной.

Не удержался.

— Зачем, — спрашиваю племянницу, — вызолотила-то? Я вот и не узнал было, не сразу нашел даже.

— А так, — говорит, — все иконы у нас вызолочены, так вот уже и ее вызолотили.

Опять не утерпел.

— Понимаю, — говорю, — чтобы под один ранжир.

Стою и смотрю. И что дальше, то все меньше узнаю свою старую святыню, как будто верно стала она, как все. Икона как икона, письмо хорошее и оклад серебряный, вызолоченный, искусной чеканки.

Но святыня-то моя заветная?..

— Согрешил я перед Тобой, — ушел: неужели и Ты ушла от меня?

Кронверкский пр. 23, кв. 31 ¹

¹ Текст печатается по автографу: РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 66. ЛЛ. 1—17.

АВТОГРАФЫ НА КНИГАХ КАК ЖАНР ТВОРЧЕСТВА А. М. РЕМИЗОВА

Значительную часть творческого наследия А. Ремизова составляют автографы на книгах. Они впервые собраны воедино в каталоге его первой большой персональной выставки на Родине «Волшебный мир А. Ремизова» (СПб., 1992). Авторы каталога воспроизводят смысловую часть надписи на книге, но не в состоянии передать автограф как произведение каллиграфического мастерства и графического искусства. А между тем Ремизов придавал автографу на книге именно такое особое значение, располагая его, как правило, подобно факсимиле на свободной странице шмуцтитула, авантитула, форзаца или даже на особых специально вклеенных в книгу листах. Так, например, лист старинной бумаги вклеен специально для дарственной надписи в 5 томе Собрания сочинений А. Ремизова, вышедшем в 1911 г. в издательстве «Шиповник» и подаренном Ф. Сологубу и Ан. Чеботаревской. На нем глаголическими письменами в форме столбца оставлена надпись: «Анастасии Николаевне и Федору Кузьмичу Сологубу путешественникам Алексей Ремизов. 1911. 16 ноября. Петербург».¹

Надписи на книгах заполняют все пространство листа, соединяя строчки автографа, выполненные, как правило, разными типами скорописи, устава, полуустава, вязи, в своеобразную законченную графическую фигуру: квадрата, круга, эллипса, удлинённого книзу треугольника. Последняя, наиболее часто встречающаяся, форма надписи напоминает оформление страницы древнерусской рукописной или старопечатной книги, заканчивающей какую-либо ее часть.

Обращает на себя внимание и такая, характерная для автографов Ремизова на книгах, черта как почти полное отсутствие синтаксических знаков. Возможно, с точки зрения художника, они нарушали своеобразную орнаментальную стройность линий надписи. А возможно, поиск синтетических способов художественного самовыражения в своеобразном жанре дарственной надписи предполагал смысловое, графическое и звуковое (инто-

¹ Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки / Сост. А. М. Грачева и др. СПб.: Хронограф, 1992. С. 17. № 2. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страницы и номера надписи по каталогу.

национно-музыкальное) единство произведения, ориентированное на использование традиций древнерусской ритмической прозы. Ремизов заменяет знаки привычного синтаксиса ритмически организованными интонационными структурами речи, графически выраженными с помощью разбивки на строки, сменой типов почерка: устава, полуустава, скорописи (с. 16, № 1, 3, 5; с. 18, № 16, 22 и др.)

Ритмическая организация текста является отличительной чертой, присущей циклу дарственных надписей, адресованных С. П. Ремизовой—Довгелло: «...В этой книге итоги нашей жизни на ав. Mozart, проникнутой надеждой на чудо. Ведь книга — это исповедь, только какое отчаяние, голос не проникает человеческого сердца: какими же еще словами и как (каким складом, — или стерлись все слова? — и не надо ждать отклика: ни «мир ти!» ни «пошел к черту!»). В другой форме эта наша Mozart'овская жизнь не могла выразиться. И опять, какая ирония: все чудесно, все одухотворено, все по-своему страждет: и вещи и человек — во сне и в яви. Ну вот, кажется, тут-то и должно было за переплетом засветиться и осветить — «воллотиться», а на деле: за переплетом — дерево (стол) «человек человеку бревно» (с. 26, № 75).

Изобразительная стилистика автографов на книге А. Ремизова восходит к древнерусской каллиграфической традиции, но часто органично сочетается с рисунками, выполненными в стиле русского авангарда, коллажами, отражая характерную особенность эклектического художественного сознания конца XIX — начала XX в. Коллажи в данном случае призваны передать тот эмоциональный ореол художественных сверхсмыслов, которые заложены в семантике книг и подчеркнуты надписью на ней. Прекрасный пример тому представляет коллаж-обложка на «Житие протопopa Аввакума» с трогательной надписью, адресованной В. И. Малышеву: «Всю мою заграничную жизнь с 7 августа 1921 г. и посейчас прожил я — Слово Аввакума было мне русской землей.» (с. 27, № 91).

Часто в дарственной надписи на книге А. Ремизов подчеркивает особенности ее художественного оформления, заставляет обратить внимание на отдельные, особенно удачные с его точки зрения элементы обложки, рисунки. На книге «Оля», например, оставлена следующая надпись, адресованная С. П. Ремизовой—Довгелло: «В этой книге все: содержание, отдельные слова и целые фразы — твое, деточка («историю» — книжку нашел!) и самый „вол“ — твоей работы, во всем моя только обрисовка. А может быть, если бы ты сама писала, вышло бы все вразумительнее, как рисунок «вола», который настоящий художник никогда не нарисует, а если и нарисует, то будет «рисунок», а не живое. Искусство часто убивает «дух» (с. 25, № 71). И на книге «Зга» в надписи, адресованной Ключарю Обезволволпала и кавалеру обезьяньего знака С. Я. Осипову автор обращает внимание на рисунок, использованный для офор-

мления обложки: «Еще не перевелись на свете чудачки, которые меня издают, да еще и котов моих воспроизводят.» (с. 24, № 69). Как правило, надписи на разных экземплярах одной и той же книги взаимодополняют друг друга, образуя некое полифоническое единство. Так, на другом экземпляре книги «Зга», подаренном Н. В. Кодрянской на обложке рядом с рисунком написано: «Кот спит и ему снится молоко, куриные лапки, а спит он в ямке, любимый кот Натуси. с. Берестовец Борзенского уезда Черниговской губернии» (с. 24, № 69).

Известны пять надписей на книге «Докука и балагурье». Четыре из них, адресованные соответственно Блоку, Щеколдину, Осипову и Сологубам представляют книгу как новогодний Рождественский подарок. И каждая надпись — самостоятельное произведение каллиграфического искусства. Каждую сопровождает рисунок елки. И все рисунки — разные. Особенно интересна фантастическая елочка Ф. Сологуба, из-за которой выглядывает мелкий бес чрезвычайно похожий на автора надписи (с. 19, № 26). Возможно это еще одно напоминание, что Ремизов мечтает получить в качестве рождественского подарка «Мелкого беса» Ф. Сологуба. Об этой просьбе мы узнаем из другой дарственной надписи, сохраненной Ф. Сологубом в «Журнале Ф. Сологуба с перечнем книг, которые были ему подарены авторами с копиями их автографов 1892—1912 (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. № 59. № записи 218). Стилистической особенностью этой как и некоторых других надписей А. Ремизова является характерный подчеркнуто скромный тон, близкий художественной форме традиционных приписок древнерусского книжника.

Как уже упоминалось, дарственные надписи, обращенные конкретным людям образуют своеобразный цикл. Надписи на книгах, адресованные С. Я. Осипову — это как правило шуточные обращения к кавалеру великой обезьяньей вольной палаты. Ритмическая проза надписей посвященных С. П. Ремизовой — Довгелло образует другой цикл. Перед нами страницы лирического дневника: «Может быть, потому мне и кажется все это очень скучным, что жизнь тех лет была по чувствам ярчайшая, словами не выразишь. Если есть тут острейшие слова — прямо из горячих или оледенелых уст, самое острейшее не от меня, а от твоей памяти. Когда я подумаю, что было бы, если бы я остался один, на меня находит последнее уныние — я вроде 1/2 (половинки) во всем, но одержимый страстью к целому: какая получается ерунда и как я должен быть благодарен тебе, что только через тебя — твоим духом — я достигаю какого-то целого (конечно, с печатью странного)» (с. 25, № 70).

В жанровом отношении эти надписи — воспоминания — размышления близки стихотворениям в прозе И. С. Тургенева: «И у немцев тоже есть березки. И вчера на Wilhelmpatz их продавали как и у нас, только маленькие, вроде веника большого. Ну, у нас ведь лесища — можно целыми деревьями. Праздники

большие, в которых особенно в глаза бьет различие между людьми — ведь всякий норовит в праздник принарядиться. Пасха, Рождество, Троица были для меня с раннего детства мучительнейшими днями. Я ждал их и, дожидаясь, всегда помнил, что когда придет такой праздник, мучительнейшее чувство, раз испытанное, вернется ко мне. А это чувство — это не неловкость, и это не стыд, а какое-то острейшее чувство разнородья человеческого на земле и непримирение с этим судом судьбы. Я никак не мог принять, что у меня вот какой большой букет, как веник весь исцвеченный и душистый, а, помню, какой-то столп, ну и цветка-то не было, а так, веточка, и немного стоял, а глаза светили как цветы. И я помню, на следующую Троицу, я отдал свой букет и взял веточку — и все-таки не мог успокоиться, потому что я думал об одном, и у меня — глаза мои — не были как цвет, а беспокойно, озорно смотрели. А мне говорили: ты всегда какое-нибудь безобразие выдумаешь. Ну чего цветы отдал, а мятый сучок взял! И тогда я хотел совсем затеряться, чтобы мне никто не мог сказать, а я не мог бы и в самом деле никак достать букет. Но потом я стал думать другое — но по силе чувство это не то было — я хотел, чтобы не только у меня, а и у всех — вся церковь, — стояла с такими моими цветами, как веник, расцвеченными и душистыми.» (с. 22, № 48).

Надписи на книгах, адресованные В. И. Малышеву поясняют особенно значимые, важные для Ремизова тонкости замысла: «Книга не для чтения, а для гадания: „задумав, раскрой страницу — все что вычитаешь так и будет. Мартын Задека“» (с. 27, № 87).

Автографы на книгах, подаренных Н. В. Кодрянской, как правило, рассказывают о творческой истории книги: «Николины притчи — русская сказка — это первый издательский опыт Гржебина. Заслуга же Гржебина та, что он, единственный из издателей, принял книгу и хоть имени своего не поставил, а все-таки издал. Это в 1918 г., в год трудной жизни...» (с. 20, № 31). Именно из записи на книге мы узнаем, что «Зга» в переводе с санскрита значит тропка (с. 24, № 69).

Следует отметить еще одну стилистическую особенность дарственных надписей: недосказанность... Этот стилистический прием позволяет А. Ремизову придать особую многозначность и многозначительность автографу на книге, запечатлеть в нем редкие мгновения духовного единения людей: «Александрю Александровичу Блоку... Воспоминание о старине допотопной, когда на острове водился Слон (Ю. Верховский), пел на Слоновой (Суворовском) Кузмин, посторонь бань егоровских жили мы, были в соседях с Розановым, писал портрет Блока Сомов, Вячеслав гнезвился на Таврической башне, Судейкин ходил с Сапуновым и что еще вспомню, какие нечистые и чистые пары, какой ковчег, какого голубя, какую ветку, Неву, революцию, Бердяева, Гюнтера, Чулкова, Мережковских...» (с. 21, № 43).

Но, пожалуй самой важной особенностью, преимуществом уникального жанра дарственной надписи в творчестве Ремизова является то обстоятельство, что именно в ней наиболее целостно представлены все стороны многогранного оригинального таланта писателя и художника А. М. Ремизова.

**А. М. РЕМИЗОВ — КОРРЕСПОНДЕНТ Н. О. ЛОССКОГО
И Ю. Н. ВЕРХОВСКОГО**
(ШТРИХИ КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ РОССИИ НАЧАЛА XX ВЕКА)

I

Мир творческих, деловых и дружеских связей А. М. Ремизова на всем протяжении его жизни был обширен и на редкость многообразен. Некоторые из этих связей попали в поле зрения исследователей творчества писателя и достаточно хорошо изучены; другие открываются лишь ныне, когда интерес к личности и творчеству А. М. Ремизова становится устойчивым. Среди последних хотелось бы обратить внимание на факт, ранее не отмечавшийся в ремизоведческой литературе.

Известен большой интерес писателя в начале 900-х гг. к философии. Ремизов не только читал труды современных ему западных, особенно немецких, философов, но и переводил их. Последнее делалось им с двоякой целью — и проникнуть в строй мыслей автора, и в то же время, опубликовав перевод, заработать тем самым на жизнь.

Писатель поддерживал творческие связи и с отечественными философами, причем противоположной мировоззренческой ориентации, например, В. В. Розановым, Л. И. Шестовым. Очевидно, процесс выработки его собственного философского мирозерцания проходил отнюдь не гладко, но в борении различных философских и религиозных влияний. Об этом несомненно свидетельствуют различные варианты редакций его ранних романов и повестей, в которых звучат то ницшеанские, то религиозно-христианские мотивы.

Среди известных русских философов начала 900-х гг. в связи с творческой деятельностью А. М. Ремизова никогда не ставилось имя Николая Онуфриевича Лосского (1870—1965). Между тем, существует документ, подтверждающий обоюдный интерес философа и писателя друг к другу.

Несколько лет назад автору этих строк посчастливилось приобрести значительный комплект книг из библиотеки Н. О. Лосского. В ноябре 1922 г. Лосский с семьей был выслан за пределы Советской России. Багаж к вывозу разрешался минимальный. Какие бы-то ни было книги брать с собой запрещалось.¹ Поэтому библиотека, по всей видимости, была раздарена, и спустя более чем через полвека книги из нее начали «выплывать» на букинистический рынок.

К книгам, подаренным Н. О. Лосскому именитыми авторами А. И. Введенским, Ф. Ф. Зелинским и другими, продавец настойчиво прилагал небольшую книжку А. фон Леклера «К монистической гносеологии». Ничего примечательного ни по содержанию, ни по внешним отличительным признакам книжка Леклера не представляла. Продавец, однако, уверял, что она содержалась в комплекте книг из библиотеки Лосского, и я приобрел книжку вкуче с несомненно принадлежавшими философу.

Изучая книжку Леклера, я обратил внимание на то, что перевод ее с немецкого языка осуществлен Алексеем Ремизовым. Книжка появилась в свет в Санкт-Петербурге в 1904 г. в издании Д. Е. Жуковского. Оставалось понять — кто же интересовал в ней Лосского — автор или переводчик?

Ответ отыскался в отделе рукописей РНБ, где хранится письмо философа А. М. Ремизову. Оно датировано 30 июня 1905 г.

«Многоуважаемый Алексей Михайлович,

очень благодарю Вас за книгу Леклера. Я уже знаком с нею, прочитал ее вскоре после появления ее на свет в Вашем переводе. К сожалению, она мне очень мало нравится или, вернее, больше не нравится, чем нравится, и писать на нее рецензию мне, признаться, было бы невероятно скучно. Однако, говоря об имманентной фантазии, я делаю на нее ссылки.

Читаю Ваш «Пруд». Огорельшевы — «истинно-русские люди»; меня интересует, в каких именно городах России можно видеть их живьем. Читая Вашу вещь, ясно чувствуешь, что русская жизнь — вместилище величайших противоположностей, совсем еще сплавленных в одно целое, так что не разберешь, где божие, где чертово.

Преданный Вам

Н. Лосский.

Теряюсь в догадках, как назвать Вашу школу по манере письма».²

Письмо почти не требует комментариев. Из текста его ясно, что Ремизов послал книжку Леклера с просьбой о рецензии. Лосский к этому времени уже признан в Петербурге как восходящая звезда на небосводе отечественной философии. Писательское же признание Ремизова придет чуть позже — в 1907 г., когда публикация сборника его сказок «Посолонь» будет встречена восторженными откликами А. Белого, А. Блока, М. Волошина. Тогда же Лосский сможет получить и ответ на свои догадки о манере письма А. М. Ремизова, которая к тому времени определится и окрепнет.

Судя по тону письма, знакомство Лосского и Ремизова состоялось ранее его написания, и вопросы, ставимые философом в письме, предполагают продолжение его и посредством пер-

еписки, и, возможно, посредством личного общения. Ведь философ прочел первый вариант романа «Пруд». Второй появится в 1907 г. Наконец, в 1911 г. автор предпримет радикальную переработку романа.

Как отнесся внимательный читатель Лосский к новым поворотам в творчестве А. М. Ремизова? Продолжилось ли их знакомство и творческое общение? Как отразилось оно в их творческой работе? На эти вопросы еще предстоит ответить.

II

В моем собрании рукописей и книг с инскриптами отечественных авторов XIX—XX вв. хранятся четыре ранее не публикованных письма А. М. Ремизова к Юрию Никандровичу Верховскому /1878—1956/, поэту, впоследствии переводчику и историку литературы. Все они датированы мартом—апрелем 1913 г., написаны на одинаковых листах бумаги формата 13,5 × 21,5 с водяными знаками — надпись «Original ligat mills» и рисунок, изображающий фантастическую птицу. Одно из писем начертано выработанным уже к этому времени знаменитым ремизовским «уставом», два написаны обычным почерком и в одном обычный почерк чередуется с «уставом».

Письма невелики по объему, но содержание их ярко характеризует и автора, и адресата. Ремизов поддерживает молодых авторов, хлопочет о печатании рукописей Верховского в петербургских газетах и журналах, в их числе — и в только что созданной «Русской Молве». Он деятелен, энергичен, посещает редакции, обращается за ходатайством к А. А. Блоку, ищет и предлагает Верховскому различные возможности для выступлений в печати.

Адресат представляется малоподвижным, не всегда коммуникабельным. Он засыпает Ремизова просьбами, на которые ждет ответа. Кстати, Ю. Н. Верховский, в действительности, обладал массивным телосложением и был не очень подвижен. Отсюда дружеское обращение Ремизова к Юрию Никандровичу — Слон Слонович. Но душа Верховского была тонкой, чувствительной и отзывчивой к поэзии и дружеской заботе.

Ремизов и Верховский не только были друзьями и товарищами по литературному цеху, но и дружили семьями. В письмах Ремизов не устает кланяться жене Верховского Александре Павловне и передает поклоны от своей супруги Серафимы Павловны.

Рисуется в письмах и обстановка литературной жизни начала века — называются популярные газеты, журналы, издательства; мелькают имена издателей, деятелей литературы. Прослеживаются истоки будущих литературных интересов Ю. Н. Верховского — в одном из писем упоминается работа по исследованию творчества А. А. Дельвига, фундаментальный труд о котором выйдет лишь в 1922 г.

Первое письмо написано «уставом».

«Дорогой Юрий Никандрович!

Примите и поговорите — представляю Вам Николая Андреевича Чернявского.³ Стихи любит и пишет, послушайте. От писания потолкуйте.

Русскую речь очень любит.

А. Ремизов. 1913 г. 21 III.»

Второе письмо написано обычным почерком.

«24. III 1913⁴

Дорогой Слон Слонович!

Отвечаю на Ваши вопросы:

- 1) писать о делах Ваших в «Русскую Молву» следует Ариадне Владимировне Тырковой⁵
- 2) и рецензия и заметка набраны и будут напечатаны, равно как и стихи Ваши новые
- 3) из «Шиповника»⁶ «Золотой цветок» беру (а Вам заставлю письмо извинительное написать) и передаю в «Север(ные) Записки» Софии Исааковне Чацкиной.⁷

Загородный пр. 21, кв. 65

С Чацкиной переговорит Блок А. А. за Вас.

Кланяемся Александре Павловне мы оба и Вам поклон от Серафимы Павловны.

А. Ремизов.»

Третье письмо написано также обычным почерком, с разницей во времени почти в месяц.

«19 апр(еля) 1913

Посылаю Вам, дорогой Слон Слонович, статью Вашу, напечатанную в Р.(усской) М.(олве).

Все, что находится в завалах, будет напечатано, исключая рассказ, который я устрою в другом месте.

Кланяемся Александре Павловне.

А. Ремизов.»

Это письмо вместо обращения предваряется ремизовским рисунком слона с могучими бивнями и громадным хоботом.

Первая часть четвертого письма написана обычным почерком заключительная — «уставом».

«Вербное воскресенье 1913.

Слону ответы:

- 1) Товарищи Пушкина напеч(атано) в Р.(усской) М(олве)
 - 2) Мои воспоминания бар. А. А. Дельвига
у Раз(умника) Иванова
 - 3) Чацкина Софья Исааковна, знакомое имя
 - 4) о Русской Молве пишете Ариадне Владимировне, о Блоке пишете
- } потерпите,
ответ будет
в этом месяце

5) в Рус(ской) Молве надобен сейчас пасхальный рассказ, вот бы Ваш-то напечатали, теперь уж поздно.

Дорогой Слон Слонович!

Понемногу все будет напечатано, Вы только присылайте. Шиповники 3-ю неделю ищут Ваши стихи, потеряли где-то.

Кланяемся Александре Павловне — всего Вам хорошего.

А. Ремизов.

От Серафимы Павловны поклон.»

Писем А. М. Ремизова к Ю. Н. Верховскому, конечно же, немало. В мое собрание попала лишь часть их. Но именно эта часть свидетельствует об интенсивности и деловой, творческой, дружеской насыщенности общения двух замечательных представителей русской культуры в весьма плодотворный период ее развития.

Примечания

¹ Лосский Н. О. Воспоминания. // Вопросы философии. 1991. № 11. С. 186.

² РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 140.

³ Чернявский Н. А. — начинающий поэт. В том же 1913 г. был принят А. А. Блоком, возможно, по рекомендации Ремизова.

⁴ Здесь и далее сохранена пунктуация рукописи.

⁵ Тыркова—Вильямс А. В. (1869—1962) — издательница газ. «Русская молва» (1912—1913, СПб.), мемуаристка. В создании газеты принимали участие А. А. Блок и А. М. Ремизов.

⁶ Речь идет об альманахе «Шиповник» (1907—1917, СПб.).

⁷ Чацкина С. И. — издательница ж. «Северные записки» (1913—1917, СПб.).

⁸ Иванов—Разумник Р. В. (1878—1946) — публицист, социолог, литературный критик, друг А. Ремизова.

Н. Ф. БУРОВА — КОРРЕСПОНДЕНТ А. М. РЕМИЗОВА

Первая волна эмиграции для нас всегда окрашена трагической романтикой. Но даже в этой среде жизнь Нины Федоровны Буровой признают легендарной. Мне посчастливилось слышать все, о чем пишу, из уст самой героини в октябре 1990 г. в Вашингтоне.

Родилась Нина Федоровна в Вильно, в 1894 г., в генеральской семье. С золотой медалью окончила Мариинский институт, затем — Московский университет. Вышла замуж за офицера, впоследствии генерал-майора, Петра Никитича Бузова, уроженца Костромы, потомка по женской линии национального героя Ивана Сусанина. В 1914 г. у них родилась дочь Нина, в 1916 — сын Петр. Во время первой мировой войны П. Н. Бузов был награжден орденами Св. Георгия и Белого Орла 1-ой степени и произведен в генералы. Революция и Гражданская война застала семью Бузовых на Украине. Добровольческая армия отступала к Крыму. В феврале 1920 года Нине Федоровне пришлось попрощаться с мужем в Екатеринодаре: Красная армия входила в город, а дети были тяжело больны. Недолго она жила по подложному паспорту, затем начались облавы, обыски, аресты. Пришлось уходить в горы, прятаться на хуторах, в табачных сушилках. В станице Кубанской началась необычная партизанская эпопея Буровой. Вот как об этом, спустя семьдесят лет, она написала в книге своих исторических очерков:

«Беседы с осколками донских и кубанских частей убедили меня в полной их растерянности и отсутствии какой-либо организации и цели. Не было ответов на вопросы: Что дальше? Куда бежать? Ведь пощады не будет!

Получив с детства спортивную подготовку (стрельба, рубка, верховая езда) и в раннем замужестве некоторое военное образование^{*}), я стала объяснять окружающим меня действия партизанских отрядов, вспоминая когда-то прочитанную книгу

* Мой муж, офицер генерального штаба, был профессором в Виленском Военном училище. Читал лекции по тактике. За недостатком времени научил меня исправлять работы и задачи юнкеров по тактике и, зная языки, переводить с немецкого на русский важные военные документы для Главного Штаба в Петербурге в 1913 году.

генерала Корнилова. „Тактика партизанской войны“. На хутор все прибывали новые люди. С воодушевлением я ободряла, прося дружно сплотиться. Я была молода, энергична, сильна волей и здоровьем, и моя джигитовка импонировала сильному полу.

Полетела по Кубани молва обо мне. Казаки стали приезжать в этот маленький хутор, что было небезопасно для наших гостеприимных греков, и я просила, чтобы они удалились в горы. Каково было мое удивление, когда делегация от казаков явилась ко мне и объявила, что они избрали меня атаманом нового партизанского отряда для борьбы против красных. У меня не было другого выхода, и я дала мое согласие.

В эту же ночь мы выступили в числе 200 всадников, решив держать путь на Тиберду, двигаясь в Майкопском отделе: ночью поход, а днем, по обочинам шляха — тихо в засаде. Красные части, снаряжение и обозы шли по шляху (шоссе). Сколько раз приходилось сдерживать нетерпеливых наших стрелков, чтобы не бить и не нападать в голову колонны, а ждать, когда дойдет до середины. Тогда передняя часть красных, отрезав постромки от тачанок, бросалась скакать вперед, а задняя пускалась „наутек“, оставляя нам тачанки с пулеметами, патронами, оружием, снаряжение и продовольствием (...)

Были у нас и раненые и больные, но не было ни медикаментов, ни хирургических инструментов. Случайно в сумке нашлись маленькие ножницы, маникюрные принадлежности, а у казаков — острые ножи. Ракия (крепкая кукурузная водка), которая была у нас в большом количестве, служила дезинфекцией импровизированных инструментов и ран. Я удачно вскрывала нарывы, извлекала пули, лечила раны. Ракия употреблялась внутрь, как анестезия, и снаружи как дезинфекционное средство. Чудесно все раненые и больные выздоравливали.

В лесу, на бивуаке, обыкновенно между дубами протягивали веревки, покрывали коврами, получался шатер; против него на дубу вешали икону Божьей Матери. Во время короткого привала был ужин (мед, сало, хлеб или лепешки, что нам пекли казачки) и разбор маневров. Иногда чинили и суд. Казаки сильно оборвались и нуждались в обмундировке: и большей частью надо было рядить суд за неправильное распределение трофеев между казаками, доходившее иногда до крупных ссор, и решать судьбу попавших к нам в плен красных из карательных отрядов. Об этих моментах страшно вспоминать...»¹

Одиннадцать месяцев с боями продвигался отряд. В одном из сражений Нина Федоровна была ранена пулеметной пулей в грудь навывлет и попала в плен. После допросов и истязаний была приговорена к высшей мере наказания. Шесть недель «майкопская атаманша» провела в камере смертников и, как она утверждает, это было время ее необычайного духовного роста: вспоминала и читала вслух стихи на русском, француз-

ском и немецком языках, молитвы, и только одна земная забота — о детях — тревожила ее и связывала с миром. По случаю 1 мая заключенным объявили амнистию, смертная казнь была заменена пожизненными принудительными работами в Соловках. В лагере политические содержались вместе с уголовниками, среди которых было популярно украшательство татуировкой. И здесь Нина Федоровна стяжала еще одну славу — художницы. Оценила этот дар и администрация. Последовало легкое послабление — перевод в харьковский концлагерь для выполнения портретов «вождей». Стало возможным начать разыскивать детей, в чем помогли друзья. Детей привели в лагерь и несколько месяцев они жили там вместе с матерью. Затем рискованный, но удачный побег с детьми через границу в Польшу, встреча с мужем, 27 лет жизни во Франции.

Это были деятельные годы. П. Н. Буров много работал по сплочению русской общественности, чему способствовали конкретные дела: строительство храма, Русского Дома, школы, библиотеки. Нина Федоровна получила докторскую степень по психиатрии в Сорбонне (докторская диссертация, в которой разработана тема «сны Пушкина», ныне передана Ниной Федоровной в Пушкинский Дом) и диплом доктора наук по византийскому искусству от Лувра. Но были и трудные времена. Надо было растить детей, дать им самое лучшее образование. Нина Федоровна становится хозяйкой Галлиполийского собрания, кончает кулинарные курсы, содержит ресторан, в котором сама работает по восемнадцать часов в сутки. Там пела Плевацкая, туда приходили русские эмигранты: военные, художники, писатели, среди них И. А. Бунин, С. Маковский и И. Д. Сургучев. Однажды Сургучев спросил Бурову: «Что же вы Ремизова не пригласите?» Нина Федоровна рассказала, как впервые зашла в знаменитую «кукушкину» комнату Ремизова, увидела его, нахохленного, укутанного в шаль, спросила: «Что же вы к нам в Галлиполийское собрание не придете? У нас много молодежи». Ремизов отвечал, что почти нигде не бывает: жизнь трудная, денег нет, к тому же нас, русских, нигде не любят. «С женой Алексея Михайловича Серафимой Павловной Ремизовой—Довгелло мы оказались землячками, обе из Вильно, подружились. Они жили очень бедно. Я стала им помогать, приносила еду из ресторана».

После тяжелых испытаний во время Второй мировой войны семья Буровых переезжает в Соединенные Штаты. Дружба с Ремизовыми продолжается теперь уже в единственно доступной форме — переписке. В каждое письмо Нина Федоровна вкладывает бумажный доллар, посылает пакеты с продуктами. К сожалению, во время частых переездов из одного города в другой письма С. П. Ремизовой—Довгелло были утрачены, сохранились только три последних письма Алексея Михайловича и три его книги с дарственными надписями,² выполненные узнаваемой ремизовской вязью.

Автографы переданы Ниной Федоровной Пушкинскому дому в дар.³ В нашей беседе я спросила о первом впечатлении от знакомства с Ремизовым. И моя собеседница, которую, казалось, ничто не может смутить (она, например, не стесняясь рассказывала о том, что в екатеринодарском Особом Отделе ее выпороли шомполами), вдруг замялась: «Вы понимаете, я сама художница и привыкла, чтобы облик соответствовал... а он такой ...неопытный талант...».

Все же, несмотря на различие манер, влияние Ремизова на Бурову сказалось и в выборе диссертационных тем, и в том, что она пишет портреты и русские иконы. В 1991 году в Вашингтоне прошла ее персональная выставка, а портрет Ф. И. Шаляпина, которого художница знала и по Петербургу и по Парижу, был подарен Ленинградскому Театральному музею. По желанию Н. Ф. Буровой, письма А. М. Ремизова к ней публикуются на родине.

Примечания

¹ Бурова Н. Ф. Река времен. Вашингтон: Д. К., 1990. С. 216—219.

² Воспроизведены в кн.: Волшебный мир Алексея Ремизова. Каталог выставки. СПб., 1992. С. 27, № 834), 862), 873).

³ РО ИРЛИ, ф. 256.

21. VII 1952

Alexej Remisov
7 Rue Boileau, Paris XVI
(семь)

Дорогая Нина Бурова!

Как вас величать по отчеству?

За мудрое слово спасибо. Переведите еще что Вам по душе. За ваше желание спасибо. Посылку не присылайте: обложат пошლიной, а которая без пошрины ничего мне не есть: я привередливый. Я почти ничего не ем или мне так нужно и особенное.

Живу в затворе десятый год.

(Серафима Павловна Ремизова—Довгелло + 13 V 1943)

Посылаю Вам Мелюзину.¹

Это третья книга из Оплешник(а).

В объявлении о книгах вы увидите и вышедшие и которые готовы к изданию. Есть среди них Вам будет любопытно: о снах в рус.(ской) литературе и Гоголь, его сны.² и мои сны — «Тóнь ночи».³

Книги выходят медленно — Оплешник жертва бедных книжников. Издание — 300 экз. из них 200 — на продажу и 100

я беру себе «на поминак». У меня единственное, что я могу подарить: книга.

Когда выпадет счастье,
пришлю Вам
Алексей Ремизов

¹ Алексей Ремизов. Мелюзина. Брунцвиг. Париж: Оплешник. 1952.

² Возможно, имеется в виду кн.: Алексей Ремизов. Огонь вещей. Сны и предсонье. Париж: Оплешник. 1954.

³ Книга «Тонь ночи» была опубликована под заглавием: Мартын Задека. Сонник. Париж: Оплешник. 1954.

25 I 1953

Дорогая Нина Федоровна

Мои глаза сквозные, различаю цвет и свет на ваших фотографиях. Показывал Игемону и Протопопу¹ и им чувствительно.

Не знаю о Копытчике:² невылазно дома стихи сочиняет. Только весна заманит его в мою «кукушкину» и тогда я покажу ему вашу цветную природу.

Если достанете «В розовом блеске»³, не посылайте мне, прилагаю надпись для первой страницы.

С птицами пошлю Вам мою Мышкину дудочку — интермедию к «Роз(овому) блес(ку)».

Нарисуйте себя, как вы себя представляете в негасимом и каменном, заревом и грозном, и с яблоком.

Я очень боюсь посылок: пошлина.

А какие звери у вас и какие сказки?

А. Ремизов

Во вторник 27-го ваши именины

Поздравляю!

в этот день вы будете есть мёд

а приснится вам медведь

Нине Федоровне
Буровой
память о Париже
в беззвездные годы
Алексей Ремизов

27/14 I 1953 Paris

¹ Протопоп — ремизовское прозвище французского медиевиста, профессора Сорбонны, друга писателя Пьера Паскаля (1890—1933).

² Копытчик — ремизовское прозвище поэта, критика С. К. Маковского (1877—1962).

³ А. Ремизов. В розовом блеске. Нью-Йорк: изд. им. Чехова, 1952.

Дорогая Нина Федоровна

Спасибо за письмо и деньги.

Посылаю «Огонь вещей» — вам это близко сновидения русской литературы.

Я еще не вошел в жизнь и только понемногу отдышиваюсь (?) после тяжелой болезни.¹

Меня простудило холодное лето

Желаю вам Новый Год расцвести самыми яркими красками чтобы было и мне различать.

Вас вспоминают: Паскаль, Маковский, Емельянов,² Холмогорова (Costes)

Алексей Ремизов

¹ Ср. свидетельство биографа Ремизова Н. В. Резниковой: «После болезни зимой 1954 года А. М. все же не поправился окончательно. У него остались сильные припадки кашля с долгими задыханиями, которые очень мучили его» (Н. В. Резникова. Огненная память. Berkeley. 1980. С. 130).

² В. Н. Емельянов (1894—1963) — друг Ремизова, писатель, автор кн. «Свидание Джима» (Париж, 1964).

РЕМИЗОВ И МУЗЫКА ЧАСТЬ I. ВОСПОМИНАНИЯ

Я ясно помню, это было, думаю, в 1953 или 1954 году, мне тогда было пятнадцать, шестнадцать лет, как моя мать вернулась от Ремизова, к которому она часто ходила,¹ иногда по два раза в неделю, и с увлечением мне сказала: «А. М. мне напевал „Плач лисы“»:

Ой жалко кисб
Ой жалко кисб...

и хочет, чтобы ты записал, и музыку на это сочинил».²

К Ремизову я ездил регулярно в 52—57 гг., но теперь скажу: слишком редко. Иногда из-за моего возраста, чувствуя себя «мальчиком», я боялся ему мешать (конечно напрасно). Как многие его знакомые тех лет, я ему читал; в те годы особенно из книги «Сказки народов Русского Севера». Помню, А. М. попросил меня подчеркнуть место, где было написано, что лед покраснел от удара. Читали, затем шли на кухню пить чай, медленно идя по длинному коридору (на квартире rue Voileau). И говорили о музыке.

А. М. был в курсе современной музыки, главным образом через П. П. Сувчинского. Но А. М. знал также многое «по внутреннему чутью» — внутренний дар его позволял ему очень многое схватить как бы с «воздуха». Мама говорила, что А. М. «все знает». Он был в курсе парижской жизни в литературе и искусстве через людей, которые к нему приходили (в 52—54 годы А. М. выходил только три, четыре раза в год, главным образом, на могилу Серафимы Павловны, в издательство Галлимара, а потом уже не выходил). К А. М. приходило много людей. Бывало, однако, что он оставался один несколько часов, и это было ему нелегко из-за его тогда почти полной слепоты.

Нужно здесь, однако, поправить неверное представление, которое теперь иногда встречается,³ а именно о А. М. как о потерянном эмигранте в неизвестном чужом Париже, или даже (как выразилась А. Д'Амелия) «лунатике», живущем вне французской реальности в своем закрытом мире с мечтой о России.

А. М. был в курсе французской культурной жизни и до и после войны,⁴ и, главное, он всем интересовался. Среди посто-

янных друзей бывали у него, в 52—57 годах, часто, например, П. Сувчинский, В. Никитин, И. Чапский (польский художник и писатель): люди, активно участвующие в современной культурной жизни, причем не только во французской. А. М. всегда спросит каждого о своем. Конечно, после войны не было у него: Шестова, Бердяева, Святополк-Мирского, Цветаевой..., а главное Серафимы Павловны. Но А. М. встречался со многими французскими писателями; многие знали его и очень ценили. После войны это были: М. Arland, A. Breton, M. Brion, A. Camus, Ph. Jacottet, J. Maritain, H. Michaux, J. Paulhan, A. Robin, J. Supervielle и другие. Прозу А. М. переводили, и, можно сказать, что он участвовал в литературной французской жизни; с большим удовольствием он сам писал по-французски (рукописи с рисунками).

Что менее известно так это то, что А. М. знал и современную нефранцузскую литературу. Чтобы не отклоняться от главной темы, приведу только один пример.⁵ Сувчинский категорически меня убедил, думаю, это было в 1954 г., что нельзя вообще и думать о современном искусстве — включая музыку — не зная творчества Д. Джойса; я тогда купил его роман «Улисс» во французском очень хорошем переводе и старался читать. А. М. однажды меня спросил, что я читаю, и я ему сказал: «Джойса». Тогда имя это было очень малоизвестное, и я думал, что А. М. не увлечется моим ответом (русского перевода этой книги, конечно, еще не было). Но, к моему удивлению, А. М. заговорил о нем оживленно. Он встречал его до войны (у Henry и Barbara Church), и по словам А. М., с Джойсом его сближали: слепота и словесное изыскание, работа над словом. Но А. М. прибавил с волнением и громким голосом «Джойс был совсем слепой, не как я, а совсем, он и писал, диктуя, все на слух»; и я почувствовал, как А. М. мог переживать эти слова, глубоко понимая по себе, что слепота означала для писателя, и с каким сожалением он говорил о Джойсе. Мы шли по коридору до кухни, там поставили чайник. А. М. помолчал и потом сказал: «Но работа над словом у Джойса другая». А. М. объяснил это так: Джойс, для силы и точности выражения менял и даже выдумывал слова и звуки, тогда как он, А. М., старается выразиться именно **настоящей** речью, настоящим словом, самым родным — народным. За А. М. можно прибавить, что для этого надо было расширить знание и чутье слова и речи слухом, на этом А. М. постоянно настаивал, так как слово — пение. Пение, учёное, в ладе **природной речи**;⁶ а знание это было дано А. М. с детства, **русским словом-ладом и кремлевским красным набатом**.⁷ В этом смысле Ремизов-классик, и многие его страницы и главы принадлежат самой высокой русской классической литературе, которую он так ценил и так удивительно умел читать. А из лада этого и красного набата раскрывается все звуковое песенное начало и звуковое учение слову А. М., о котором я буду писать в дальнейшем. Здесь, однако, ограничусь воспоминаниями.

Благодаря А. М. мы (я с мамой) попали на концерты *Domaine Musical* под руководством Р. Boulez'a: у А. М. было приглашение от Сувчинского, которое А. М. нам дал. И так через А. М. я вступил (это было начало 1954 г.) в мир самой современной музыки: Стравинский, Шенберг, Веберн, Мессиан... Конечно, потом А. М. спрашивал про концерты. Я только потом узнал, читая книгу «Учитель музыки», что А. М. еще до войны знал музыку Вареза и имя Шенберга. Слово *додекафоническая* про музыку Шенберга его, конечно, заинтересовало, и он меня просил ему рассказать; но я давал ему теоретическое определение, сложное, беззвучное, которое ему ничего не поясняло и, конечно, само понятие было ему чуждо. Вот как А. М. подходил к этой современной музыке: «Но что и меня прошибло — это заключительная «звучащая геометрия» Эдгар Варез — «интегралы».

Есть в природе человеческого голоса такие звуки, которые идут из подрудной груди. Наблюдали ли вы пение спящего, когда снятся ему страхи — какие странные звуки! и если источник их перевести вовне, они кажутся доходящими из-за тысячи километров, но от этих звуков вы непременно проснетесь с забившимся сердцем. Слышали ли вы голоса «порченных», которыми когда-то колдовала «Святая Европа», и которые «бесновались» в России у мощей, святых колодцев и чудотворных икон, а может — и теперь «кличут» на заповедных местах, для остеклившегося глаза пустых, но не впусте для «одержимого», — и если не слышали, так я вам скажу, что это те же самые звуки подрудной груди до клокота из-за тысячи километров. Музыка Шенберга и Вареза уходит в эти звуки или перевивается этими звуками. В человеческой природе есть своя стратосфера, до которой «так», «нормально», не доберешься, а если это перевести на музыку, надо сказать, что «стратосферические» звуки требуют каких-то других, новых, инструментов: «львиный рык», «китайские бруски», трещетки, кран гиппопотама. Вы чувствуете, как мир прорывает — и в этом прорыве высказывается «подсознательное» и вычудывается «подрудное». У Вареза есть и еще — и в этом его «сонорная геометрия» — шумы города: работа по металлу на бетонных площадках.

В «Интегралах» — все, какие есть, громы, рушатся в медь. И чтобы не расплющили и не оглушили, дирижеру надо было подняться к самому их горлу и, ухватив, отпустить в лад ... Я видел собственными глазами, как золоченая верхушка Эйфелевой башни золочеными переплетами сверкнула над головой дирижера, а руки его застыли аэропланами.⁸

Но так глубоко услышать и рассказать я А. М. не мог. Мы говорили о Мусоргском, которого А. М., может быть, любил больше всего и которого я играл на рояле. Говорили и о Стравинском, с которым у А. М. была переписка. Но А. М. мало вспоминал о нем и, насколько я знаю, мало о нем писал (см. Подстриженными глазами, стр. 98). Теперь я думаю; что

у А. М. была, может быть, досада: ведь «Жар Птица» и «Весна священная» были известны на весь мир, а начало этого, дух вдохновения, от Ремизова: А. Бенуа, который участвовал в постановках, говорит о влиянии Ремизова на Фокина и на постановку «Жар Птицы».⁹ А настоящее начало: это — «Посолонь», и оттуда — «Петербургская Русалия». «Русалия — плясовое музыкальное действо»;¹⁰ участвовали: Мейерхольд, Головин, Фокин; А. Лядов музыку должен был написать, это было в 1912 году. Но Лядов не писал, хотя за годы подготовки не раз поминал о своих затеях: и помню скрипку на черном бархате — появление моих героев Алалея и Лейлы».¹¹ А. М. очень надеялся, но надежда ушла: в 1914 году Лядов умер «унеся с собой на тот свет две мои серебряные звезды, звучащие скрипкой — Алалея и Лейлу. Глазунов среди оставшихся бумаг не нашел ни строчки, посвященной русалии».¹² Потом А. М. принялся за «Бесовское Действо», музыку сочинил М. А. Кузмин, разные части были предоставлены с трудом и в первые годы революции.¹³ «Так и ушла вторая надежда: Сколько у меня было надежд, как верил я, что революция подымет и соберет слова со всей русской земли...; а в третий раз потерялась надежда уже в эмиграции: в немецком театре в Берлине известный знаток старинного пения П. П. Сувчинский, пытался устроить».¹⁴ Из всего этого ничего не вышло, и так все забыли Ремизова «незвучавшую волшебную русалию».¹⁵ А. М. это все описывает, как всегда, с большим юмором,¹⁶ но теперь я думаю, что досада все же оставалась. Судьба Стравинского, конечно, другая, гремучий оркестр, а у Ремизова, «мелодия» староверческая, т. е. по крюкам. А. М. пишет (Иверень, стр. 15): «у меня была одна цель и единственное намерение: исполнить словесные вещи как музыкант исполняет музыку на своем инструменте. Моя рукопись, как партитура, но не линейные знаки, а знаменные. А по крюкам кто же нынче поет?»

Если говорить о русских композиторах, то А. М. меня спрашивал еще про Артура Сергеевича Лурье;¹⁷ но тогда и до сих пор во Франции его музыка была совсем неизвестная, и я не мог ничего ответить; иногда (в 1955—1956 гг.) из Америки он присылал А. М. свои статьи (надеясь на перевод на французский), А. М. мне их давал и мы обменивались мнением. Я тогда уже сам писал музыку — с четырнадцати лет — «композировал», и А. М. это очень интересовало. Теперь я понимаю, что он в меня верил, повторяя мне часто «не торопись». Слова которые я, только недавно, 30 лет спустя, начал понимать.¹⁸

Тогда я играл на рояле, но хотя пел дома с утра до вечера, я не интересовался пением. И с А. М. только иногда приходилось говорить о церковном пении; он спросит про службу, например пасхальную: «как пели?», или скажет на такой праздник или день будут это петь: чтоб услышать. А. М. спрашивал; а потом всегда скажет, что раньше «пели по-другому». Но я думал о пении только многоголосном, о теперешнем хоре и тогда не

знал что было одноголосное пение и старообрядческое, и я совсем не понимал, о чем А. М. говорил и что он имел в виду, говоря, что пели по-другому, и о другой интонации старого пения. Под влиянием Yvette Grimaud (к которой Сувчинский меня послал) я начал изучать устные традиции. В 1954 г. слушали первые записи Тибетского пения, А. М. это было очень интересно. В 1955 г. я был в Испании, где устная традиция была еще очень живая, а в 1956 г. в Греции и Турции; и постепенно стал понимать. К этому вопросу интонации, манеры петь относится одна из важнейших страниц биографии А. М., его детства, где он как раз подходит к этому вопросу:

«Азбуке и складывать слова я незаметно для себя «шутём» научился от моих старших братьев, и у меня осталось чувство, что не было такого времени, когда бы я не умел читать. Но писать я еще не умел. В пять лет я стал ходить учиться вместе с моим братом, старшим меня на год, к дьякону Покровской церкви на Воронцовом поле, которая назывался Грузинской по чудотворной иконе Грузинской Божьей Матери. Церковь эта снесена, и едва ли есть в Москве хоть один, кто бы вспомнил о ней, но я ее сохраняю в моей памяти. С тех пор, как дьякон начал учить меня писать, я вижу себя в этой церкви на клиросе: старик дьячок с косичкой, Николай Петрович Невоструев, пел по «крюкам», и я за ним тянул альтом; потом я узнал, что это унисонное пение называется знаменным распевом, на котором пели в Москве и во времена Андрея Рублева, и при дьяконе Иване Федорове, и который отменен был царем Федором Алексеевичем, сжегшим в Пустозерске протопопа Аввакума, — лучшей школы для моего слуха трудно было и придумать; впоследствии это дало мне возможность чутко определять всю фальшь и как раз в том, что именовало себя «русским стилем» с его непременным признаком — «слащавостью», «размягченностью» или умилением и ритмически-ассонирующей «красивостью»(...)»¹⁹

Здесь много тем Ремизова: старая Москва, старинная Россия, церковь, писание, пение, голос, крюки, царь Алексеевич, Аввакум, строгий слух. И звон в этой же глубокой памяти: «Разве могу забыть воскресный монастырский колокол, густой, тяжелым серебром катящийся поверх красных труб... Первое что я увидел, лунные кремлевские башни, а красный звон Ивановской колокольни... Я слушал его, весь — слух, как слушают песню — такие есть у всякого песни памяти».²⁰ И пение народное, от кормилицы, «калужская песельница и сказочница и меня не отделить от нее».²¹ Это начало всего творчества Ремизова, который очень на этом настаивает: «родился ли я таким — и в этом моя глубокая память или с детства в мой слух незаметно зашло — песенный строй: лад древних напевов».²² Притом музыка так и звучит и „лад“ ее открывает больше, чем „склад“ слов».²³ А до хоровода, от слова и пения до танца не далеко: «В церкви за всеюнощной я буду петь в хоре догматики русским старинным

распевом с отголоском древних русалий. Глубь и чистота моего голоса раскроют ... сжатое в комок сердце».²⁴ Итак, пение, голос, звук, переплетают все творчество А. М., узлами и закрутами, крюками древнего пения; тут имеет свой источник его подход к слову и литературе, и источник именно музыкальный — в смысле древней интонации, и устной традиции.

Когда в начале 70-х гг. я стал работать над античным пением, над крюками IX—X в., и когда старался петь, именно по античному ладу, я часто вспоминал Ремизова. И задумался над вопросом о роли музыки в его жизни и творчестве. Оказалось, что нет у него рассказа, главы, где бы не было упоминания о звуке, пении и т. п., а иногда это раскрывается на нескольких страницах. Родился А. М. со звоном и пением, вырос на клиросе, и ссылка (в Пензе) началась со слов губернатора П. Д. Святополк-Мирского, который «спрашивает сразу: „Вы музыку любите?“».²⁵ А когда А. М. сам уже не пел, то запели у него другие; он описывает, как поют: Брюсов, Шестов,²⁶ Щеголев,²⁷ Кузмин, Шалапин, Блок,²⁸ Гоголь.²⁹ Отсюда понятие Ремизова о музыке, возвышающей над страданием, над ужасом. Эта музыка и есть самая высокая литература, и как музыка затрагивает самую глубину и звучавшее детство его; круг звона завершается и тем самым: **круг счастья.**

Я собрал в десяти упомянутых здесь книгах и нескольких других (Часы, В плену, Крестовые Сестры, Пруд, Образ Николая Чудотворца,...) более 400 цитат о звуке, пении, музыке (в Подстриженных Глазах более 80, иногда на всю страницу). Это удивительное свидетельство о звучавшей России (и Франции), о котором я надеюсь в будущем написать.

Итак, мы видим, что А. М. очень глубоко и тонко чувствовал и знал музыку: от старообрядцев и пения по крюкам древней Руси до Шенберга и Булеза. И в 76 лет А. М. еще напевал и сумел ввести меня в современную музыку. А голос до конца жизни у него был тот же. А. М. выговаривал мягко, но отчетливо, тихо, но твердо (иногда очень темпераментно), при случае разделяя слова, слога.³⁰ Тогда А. М. иногда тяжело дышал, можно было слышать, как он дышит, молча. И в этом молчании, помню и слышу его голос.³¹

Закончено в ночь Ивана Купала, 24-VI-93.
Viitakivi (Финляндия).

ПЛАЧ ЛИСЫ

Ой - и жалко кисо́, Ой - и жалко кисо́, Ой-
жалко ки - со. Ой - и жалко кисо, Ой - и жалко
ки - со Ой - жалко ки - со.

Первое Ой жалко кисо́ напел А. М. (существует и продолжение).

Примечания

¹ См.: Н. Резникова. *Огненная Память*, Berkeley, 1980.

² У А. М. в первый раз я был в 1945 г., потом мать часто брала меня с собой.

³ М. б. под влиянием книги Н. Кодрянской «Алексей Ремизов» (Paris, 1959); живя в Америке, Кодрянская не могла быть свидетелем встречи А. М., и тем еще менее могла иметь верные данные о контактах А. М. с деятелями французской культуры.

⁴ До войны см.: *Учитель Музыки* (изд. А. Д'Амелия), Париж, 1983; после войны см.: Н. Резникова. *Огненная Память*, гл. Пятидесятые годы; тоже *Мышкина Дудочка*, Париж, 1953.

⁵ См. ст. Г. Слобин «Динамика слуха и зрения в поэтике Алексея Ремизова» в наст. сборнике.

⁶ Подстриженными глазами, Париж, 1951. С. 153: Я подразумеваю «русскую прозу» в ее новом а в сущности древнем ладе: в ладе красного звона и знаменного распева, в ладе природной речи и в образах русской иконы.

⁷ *Иверень* (изд. О. Раевская — Hughes), Berkeley, 1986, С. 43.

⁸ *Учитель Музыки*, С. 252—253.

⁹ См. примечание О. Hughes, *Иверень*, С. 337. А. М. пишет о встрече с М. М. Фокиным, для которого я сделал несколько сценариев на музыку: *Пляшущий Демон*, Париж, 1949, С. 55.

¹⁰ *Пляшущий Демон*, С. 31.

¹¹ Там же, с. 55. См. главу *Кикимора*, с. 31—36.

¹² Там же, с. 35. О Лядове см. тоже *Огонь Вещей*, Париж, 1954, с. 115.

¹³ На тексты и слова Ремизова писали музыку и В. Сенилов (Калегина-Малечина) и А. А. Архангельский (Вереница Дней, Мгла): рукописи в библиотеке им. Салтыкова-Щедрина, С.-Петербург. Архив М. Кузмина в ЦГА-ЛИ, Москва (Сообщение Е. В. Тырышкиной).

¹⁴ *Пляшущий Демон*, с. 54.

¹⁵ Там же, с. 36.

¹⁶ Про М. Кузмина, которого А. М. знал с 1906 г., см. тоже Кукха, Берлин, 1913, с. 105—107. В 1907 г. Кузмин пел свое Хождение Богородицы по мукам, А. М. пишет, что весь 1907 г. этим впечатлением прозвучал.

¹⁷ См. Мышкина Дудочка, Париж, 1953, с. 13.

¹⁸ Понимаю и в связи с моим преподаванием в Московской Консерватории: курс древнего пения (по крюкам).

¹⁹ Подстриженными Глазами, стр. 36. До сегодняшнего дня я сохраняю отвращение ко всему, что зовется «хорошим вкусом», к «ласкающей слух» мелодии (Учитель Музыки, с. 187, говоря о остроте слуха).

²⁰ Подстриженными Глазами, с. 6.

²¹ Там же, с. 37; Учитель Музыки, с. 181.

²² Подстриженными Глазами, с. 9.

²³ Огонь Вещей, с. 118.

²⁴ Подстр. Глазами, с. 26.

²⁵ Иверень, с. 64.

²⁶ Взвихренная Русь, с. 512; Учитель Музыки, с. 495.

²⁷ Иверень, с. 202, 241, 254; Россия в Писменах, Берлин, 1922, с. 12; Кукха, с. 40.

²⁸ Блок сказал мне, что над всеми событиями, над всем «ужасом» слышит он — музыку писать будит... и та музыка однажды... вывела Блока на улицу с красным флагом... А читал он изумительно: только один и передавал свою музыку (Взвихренная Русь, с. 513—514).

²⁹ Подстриженными Глазами, с. 46, Гоголь читает: волшебство голоса звучание (Тургенев).

³⁰ Этот мягкий, тихий, но ясный голос — ясный от отчетливости выговора, я встречал у Алфреда Тарского (А. Tarski), польский математик, в Berkeley (куда он меня пригласил). Есть и общее у Бориса Б. Ремизова, которого я с глубокой радостью встретил на этой конференции.

³¹ Иллюстрирую воспоминания фотокопией письма В. В. Диксона Джеймсу Джойсу, переписанного Ремизовым из сборника статей Диксона на русском языке, подобранных Ремизовым для издания в 1929 г. (не издано).

СУПРУГИ РЕМИЗОВЫ В СУДЬБЕ ИХ ДОЧЕРИ И В ВОСПРИЯТИИ ЕЕ БЛИЗКИХ

Судьба моей матери Наталии Алексеевны Ремизовой (1904—1943) в общих чертах описана в книге Н. В. Резниковой «Огненная память».¹ И нижеследующие записки следует считать дополнением (а в чем-то, м. б. и комментарием) к сказанному Н. В. Резниковой — в том числе и к выдержке из моего письма к ней, приведенной в книге.²

Вместе с тем, поскольку судьба Наталии Алексеевны, особенно ее отношения с родителями во многом объясняются и определяются отношением к ним ближайшего окружения их дочери, представляется целесообразным именно с воспоминаний об этом отношении начать мои записки.

Стоит лишь подчеркнуть, что сложились они прежде всего на основе воспоминаний Лидии Павловны Довкгело* (младшей сестры Серафимы Павловны) и ее ближайшего друга, а моей крестной Веры Иосифовны Богатко, а также самой близкой подруги детства Н. А. Ремизовой — Елены Сергеевны Семеновой. Слышал я эти воспоминания во вполне сознательном возрасте — и за их достоверность ручаюсь. Наконец, я опирался на немногие сохранившиеся у меня семейные бумаги: фрагмент из воспоминаний на 6 страницах рукописи Сергея Павловича Довкгело — единственного брата Серафимы Павловны, а также из письма ко мне ее двоюродного брата Сергея Ивановича Самойловича от 26.VI.1962 г.

После 1903 г., когда Серафима Павловна вышла замуж за Алексея Михайловича, их приезды в Берестовец, где жили мать и сестры Серафимы Павловны, стали довольно редкими и краткими — по той причине, что родные Серафимы Павловны относились к Алексею Михайловичу достаточно критически.

Их удивляли и коробили некоторые внешние аспекты отношений между супругами Ремизовыми. Я отчетливо помню, с каким недоумением и иронией вспоминали и Лидия Павловна, и особенно Вера Иосифовна о том, что С. П. и А. М., живя в Берестовце, называли друг друга на «Вы» и по имени-отчеству.

* Таково родовое написание девичьей фамилии С. П. Ремизовой.

И это было лишь частным проявлением того, что семья Довкгело совершенно не понимала Алексея Михайловича — писателя и человека.

С. И. Самойлович резко отрицательно отзывался о недоступном, по его мнению, для понимания окружающих творчестве А. М. — и именно этим объяснял ту бедность, в которой, как он вспоминал, жили супруги Ремизовы в Петербурге: мол, товар, не находивший спроса, не мог прокормить семью писателя. В более мягкой форме, но по сути так же относились к творчеству А. М. и Лидия Павловна (делавшая исключение лишь для «Посолони»), и Вера Иосифовна.

Алексей Михайлович, очевидно, чувствовал, что он — то ли лишний, то ли чужой в Берестовецкой усадьбе, и во время приезда туда, как вспоминал С. И. Самойлович, был сосредоточен в своих мыслях, которыми ему не с кем было поделиться.

Об этом же вспоминала и Вера Иосифовна: периодами А. М. ни с кем в Берестовце не хотел разговаривать, нередко отвечал невпопад, произнося, как казалось окружающим, какие-то непонятные, бессмысленные фразы. В комнате, где жили супруги Ремизовы, А. М. рисовал бумажных чертиков и любовался ими. Садясь за работу, он иногда покрывался пледом с головой, что-то из-под него шептал и выкрикивал. И у родных и близких Серафимы Павловны подчас закрадывалась мысль о психической неуравновешенности А. М.

Е. С. Семенова, также помнящая эти подробности по рассказам ее матери, близко знакомой с родными семьи Довкгело, после прочтения первого варианта этих записок, не без основания писала мне: «Возможно, не все это вызывало неприязнь к нему, а наоборот — от неприязни все казалось странным, ненормальным...»

Но едва ли не главной причиной этой неприязни был страх матери и сестер Серафимы Павловны, что она и А. М. заберут от них Наташу, которую в начале 1906 г. они привезли в Берестовец — по сути навсегда.

Не подлежит, как мне представляется, сомнению тот факт, что А. М. был намного более нежным отцом, чем С. П. — любящей матерью. Доказательством тому, помимо воспоминаний Н. В. Резниковой, является его дарственная надпись на оттиске его рассказа «Мака», переданного мной в ИРЛИ:

Дочери моей, милой Наташе, которую много ночей на руках нося, кукуя, укачивал: ку-ку, ку-ку.

А потом, как начнешь ротиком ловить, — маму разбудим, мама тебя и кормит, тоже кукует.

Росла ты такая внимательная.

1916 г., Татьянин день, 12.1. Алексей Ремизов

Еще раньше, в 1912 г. писатель в ответ на неизвестное мне письмо дочери послал ей из Петербурга подарок: рисованную

им открытку, которая сейчас находится у С. Н. Григоряна. Нарисована на ней девочка на коленях, играющая с кошкой и собакой — и сделана следующая надпись:

Милая Наташа, письмо твое получил, пишешь ты твердо — рука у Тебя хорошая.

Сказок я без тебя не пишу. Давно я тебя не видел, а увижу и напишу: про «Снежок» напишу, как послала Баба-Яга одноглазку, двуглазку и трезлазку поймать в поле снежок. А когда ты будешь жить в Петербурге, будешь учиться, я сочиню тебе много сказок и про Зория-царевича и про Василия Кощеевича и про мышь Настасью и про кота Астафея. Целую тебя, птичка моя колосаяная, весну встречай, всем кланяйся: полю и цветочкам и бабушке и дому всему.

А. Ремизов. Петербург, 1912 г., 25 марта

Нежность писателя к дочери, горячее желание участвовать в ее воспитании, несомненно сквозящие в каждой из вышеприведенных строк, проявлялись и в том, что он старался снабжать дочь детскими книгами: П. Соловьевой-Аллегро «Елка», Н. Манасеиной «Мамино детство» с авторскими дарственными надписями Наташе (а в книге Соловьевой — и с посвященным ей стихотворением), которые сохранились у меня.³

Но этим его планам не было суждено осуществиться — и если верить воспоминаниям Сергея Павловича Довкгело, не по воле Наташиных родителей.

«В усадьбе — пишет он — начало жить и четвертое поколение в лице моей дорогой племянницы Натуси. Я не могу сказать, чтоб жизнь девочки протекала счастливо. Ее любили и баловали все окружающие: бабушка, тетки и я. Но мать и отец жили отдельно от нее. Ее оставили на короткое время в деревне у бабушки, бабушка, мать моей сестры, болезненно привязалась к девочке, настолько болезненно, что по заключению врача, разлука с девочкой грозила смертью моей матери. Сестра волей-неволей откладывала каждый раз на короткое время разлуку. Это создало атмосферу особого страха, страха приезда сестры в усадьбу. Девочка все больше привязывалась к домашним и все больше отвыкала от родителей — и всегда сильно волновалась перед приездом и во время пребывания сестры в усадьбе. Она облегченно вздыхала, когда уезжала сестра: опасения, что ее заберут, не оправдались. Не знаю, что чувствует Наташа к своей матери — думаю, что теперь ничего, хотя ей и внушали, что надо любить маму и папу. Она от них отвыкла».

В одном Сергей Павлович был несомненно прав: его любимая племянница не имела представления о матери, свойственного детям, растущим возле родителей. Лидия Павловна вспоминала, каким непривычным для девочки было слово «мама», которому ее пришлось учиться, когда Серафима Павловна приезжала в усадьбу: девочка привыкла называть мать так, как называли ее взрослые: Сима...

Но насколько именно она, а не только А. М., хотела забрать дочь к себе — вопрос, на который, думается, однозначного ответа быть не может.

Несомненно, разлука супругов Ремизовых с дочерью первоначально была вызвана теми исключительно тяжелыми материальными и бытовыми условиями их жизни в Петербурге, о которых через много лет с ужасом вспоминал в письме ко мне С. И. Самойлович, бывавший у Ремизовых в тот период. Но позже — во всяком случае после смерти Александры Никитичны — матери Серафимы Павловны (1915 г.) то препятствие к соединению родителей с дочерью, о котором пишет Сергей Павлович, отпало. И если бы Серафима Павловна, властную натуру которой отмечают все, знавшие ее (в том числе и Н. В. Резникова ⁴), по-настоящему настаивала на том, чтобы забрать дочь к себе — вряд ли бы этому смогли помешать не только сестры Серафимы Павловны, но и военная обстановка.

Думается, не случайно друг юности Наталии Алексеевны — профессор киевского университета Б. Е. Радзиковский в 1923 г. написал в хранящейся у меня шуточной биографии Наталии Алексеевны следующее: «Вскоре (после приезда ее в Берестовец — Б. Р.) мама и приехавший папаша покидают Берестовец, нечаянно позабыв прихватить свое детище, оставшееся с того времени на попечении теток». Такова была точка зрения и самой Наталии Алексеевны и всего ее окружения.

Возможно, лишь после того, как супруги Ремизовы выехали за границу, Серафима Павловна делала попытки вытребовать дочь к себе. Помню несохранившееся ее письмо Наталии Алексеевны от 1928 г., в котором Серафима Павловна упрекала дочь, что последняя только по своей глупости отказалась жить с родителями. И вызвана была эта «глупость», в конечном счете, глубоким убеждением Наталии Алексеевны в своей ненужности родителям.

Так или иначе — после отъезда супругов Ремизовых за границу их связь с Наталией Алексеевной практически прервалась. В письме А. М. к В. И. Богатко от 14.XI 1946 г., переданном мной в ИРЛИ, он писал: «Наташу я видел последний раз в 1917 г. Последнее, что знаю — о рождении Бориса (имеется в виду автор этих строк — Б. Р.). И больше ничего».

Это не совсем точно, т. к. переписка между Серафимой Павловной и Лидией Павловной продолжалась до 1937 г.: в своем последнем письме к сестре Серафима Павловна писала (письмо передано мной в ИРЛИ), что весточки от сестры, ответом на которую было ее письмо, она ждала пять лет.

Этот перерыв был, увы, закономерен. Клеймо «дочери белоэмигранта» лежало на Наталии Алексеевне почти до ее преждевременной смерти. После окончания университета она, как подающий надежды филолог-литературовед, была рекомендована в аспирантуру, куда успешно поступила. Но через несколько месяцев была отчислена из аспирантуры только из-за этого

клейма. А в 1937—38 годах ситуация вокруг Наталии Алексеевны сложилась такая, что и она, и ее друзья все время жили под страхом ее ареста и ссылки. Отчетливо помню, как Наталия Алексеевна, придя от своих друзей, у которых она долгое время не была в те годы, рассказывала, что когда она вошла к ним в дом, муж хозяйки дома сказал: «А мы уже думали, что Наташа где-то на Колыме»...

Эта чаша, слава Богу, миновала ее — почти чудом. Но как бы там ни было, мне отчетливо помнится многое, свидетельствующее о том, что она так и не простила своим родителям их равнодушного, как ей казалось, отношения к ней.

Умерла Наталия Алексеевна после тяжелой и продолжительной болезни 30 октября 1943 г. (в один год с Серафимой Павловной) и похоронена на киевском Лукьяновском кладбище в одной могиле — по ее желанию — с ее любимым дядей Сергеем Павловичем. Лидия Павловна пережила свою племянницу и воспитанницу на неполных 5 месяцев.⁵

Через много лет после того, как расширенный и, думалось, окончательный вариант этих записок (передан мной в ИРЛИ) был закончен, я получил от Н. В. Резниковой ее книгу «Огненная память», в которой были приведены слова Серафимы Павловны о том, что у нее никогда не было детей.⁶ Под сильным впечатлением от таких слов я тут же сообщил о них Е. С. Семеновой. В ее ответном письме, хранящемся у меня, было сказано, что для нее это не открытие: в окружении семьи Довкгело как берестовецком, так и Борзенском⁷ очень многие были убеждены, что Наташа — дочь не Серафимы Павловны, а ее старшей сестры Екатерины Павловны (по чьему метрическому свидетельству, как вспоминает Алексей Михайлович, Серафима Павловна венчалась с ним в Херсоне⁸). Е. С. Семенова вспоминает рассказы своей матери о том, что Алексей Михайлович во время своих приездов в Берестовец был подчеркнuto любезен и внимателен именно и только по отношению к Екатерине Павловне. А еще раньше Е. С. Семенова вспоминала, что на воспитание и особенно на учебу Наталии Алексеевны решающее влияние имела не Лидия Павловна, а опять-таки именно Екатерина Павловна, с которой племянница считалась больше, чем с не в меру баловавшей ее Лидией Павловной.

И хотя Н. В. Резникова, которой я тогда же написал об этом мифе, категорически и аргументированно отвергла его — привожу в заключение моих записок этот миф лишь для того, чтоб дополнить весьма убедительную мысль О. П. Раевской-Хьюз о мифологизации образа Серафимы Павловны в творчестве А. М. Получается, что ее образ был мифологизирован также и ею самой, и ее окружением: литература и жизнь сомкнулись...

Примечания

¹ См. *Резникова Н. В.* Огненная память. Berkeley, 1980. С. 44—59.

² См. там же. С. 58—59.

³ *Соловьева П. (Allegro)*. Елка. Стихи для детей. С рисунками автора, Т. Гиппиус и др. Издание журнала «Тропинка» 6. г. (судя по дарственной надписи — не позже 1906 г.). Стихотворение, посвященное Наталии Алексеевне — С. 5; *Манасеева Н.* Мамино детство. Повесть из институтской жизни. Рисунки А. Линдемана. Издание журнала «Тропинка», 6. г. (судя по дарственной надписи — не позже 1910 г.).

⁴ См.: *Резникова Н.* Огненная память. С. 45.

⁵ В этой связи отмечу одну неточность в книге Н. В. Резниковой: она пишет, что о смерти Наташи А. М. сообщила в 1946 г. Лидия Павловна (см. там же, с. 57). На самом же деле об этом сообщила ему В. И. Богатко, т. к. к тому времени Лидии Павловны уже не было в живых.

⁶ См. там же. С. 48.

⁷ Г. Борзна — ныне Черниговской области, районный центр (а до 1917 г. — уездный город) за 12 км от Берестовца. В Борзне жили самые близкие друзья семьи Довггело, а потом и Наталии Алексеевны.

⁸ См.: *Ремизов А.* В розовом блеске. Изд-во им. Чехова. Нью-Йорк, 1952. С. 397.

ПАМЯТИ НАТАЛЬИ ВИКТОРОВНЫ РЕЗНИКОВОЙ

14 ноября 1992 года на девяностом году жизни скончалась Наталья Викторовна (Митрофановна) Резникова-Чернова. Давно замолчавшая, но все понимающая, с тихой прищурью продолговатых зеленых глаз — она дожила свой век, окруженная теплотой семейной жизни и постоянным вниманием обоих сыновей, врача Андрея и математика и музыканта Георгия. Георгий и взял ее к себе после того, как снесли старинный дом на улице Камилла Демулена в Кашане.

С этого дома начинается мое знакомство с Натальей Викторовной в 1949 г. — калитка в больших, глухих воротах, как будто входишь не в дом, а в крепость. Двор; полутемная столовая с деревянными стенами, загроможденная большим столом, тяжелыми книгами, роялем. На стене тоскует лицо, зеленоватое, пошедшее мелкими трещинами от горя и птичьего корма ... это ремизовский сказочный шут, забытый хозяевами в покинутом замке, носом прильнувший к картинному стеклу; как к окну башни... А на кухне светло. Мы с Натальей Викторовной здесь читаем «Первую любовь» Тургенева: аромат усадебной жизни для меня слился со свежей зеленью овощей, с перламутровым переливом рыбьей чешуи, с терпеливыми, вечно чем-то занятыми руками хозяйки дома. Зайдет Сухомлин, Василий Васильевич, и начнет рассказывать так захватывающе, что и мне, еще не знающей русского языка, все кажется понятным. Даниил Георгиевич, хозяин дома, молча слушает, потом внезапно вспылит, горячо-горячо что-то вставит наперекор всем — опять замолчит. Вадим Леонидович Андреев и Владимир Брониславович Сосинский, его друзья со времен Пражского университета, мужа сестер Натальи Викторовны, Ольги и Ариадны, приехали из Америки в отпуск (оба тогда работали в ООН). На той же кухне ведутся бесконечные, поразительно русские разговоры — такие, каких никто за границей не ведет, как отметил себе еще Александр Блок, — о литературе, об искусстве, о смысле жизни. Вадим — поэт, меланхолик; Володя — прозаик, сангвиник; Ольга — хрупкая, изящная женщина с ласковым голосом, с рафинированным умом — она потом напишет семейную эпопею тюрем и ссылок, вышедшую на английский язык под названием «Холодная весна в России». Ариадна,

младшая, родная дочь Виктора Чернова, тонким голосом читает стихи — Маяковского, Пастернака, Цветаевой, когда-то написавшей на подаренной ей книге «моей полу-дочке, полу-сестре». Мужественное лицо кажется замкнутым, а улыбка девичья, удивленно-светлая. Наташа всех слушает, всех обслуживает — а вдруг так скажет мягким своим тихим голосом, что каким-то трезвенным, но и поэтическим светом осветятся и обсуждаемый вопрос, и обсуждающие. Жучок прыгает по саду, а дети (в каждой семье их двое) очень независимо приходят и уходят, занимаются, играют на рояле... как впоследствии это будут делать и внуки.

Сколько раз я возвращалась, звонила в калитку и слышала тихое, все более замедленное шлепание мягких туфель, мягкий голос, слегка нараспев — Кто там? — видела все более сгорбленную фигуру, окутанную «шкурками», приветливый прищур глаз: «Ди-ки». Родственники давно вразброд: кто — в США, кто — в Швейцарию, кто — в СССР — и я на 11 лет — с 1963 до 1974 г. — туда же, в Москву, к мужу. Наталья Викторовна была у нас там. Она приехала посетит Сосинских, у которых на пятнадцатой Парковой в 1964 г. скончалась горячо любимая мать Ольга Елисеевна Колбасина-Чернова, и по делам уже покойного Ремизова, Алексея Михайловича; переговорила с архивистами Пушкинского Дома, виделась с Михайлом Владимировичем Алпатовым, родственником Ремизова. Она ввела в нашу московскую квартиру свою кашанскую тишь, и руки также были заняты не то вязанием, не то шитьем.

Наталья Викторовна всех своих сверстников пережила. Пока хватало сил, она продолжала заниматься делом жизни — заботой о завещанных ей рукописях Алексея Ремизова, с которым была в дружбе с 1922 г., когда Ольга Елисеевна (освобожденная из советской тюрьмы, где ее больше года держали заложником, сначала с детьми, потом одну, вышедшая, благодаря хлопотам Пешковой и позже, как и Ремизовы, попавшая через Эстонию в Берлин) познакомила своих девушек с чтимым ею писателем. Жить было не на что, и когда сестрам-близнецам Наталье и Ольге предложили устроиться на работу в Парижском «кутюре», они переехали во Францию, куда в том же 1923-ем перебрались и Ремизовы. Пока жива была Серафима Павловна, отношения были сердечные и задушевные, но житейски не особенно близкие. Всей семьей почитали Ремизова, помогали, когда он выступал на бенефисных вечерах с чтением своих и чужих произведений, разносили и продавали его альбомы, охотно ходили к нему в гости рассказывать (о выставках, о театре, о прослушанном курсе лекций Льва Шестова) и слушать...

Потом девушки вышли замуж. С начала тридцатых годов у Натальи Викторовны были дети на руках, и они реже стали видиться. Война застала Резниковых на берегу океана, и они так и остались на острове Олерон, где обосновались вместе с сестрами и их семьями, помогали чем могли советским воен-

нопленным и связывали их с Сопротивлением. Пригодился былой опыт революции, когда при ночном обыске Наташа занимала чекистов разговорами, а Ольга прятала вещи Чернова, бежавшего через окно. Один Даниил Георгиевич Резников вернулся в Париж и работал там во время оккупации, поддерживая остальных материально. От него же они слышали о бедственном положении Ремизова, потом о смерти его жены. Стали посылать ему лук, картошку, «выбранные кофеинки настоящего кофе из выданной по карточкам смеси». С этого времени возникает переписка и — по возвращении в Париж — чуть ли не ежедневная забота о все более слепшем писателе. Наталья Викторовна не только снабжала его едой и чтивом, не только записывала за ним и читала ему вслух, но и переводила его, казалось бы, непере译имую прозу — так проникновенно, что и французского читателя приобщила к русскому ладу и складу Ремизова, открыла им, как выглядит мир его «подстриженными глазами». Она тихо настаивала на буквальном переводе «*Les yeux tondus*» — что казалось многим невозможным по-французски... и одержала настоящую творческую победу. «В течение этих последних лет», — пишет Марсель Арланд в предисловии к французскому изданию, «по мере того как мадам Натали Резников переводила мне повествования из «Подстриженных глаз» (некоторые из них появились в «*Nouvelle Revue Francaise*»), мне казалось, как будто я причастен к зарождению книги; и я предвидел этапы, новые темы, или же перепев и расширение уже затронутых тем; стоило однако мне получить ожидаемую главу — я каждый раз поражался ее свежестью и свободой».

Ремизов к выходу книги уже скончался. При жизни его, однако, Резниковы, Сосинские и Андреевы сумели хоть в малой мере удовлетворить его «ненасытную страсть к изданию своих книг» посредством их собственного издательства «Оплешник» (название, очевидно, Ремизовское). Книги выходили тиражами в 300 экземпляров и теперь стали раритетами. Тогда сам факт их появления казался чудом. Ведь это не были меценаты, а люди, обладающие самыми скромными средствами, зарабатывающими сами свой хлеб не любимым творческим делом — Наталья Викторовна, в частности, всю жизнь жалела о растерянном на рисунки «мод» мастерстве художника, — а постылой, порой и тяжелой поденщиной... После смерти Ремизова Наталья Викторовна занялась воспоминаниями о нем, книгой «*Огненная память*» (Беркли, 1980). Дело шло медленно. Надо было воспитывать внучат и сама она была более чем взыскательна к самой себе. Стоило, однако, ждать. Книга с любовью, но с хирургической беспощадностью восстанавливает образ прекрасного и сильного художника, глубокого и бесстрашного мыслителя — образ для многих затемненный им самим созданной легендой о вечной недооценке, вечном «пропаде». Дело не кончилось изданием воспоминаний. Неумоимо содействуя ученым и издателям из США, Италии, России и, ставшей второй

родиной, Франции, Наталья Викторовна способствовала выходу целой вереницы при жизни не напечатанных самим Ремизовым из фрагментов составленных, книг: «Иверень», «Встречи: Петербургский буерак», «Учитель музыки». Ремизов говорил о себе, что он «песельник», «лирик»... что роман или эпос — не его дело. Но эти книги-мозаики (вместе с прижизненно изданными «Подстриженными глазами», с «Взвихренной Русью», с «Пляшущим демоном» и с «Мышкиной дудочкой») составляют непревзойденную, лишь внешне лоскутную, а внутренне цельную картину той эпохи взрывов и потрясений, которую пережил сам писатель.

Это чудо нам подарила Наталья Викторовна Резникова, 18 ноября 1992 года похороненная — как сам Алексей Михайлович — на русском кладбище в Сент Женеьев-де-Буа в ненастный день «Корочуного царства». Превратности жизни (их было немало) она вынесла как земля выносит зимнюю непогоду, глубоко под мерзлой, затвердевшей почвой тая зерно жизни. Да будет ей пухом земля французская. Вечная память.

А. Соколова-Пайман

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аввакум, протопоп 38, 128, 160, 214, 216, 245, 264
 Аверченко А. Т. 143
 Авксентьев Н. Д. 70
 Авраамов А. М. 83, 88
 Айхенвальд Ю. И. 140
 Аксаков С. Т. 139
 Александр Невский, кн. 88
 Алексей Михайлович, царь 95
 Алпатов М. В. 275
 Андерсен Г. Х. 132
 Андреев Д. Л. 97—98, 103
 Андреев В. Л. 274
 Андреев Л. Н. 34, 41—52, 70—71, 142, 188, 235, 238
 Андреевы 276
 Аничков Е. В. 27, 29, 31
 Анненков Ю. П. 6
 Анненский И. Ф. 140, 187
 Антонов А. С. 102
 Аргунов А. А. 70, 74—75
 Аристотель 160
 Арланд М. 261, 276
 Арманд А. Е. 238
 Арманд В. Е. 235, 238
 Арманд И. Ф. 235, 238
 Архангельский А. А. 266
 Афанасьев А. Н. 29, 57
 Ахматова А. А. 50, 70—71, 95, 153
- Бакунины М. А. 131
 Бакрылов В. В. 178
 Бальмонт К. Д. 42, 71, 156, 174, 179
 Баратынский Е. А. 42
 Барт Р. 163, 165
 Барсов Е. В. 38
 Бахтин М. М. 157, 159, 161
 Бегунов Ю. К. 88
 Безант А. 64
 Безродный М. В. 25, 39
 Беленсон А. Э. 149
 Белинский В. Г. 216, 218
 Бельый Андрей (псевд.; наст. имя — Бугаев Б. Н.) 16, 42, 63, 66, 71, 132—136, 141, 152, 163, 174, 176, 222—223, 226, 250
 Бенуа А. Н. 6, 155, 263
 Берберова Н. Н. 10, 16
 Бердяев Н. А. 57, 140—141, 193, 234—235, 247, 261
 Бестужев-Марлинский А. А. 216
 Бишр Босоногий 115
 Блок А. А. 35, 39, 57, 63, 66, 69—71, 76, 90, 106, 140, 141, 143, 149, 155, 174, 179, 181, 182, 185, 187—188, 192, 222, 226, 246—247, 250—253, 265—266, 274
 Богатко А. М. 271
- Богатко В. И. 268—269, 271, 273
 Боратынский Е. А. см. Баратынский Е. А.
 Борис Викторович см. Савинков Б. В.
 Бретон А. 150—151, 261
 Брешко-Брешковская Е. К. 70, 74
 Брюсов В. Я. 42, 48, 63, 140, 147, 159, 174, 179, 180, 226, 265
 Буковский М. 126, 128
 Булгаков Н. 224
 Булгаков Ф. И. 123
 Булез П. 262, 265
 Бунин И. А. 31, 44, 46, 69—70, 143, 256
 Бунич-Ремизов Б. Б. 6, 17, 266, 268, 271
 Бурлюк В. Д. 142
 Бурлюк Д. Д. 142, 145, 149, 154
 Бурова Н. Ф. 7, 254—259
 Бурова Нина 254
 Буров П. Н. 254, 256
 Буров Петр 254
 Бурцев В. Л. 70, 75
 Бутчик В. В. 128
- Вагнер Р. 18, 179
 Ван Лерберг Ш. 196
 Васильева Е. И. (Черубина де Габриак) 222—223
 Варварин В. (псевд.) см. Розанов В. В.
 Варез Э. 262
 Варсоно Л. 173, 176
 Вашкелевич Х. 19, 25
 Введенский А. И. 250
 Веберн А. 262
 Вельтман А. Ф. 125
 Веселовский А. Н. 29
 Вера Глебовна см. Савинкова В. Г.
 Верхарн Э. 63, 66
 Верховская А. Н. 251—253
 Верховский Ю. Н. 7, 193, 247, 249, 251—259
 Викторов А. Е. 224
 Виноградов Н. 38
 Владимир, кн. 94
 Владимиров В. 35
 Возняк А. 7, 58
 Волжский А. С. (Глинка) 226
 Волошин М. А. 70, 186, 188, 192, 222, 250
 Вольф М. О. 229
 Врубель М. А. 48—49
 Вьюгов В. 75
 Вяземский П. А. 174
- Гаршин В. М. 49
 Гауптман Г. 42

- Гегель Г. В. Ф. 228
Герасимов Ю. К. 178
Геродот 84
Герцен А. И. 131
Гершензон М. О. 225
Гиппиус З. Н. 70, 111, 228
Гиппиус Т. Н. 273
Глазунов А. К. 263
Глеб, кн. 94
Гобино Ж. А. де 84
Гоголь Н. В. 97, 129—141, 152, 155, 158—159, 174—175, 216, 257, 265—266
Годунов Борис 95
Гойа Ф. 49
Головин А. Я. 263
Голосенко И. А. 79
Голубкина А. С. 6
Гомер 175
Гончаров И. А. 216
Горбунов И. Ф. 215
Городецкий С. М. 91, 102
Горький А. М. 19, 25, 43—44, 70, 76, 143
Гофмансталь Г. фон 194—195
Граббе Х. Д. 191, 195
Грачева А. М. 2, 7, 13, 17—18, 31, 41, 51, 79, 141, 176, 191, 193, 195, 244
Греч Н. И. 158, 216, 218
Гречишкин С. С. 192
Гржебин З. И. 193, 247
Григорьев А. А. 226
Григорьев Б. 6
Григорьев В. В. 215
Григорян С. Н. 270
Грот Я. К. 158, 216
Грякалова Н. Ю. 7, 115, 123
Гудзий Н. К. 57, 224
Гуковский А. И. 70, 73
Гумбольд В. 216
Гумилев Н. С. 71, 223
Гуро Е. Г. 142, 145—146, 148—149
Гурьянова Н. 7, 142, 149
Гюнтер И. фон 193, 247
- Даль В. И. 57, 158
Д'Амелия А. 7, 17, 104, 123, 156, 260, 266
Дан (Цедербаум) Л. О. 43
Данилевский А. А. 16, 25, 53, 57, 114, 141
Данилова И. Ф. 79
Дворникова Л. Я. 7, 232
Дельвиг А. А. 251—252
Державин Г. Р. 41
Деррида Ж. 157, 161—162, 165
Джойс Д. 163, 261, 266
Диксон В. В. 266
Дмитриева Р. П. 18
Добужинский М. В. 6, 155—156
- Доватур А. М. 88
Довгелло С. П. см. Ремизова-Довгелло С. П.
Довкгело 269, 273
Довкгело А. Н. 271
Довкгело Е. П. 272
Довкгело Л. П. 268—271, 273
Довкгело С. П. 268, 270, 272
Достоевский Ф. М. 23, 39, 59, 67, 76, 97, 106—107, 128, 133, 137, 139, 147, 155, 157—158, 172, 174—175, 216
Доценко С. 7, 33, 39
Драгоманов М. П. 141
Дружинин А. В. 216
Дягилев С. П. 228
- Евгеньев-Максимов В. Е. (Евгеньев Е.) 75
Евреинев Н. Н. 183
Емельянов В. Н. 259
Епифаний Премудрый 176
Есенин С. А. 70, 92—93, 154, 156, 237—238
- Жид А. 194
Жуковский В. А. 42
Жуковский Д. Е. 228—229, 250
- Забелин И. Е. 81
Зайцев Б. К. 130, 140
Замятин Е. И. 87—88, 93, 103, 157
Зданевич И. 173—174
Зелинский Ф. Ф. 250
- Иван Грозный 95
Иванов В. В. 114
Иванов В. И. 71, 110, 132, 140, 156, 180, 187, 236, 247
Иванов Й. 176
Иванов-Разумник Р. В. 7, 69—70, 79, 81—88, 92—93, 103, 252—253
Игемон 258
Иезекииль, пророк 86
Иезуитова Л. А. 7, 67
Измайлов А. А. 185
Икбаль Мохамед 118, 123
Ильин И. 31, 156
Иоанн (Кологривов) 66
Иоанн Креститель 86
Исаия, пророк 86
Истрин В. М. 79
- Каменский В. В. 142, 154
Карамзин Н. М. 216
Карташев А. В. 227
Карташев В. А. 237
Кастад Шанфар 123

- Келдыш В. А. 41, 51, 140
 Кен Л. Н. 2
 Керенский А. Ф. 67, 75, 98
 Кибальник С. А. 7, 172, 177
 Киреевский П. В. 217
 Клоус Э. 83, 88
 Ключев Н. А. 70, 89—96, 99—103
 Ключ 145
 Клягина М. 191
 Княжнин (Ивойлов) В. Н. 226
 Кодрянская Н. В. 13, 16—18, 32, 40, 65—66, 79, 106, 110—112, 114—115, 119, 122—123, 128, 140—141, 149, 156, 159, 164, 174, 176—177, 194—195, 246—247, 265
 Козьменко М. В. 7, 26, 32, 79
 Колбасина-Чернова О. Е. 275
 Комиссаржевская В. Ф. 5, 180—181, 186—188
 Комиссаржевский Ф. Ф. 185, 188
 Кондратьев Н. Д. 76
 Коновалов Д. Г. 64
 Коноплацев А. М. 229
 Корнилов Л. Г. 255
 Короленко В. Г. 42—43, 70, 126, 218
 Котляревский Н. А. 140
 Крапихфельд В. 185
 Красильчук-Трапезникова Л. И. 222
 Крачковский И. Ю. 224
 Кристева Ю. 157, 163
 Кропоткин П. А. 70, 74
 Кругликова Е. С. 6
 Крученых А. Е. 142—149, 156
 Кугель А. 185
 Кузмин М. А. 90, 143, 149, 174, 186, 188, 192, 247, 263, 265—266
 Куковников В. (псевд., наст. имя — Ремизов А. М.) 147, 149
 Куприн А. И. 143
 Курганов Н. Г. 48
 Кустодиев Б. М. 6
- Лавров А. В. 192
 Ларионов М. Ф. 155
 Лаура Леандровна — см. Никитина Л. Л.
 Левин Ю. 159, 164
 Легкобытов, хлыст 226
 Леклер А. фон 250
 Леман (Б. Дикс) Б. А. 223, 226
 Ленин (Ульянов) В. И. 75, 93
 Лермонтов М. Ю. 48—49, 97, 133, 138, 140—141, 151, 174, 216
 Лесков Н. С. 34, 38, 97, 158—159, 164, 215—216
 Линдеман А. 273
 Лифарь Л. М. 124, 126
 Лифарь С. М. 124
 Лихачев Д. С. 27, 31, 57
 Ло Гатто Э. 119
- Лодыженский М. 64, 66
 Ломоносов М. В. 214
 Лосский Н. О. 7, 249—251, 253
 Лотман Ю. М. 39, 160, 164
 Луначарский А. В. 234
 Лундберг Е. Г. 226
 Луц Л. 185, 188, 192
 Лурье А. С. 263
 Лурье Я. С. 18, 123
 Лядов А. К. 263, 266
- Маковский С. К. 223, 256, 258—259
 Максимов Д. Е. 140
 Малевич К. С. 145, 149
 Малиновский Б. 127
 Малларме С. 163
 Малышев В. И. 5, 191, 193, 247
 Манасеина Н. И. 270, 273
 Мандельштам О. Э. 71, 154
 Мануэляна Э. 7, 81
 Марвелл Э. 161
 Марен Л. 157, 162—163, 165
 Маркадэ И. 149—150
 Марков В. Ф. 122
 Марлинский см. Бестужев-Марлинский А. А.
 Матюшин М. В. 142, 149
 Маяковский В. В. 142, 149, 176, 275
 Маяцкий В. 153, 156
 Мейер А. А. 237
 Мейерхольд В. Э. 179—182, 191, 193, 263
 Мелетинский Э. 82, 88
 Мельников-Печерский П. И. 139
 Мережковские 247
 Мережковский Д. С. 110, 132—136, 140—141, 225, 227—228, 236
 Мессиян О. 262
 Метерлинк М. 7, 42, 46, 180, 193—196
 Минц З. Г. 25, 57, 79, 140—141
 Миролюбов В. С. 70, 92
 Михаил, епископ 237
 Михайлов А. И. 7, 89
 Михайлов Ф. А. 234
 Михайловский Б. М. 191
 Моисей, пророк 187
 Мокиевский П. 66
 Молдованов Н. (псевд.; наст. имя — Ремизов А. М.) 18, 45, 49—50
 Молок Ю. 151
 Мочульский К. 16, 17
 Мусоргский М. П. 262
 Мутаннабий 123
- Набоков В. Д. 74
 Наталья Алексеевна, царевна 214
 Неведомский М. П. (псевд.; наст. имя — Миклашевский М. П.) 237
 Невоструев Н. П. 264

- Никитин В. П. 49, 115—117, 119—120, 122—123, 261
 Никитина Л. Л. 119, 123
 Никодим, еп. Барнаульский 173
 Ницше Ф. 83, 135, 147, 163, 187
 Новик Е. С. 17
 Новик И. Д. 45—47
 Новиков Н. И. 216
 Новицкий Г. П. 223
- Обатнина Е. Р. 7, 129
 Огнев Н. 238
 Озаровская О. Э. 57
 Орешин П. 93
 Орлицкий Ю. 7, 166
 Орлов В. Н. 79
 Осипов С. Я. 245—246
- Павлов Н. Ф. 218
 Пайман-Соколова А. 114, 277
 Пантелеймонов Б. 125, 128
 Панченко А. М. 57
 Парнис А. Е. 148
 Парфений, игумен 215
 Паскаль П. К. (Протопоп) 125, 128, 258—259
 Пастернак Б. Л. 154, 275
 Перемиловский В. В. 172
 Петр и Феврония Муромские 94
 Петрицкий В. А. 7, 249
 Пешехонов А. В. 72
 Пешкова Е. П. 275
 Пигин А. В. 18, 31, 65
 Пикассо П. 151
 Пирожков М. В. 225
 Писемский А. Ф. 139
 Платон 160—161, 164
 Платонов А. М. (псевд.; наст. имя Замятин Е. И. — см.)
 Плевицкая (Винникова) Н. В. 256
 Плеханов Г. В. 74
 Плиний 84, 88
 Погодин М. П. 111
 Погорельская Е. 149
 Погоржинский, свящ. 173
 Полоцкий Симеон 214
 Понырко Н. В. 57
 Попов Димчо 234
 Порфирьев И. Я. 39, 57, 65, 176
 Пришвина 229
 Пришвин М. М. 7, 67, 70—71, 75—76, 78—80, 229—230
 Пропп В. Я. 17
 Прудон 86
 Пушкин А. С. 42, 67, 97, 146—153, 158, 172—177, 216—217
 Пшибышевский С. 42, 46, 180, 194
 Пяст В. А. (псевд.; наст. имя — Пестовский В. А.) 142, 151, 156, 226
- Рабчевский А. Д. 235
 Раевская-Хьюз О. 7, 9, 16, 18, 40, 47, 52, 164, 266, 272
 Ранер К. 62, 65—66
 Резников А. 274
 Резников Г. 274
 Резников Д. Г. 274, 276
 Резников Е. Д. 6, 7, 195, 260
 Резникова Н. В. 6, 7, 9, 16—17, 114—115, 117, 122, 156, 194—195, 259, 265—266, 268, 271—277
 Резникова-Чернова Н. В. см. Резникова Н. В.
 Резниковы 194—195, 275—276
 Резниковы О. и А. 274
 Ремизова-Довгелло С. П. 7, 9—13, 15—17, 20, 39, 58, 63, 104—105, 107—108, 110—114, 123, 152, 191—192, 224, 235—237, 245—246, 251—253, 256—257, 260—261, 268—272, 275
 Ремизова Н. А. 10, 17, 224—225, 268—273
 Репнин Н. 185, 192
 Рильке Р. М. 161
 Розанова В. Д. 230
 Розанов В. В. 7, 70, 72, 76, 78—80, 106—107, 114, 129, 132—141, 155, 158, 175, 177, 193, 195, 225—231, 247, 249
 Рославлев А. С. 188
 Ростоворовский К. 188
 Рублев Андрей 264
 Руманов А. В. 230
 Руков Степан — см. Щеколдин Ф. И.
 Руссо Ж. Ж. 113, 160
 Рыстенко А. 55, 57, 224
 Рютбеф 181
 Рязановский И. А. 152
 Рязановский Ф. 65—66
- С. П. см. Ремизова-Довгелло С. П.
 Сабашникова К. Н. 222
 Сабашникова М. В. 222
 Савинков Б. В. 42—44, 52, 70, 234
 Савинкова В. Г. 42, 52
 Салтыков-Щедрин М. Е. 139, 216
 Самойлович С. И. 268—270
 Санд Ж. (псевд.; наст. имя Аврора Дюдеван) 113
 Сапунов Н. Н. 247
 Сахаров Н. 166
 Святополк-Мирский Д. П. 116, 261
 Святополк-Мирский П. Д. 265
 Селиванов К. 106—107
 Семенова Е. С. 268—269, 272
 Сенилов В. 266
 Серафим Саровский 133
 Серафима Павловна см. Ремизова-Довгелло С. П.
 Сергеенко П. А. 237

- Сергий Радонежский 94
Сердитова Л. П. 149
Серов В. А. 153
Сивачев М. Г. 225
Синани-Мек Лауд Е. 7, 122, 124
Синявский А. 16, 114
Скрябин А. Н. 48, 182
Слепцов В. А. 216
Слобин Г. 7, 16, 114, 128, 149—150, 157, 266
Смирнов А. А. 18
Смирнов С. 224
Смирнов, протоиерей 173
Согомонов А. Ю. 79
Соколова-Пайман А. см. Пайман-Соколова А.
Соколов-Микитов И. С. 70, 79
Сократ 160
Соловьева П. С. 270, 273
Сологуб Ф. К. (псевд.; наст. имя Тернериков Ф. К.) 98, 143, 149, 190, 244, 246
Сологубы 246
Сомов К. А. 247
Сорокин П. А. 70, 72—76, 79
Сосинские 275—276
Сосинский В. Б. 115, 122, 274
Соссюр Ф. де 160
Стаборовская М. 2, 6
Сталинский Е. А. 70, 73, 75—76
Старк Э. А. 191
Стендаль (псевд.; наст. имя Анри Мари Бейль) 162
Степанянц М. Т. 123
Степун Ф. А. 70, 74
Стравинский И. Ф. 262, 263
Стриндберг А. 194
Строев П. М. 217
Струве Г. 12, 17
Струве П. Б. 236
Стюарт Г. 157, 162—163, 165
Сувчинский П. П. 116—117, 261—264
Судейкин С. Ю. 247
Сургучев И. Д. 256
Сусанин Иван 254
Сухомлин В. В. 274
- Тарский А. 266
Тернавцев В. А. 227, 230—231
Тернавцева 230
Тернавцевы 230
Тетмайер К. 46
Тимофеев Иван, дьяк 68
Тихон Задонский 94
Тодоров Ц. 149
Толстой Л. Н. 59, 67, 76, 97, 137, 139, 157, 158, 174—175, 216—217, 228, 236—237
Топоров В. Н. 16, 114
Треδιαковский В. К. 214
- Тримингэм Дж. С. 123
Тургенев И. С. 64, 66, 137, 139, 151, 216, 246, 266, 274
Тургенева А. А. 66, 222
Тухачевский М. Н. 102
Тынянов Ю. Н. 151—152, 156
Тыркова-Вильямс А. В. 252—253
Тырышкина Е. В. 7, 53, 266
Тышка К. Л. 111
Тэффи (псевд.; урожд. Лохвицкая, по мужу — Бучинская) Н. А. 173
- Уитни Т. П. 6, 8
Успенский В. В. 227
Успенский Г. И. 49, 228
Ушаков Д. Н. 117
- Фаворский В. А. 154
Федор Алексеевич, царь 214, 264
Федоров Иван, дьякон 264
Федоров Н. Ф. 152, 156
Федотов Г. П. 30, 32, 66
Федр 160
Фет А. А. 18
Филарет, митрополит 215
Философов Д. В. 110, 236
Фишер К. 228
Флейшман Л. С. 40, 65
Фокин М. М. 263, 266
Франк Л. В. 236
Фридберг Д. Н. 226
- Харджиев Н. И. 145, 149
Хармс Д. (псевд.; наст. имя — Ювачев Д. И.) 174
Хартман Д. 157, 161, 165
Хасан Басрийский 115, 123
Хелман Б. 52
Хлебников В. В. 116, 142, 145, 149, 156, 163, 176
Ховин В. 149
Ходасевич В. Ф. 223
Холмогорова Е. А. (в замуж. Costes) 259
Хомяков А. С. 217
Хьюз Р. 40
- Царькова Т. С. 7, 254
Цветаева М. И. 163, 261, 275
- Чаадаев Н. 75—76
Чапский И. 261
Чацкина С. И. 252—253
Чеботаревская А. Н. 190, 244
Чернов В. 275—276
Чернова О. В. 275—276
Черный Саша (псевд.; наст. имя — Гликберг А. М.) 143

- Чернышевский Н. Г. 218
 Чернявский Н. А. 98, 252—253
 Черубина де Габриак см. Васильева Е. И.
 Чехов А. П. 155, 216, 218
 Чулков Г. И. 193, 226, 247
 Чулков М. Д. 226
 Чурленис Н. К. 226
- Шаляпин Ф. И. 48, 257, 265
 Шаталина Н. Н. 7, 244
 Шахматов А. А. 5
 Шаховская З. 10, 16
 Шекспир В. 161, 179, 182, 218
 Шенберг А. 262, 265
 Шестов Л. (псевд.; наст. имя — Шварцман Л. И.) 21, 97, 110, 175, 226, 228, 230, 249, 261, 265, 275
 Ширмаков П. П. 79
 Шишков В. Я. 70, 79
 Шкловский В. Б. 114
 Шляпкин И. А. 5
 Шмелев И. С. 31
 Шницлер А. 180
 Штейнер Р. 7, 62—64, 65—66
 Штернберг Л. 73
 Штридтер Ю. 164
- Щеголев П. Е. 42—47, 49, 234, 265
 Щеколдин Ф. И. 98, 192, 232—239, 246
 Щеколдины 233
 Щеколдины Ю. и А. 234
 Щетинин, хлыст 226
- Эйхенбаум Б. М. 157, 159, 164
 Элиаде М. 66, 82
 Эллис (псевд.; наст. имя — Ко-былинский Л. Л.) 63, 141
 Элюар П. 151
 Энгельгард М. М. 70
 Эскил 179
 Эфрон С. Я. 116
- Юнг К. Г. 82
- Якобсон Р. О. 149
 Ясенский С. Ю. 2
 Яцимирский А. 5
- Arland M. см. Арланд М.
 Aronian S. 56, 57
 Barta P. I. 165
 Barthes R. см. Барт Р.
 Berlin I. 88
 Boulez P. см. Булез П.
 Breton A. см. Бретон А.
 Brion M. 261
 Bukowski M. см. Буковски М.
 Camus A. 261
 Christa B. 66
 Church B. 261
 Church H. 261
 Claretie G. 65
 Clowes E. W. см. Клаус Э.
 Coebel U. 165
 Derrida J. см. Деррида Ж.
 Eliade M. см. Элиаде М.
 Flier S. 164
 Foster D. 66
 Ghil R. 66
 Gothae I. W. 88
 Grimaud Y. 264
 Harris Y. G. 52
 Hartmann G. см. Хартман Д.
 Howard R. 165
 Hughes O. см. Раевская-Хьюз О.
 Jacottet Ph. 261
 Jankélévitch V. 114
 Kania J. 66
 Kartinsky S. 164
 Lampl H. 88, 192
 Marin L. см. Марен Л.
 Martain J. 261
 Marx K. 88
 May G. 114
 Michaux H. 261
 Mieszkowski T. 65
 Mozart A. W. 245
 Nikitine V. см. Никитин В. П.
 O'Keefe D. L. 128
 Ong W. 164
 Pachciarek P. 65
 Pascal P. 128
 Paulhan J. 261

Plini см. Плиний

Supervielle J. 261

Raevsky-Hughes O. см. Раевская-Хьюз О.
Rahner K. см. Ранер К.
Robin A. 261
Rosenthal B. G. 165

Tarski A. см. Тарски А.
Todorov T. см. Тодоров Ц.
Tomara S. 65

Seyyed Hossein Nasr 123
Sinany H. см. Синани-Мек Лауд Е.
Slobin G. N. см. Слобин Г.
Spivak G. 164
Steiner R. см. Штейнер Р.
Stewart G. см. Стюарт Г.

Vorgrimler H. 65, 66

Waszkielewicz H. см. Вашкелевич Х.
Whitfield F. J. 164
Wilno H. K. 65
Wójcicka U. 65
Wolanski W. 65

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. М. РЕМИЗОВА

- Авраам 115, 122
Автобиография 38, 40
Адам 168, 170
Алалей и Лейла 178—179
Алтан — золотое слово 122
Ахру 107
- Басаркуны 115, 122
Басаркуны сказки 122
Бибка 41—46, 50
Бедовая доля 97, 99
Без пяти минут барин 236
Белая башня 25
Белая ночь 25
Бесноватые. Савва Грудцын и Соломония 12—13, 17—18, 105
Бесовское действо 178—181, 184—186, 189, 191, 263
Бесприютная 58—61, 64—65
Богомолье 37
- В плену 7, 19—20, 23, 25, 265
В поле блакитном 10—11, 17
В розовом блеске 10—11, 17—18, 111, 173, 258,
В секретной 25
В сырых туманах 114
Вавилонское столпотворение 127
Вереницы дней 166, 266
Весеннее порошье 168
Вещица 28, 31
Взвиренная Русь 9—10, 16, 20, 67, 69, 79, 91, 94, 97, 101, 103—104, 109, 124, 128, 167, 174—175, 177, 266, 277
Волы 122
Временник 194
Встречи (Петербургский буерак) 9, 37—39, 52, 104—105, 109, 114, 124, 164, 174, 193, 277
- Гнев Илии Пророка 28, 30—31
Гори-цвети (Красочки) 179
- Дар Пушкина 172
Действо о Георгии Храбром 179, 185, 188—190
Демон 49
Дневники 175
До дна 122
Докуа и балагурье 31, 246
Дрозд 122
- Еж 122
- Желанная 18
Жельв и утки 115, 122
Жизнь неслетельная 59
Житие протопола Аввакума 245
Журавлиная мудрость 122
- Заветные сказы 32
Зайчик Иванович 236
Заповедное слово русскому народу 69, 81, 86, 92, 94
Заяц — добрый 122
Заяц. Сказ тибетский 122
Заячий указ 122
Заячьи дела 122
Звезда надзвездная. Stella Maria Maris 26, 31, 38, 39, 168, 170
Звериное дерево 122
Зга 191—193, 245—247
Злой заяц 122
Зун-Нун 115, 122
- Иван Купал 25
Иверень 9, 16, 18, 24, 41, 47—52, 104—105, 108, 114, 124, 157, 164, 193, 232—233, 235, 238, 263, 266, 277
Избоник. Цветы полевые 31
Из-под овечьей шерсти 122
Именинный графический полупряник Тырло. 550 снов. 195
Индустриальная подкова 140
Иуда предатель 187
- К звездам. Памяти Блока 141, 174
Кабаниха 122
Калечина-Малечина 230, 266
Каллиграфия 156
Кикимора 166
Кладбище 25
Книги Записей С. Ремизовой-Довгелло 105, 110, 114
Коза 122
Колыбельная песня 41, 44—46
Кошка-подвижница 122
Крашенные рыла 104, 161, 165, 191—192, 238
Крестовые сестры 7, 16, 47, 53, 56—57, 114, 265
Круг счастья. Легенды о царе Соломоне 12
Кузьма и Демьян 28
Кукушка 18
Кукха: Розановы письма 39, 63, 65—66, 107, 113, 148, 173, 175, 177, 266
- Лев в сапогах 122
Лигостай страшный 29

- Лимонарь 7, 26—32
 Лимонарь сиречь: луг духовный 26
 Ловушка 122
- Мака 269
 Мартын Задека 40, 105, 120, 247, 258
 Мгла 266
 Мелюзина. Брунцвик 12—14, 18, 257
 Мерлог 120, 123, 156, 171
 Мечты 180
 Монашек 222
 Московские любимые легенды 16
 Мышкина дудочка 7, 9, 17, 102, 104, 116, 118, 122—125, 127—128, 258, 266, 277
 Мышонок 122
- На вечерней заре 17, 25, 112—114, 123, 193
 На новый год см. Новый год
 Нелюбая 18
 Неугасимые огни 94
 Неуемный бубен 103
 Никола Угодник 27
 Николины притчи 193, 247
 Новый год 46—47
 Ночь у Вия 140
- О безумии Иродиادیнов 31
 О Иуде, принце Искаріотском 178, 179, 185—189
 О Петре и Февронии Муромских 12, 115, 122
 О понимании 195
 О судьбе огненной 166, 167
 Образ Николая Чудотворца 16, 265
 Обреченная 18
 Огненная мать-пустыня 79
 Огонь вещей 7, 96—97, 114, 128—140, 157, 164—166, 172, 174, 176—177, 258—259, 266
 Оля 10—11, 17, 111, 191, 245
 Отреченные повести 26, 31—32
 Отчаянная 18
- Павлиньим пером 115, 119, 122, 123
 Параллипоменон 26, 31
 Переводы
 Гофманстль Г. фон
 Искатель приключений и певица 195
 Граббе Х. Д.
 Шутка, сагира, ирония и кое-что посерьезнее 191, 195
 Метерлинк М.
 Аглавена и Селизета 193
 В стенах (Сестра Беатриса) 193
- Внутри 193
 Втируша 193, 195
 Слепые 193—194, 196—213
 Смерть Тентажиля 193
 Тетмайер К. «Ксенз Петр» 46
 Песнь шакала 122
 Петербургская русалия 263
 Петушок 36—37, 39
 Письмо запечатленное: Судьба Петрова 69
 Пификово сердце 122
 Плач Адама 31
 Плач девушки перед замужеством 41, 43, 50
 Пляс 168
 Пляшущий демон 48, 114, 164, 191—192, 266, 277
 По карнизам 16, 107, 124
 По серебряным нитям 141
 Повесть о Аполлоне Тирском 122
 Повесть о Бове Королевиче 18
 Повесть о двух зверях. Ихнелат 12, 17, 119, 224
 Под быком 122—123
 Подстриженными глазами 9, 18, 38, 48, 104—105, 109, 114, 156, 164, 262, 265—266, 276—277
 Попрание клятвы Адамовой 28
 Последний путь из России. 192, 194
 Послушный Самокей 90
 Посолонь 37, 109, 166, 230, 250, 263, 269
 Потерпевшие в 125-летие со дня рождения А. С. Пушкина в Париже и в России 173
 Прекрасная пустыня 31
 Пруд 16, 19, 25, 114, 141, 170, 193, 230, 251, 265
 Пятая язва 47, 51, 87
- Рабочая тетрадь. 1950-е гг. 213
 Разные зайцы 122
 Рисунки писателей 149, 150, 156, 176, 177
 Робкая 18
 Рождество 35
 Рождество Христово 28, 34—35, 38
 Россия в письменах 113, 193, 266
 Русальные действа 178, 192
 Русские женщины 18, 193
 Русский исторический альбом русской эмиграции 111
 Рыбка 122
- Светло-Христово Воскресение 30—31
 Северные Афины 238
 Северные цветы 25
 Сердце и думка 125
 Сказание о шейхе Баязиде 115, 122

- Сказки русского народа, сказанные
Алексеем Ремизовым 123
Сквозь огонь скорбей 10—12, 15—16,
104—105, 109, 111
Слово о гибели Русской земли 33,
67—70, 75—79, 81—82, 85—88, 92,
94
Сны русской литературы 148
Солнечный цыпленок 125
Соломония 59, 65
Стефанит и Икнелат 105
Страница 98—101, 103
Страсти Господни 29
Суд Божий 236
Суженая 18
Суфийная мудрость 115, 122, 123
- Театр «Студия» 193
Тонь ночи 258
Тигр 122—123
Трагедия о Иуде, принце Ис-
кариотском 5
Три могилы 238
Тристан и Исоolda. Бова Королевич
12—16, 18
Тургенев-сновидец 66
- Учитель музыки 9, 38, 104—105, 109,
124, 193, 222, 266, 277
- Халифат и Имамат 122
Хождение Богородицы по мукам 31,
51
- Царевна Мымра 66, 177
Царь Аггей 122
Царь Диоклетиан 28
Царь зайцев 122
Царь Максимилиан 178, 190—191
- Часы 265
Чертов лог и полуночное солнце 25
Четвертый круг 140
Черная бабушка 11
Черный змей 122
Чертик 236
Чуткур 122, 123
- Шакал. Сказ кабийский 122
Шумы города 140
Шурум-Бурум 150
- Электрон 166—167
Ясня 178—179

Алексей Ремизов
ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом)
Российской Академии наук*

Оригинал-макет изготовлен
в Компьютерном Издательском Центре «Наука»
Компьютерная верстка Поповой Н. В.
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12
Тел. (812) 213-35-59

Художник М. П. Стаборовская

ЛР № 061824 от 23.11.92 г.
Сдано в набор 29.12.93.
Подписано к печати 23.06.94.
Формат 60×90¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Гарнитура таймс. Уч.-изд. л. 25.
Печ. л. 20. Зак. 3131. Тираж 1500.

Издательство «Дмитрий Буланин»

Санкт-Петербургская типография № 1 ВО «Наука»
199034, С.-Петербург, В-34, 9 лин., 12