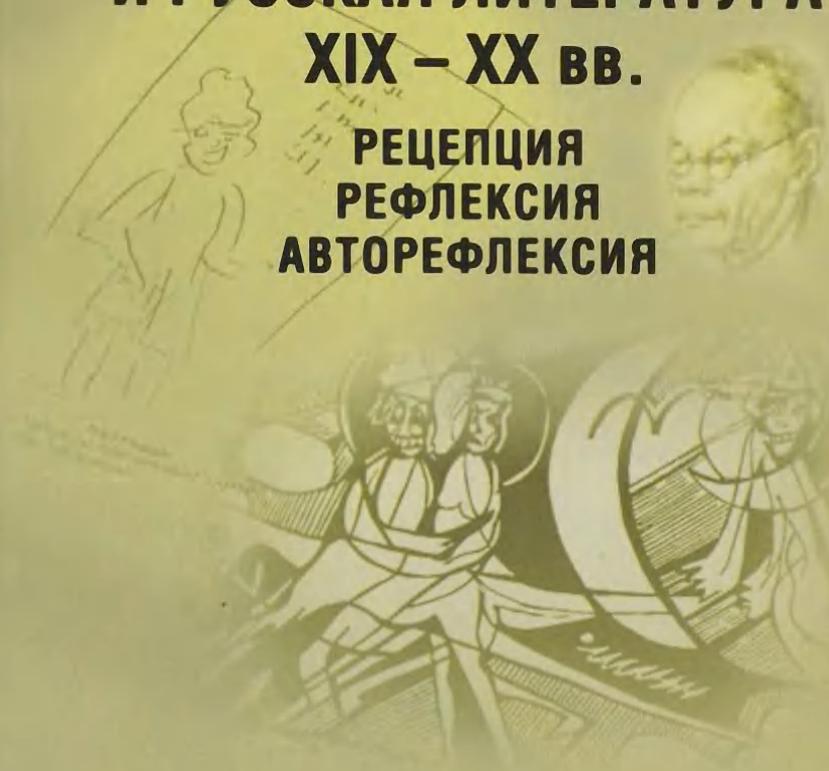


Н. Л. Блищ

**А. М. РЕМИЗОВ  
И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
XIX – XX вв.**

**РЕЦЕПЦИЯ  
РЕФЛЕКСИЯ  
АВТОРЕФЛЕКСИЯ**



БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Блищ Наталья Леонидовна

**А. М. РЕМИЗОВ И РУССКАЯ  
ЛИТЕРАТУРА XIX–XX ВВ.:  
РЕЦЕПЦИЯ, РЕФЛЕКЦИЯ, АВТОРЕФЛЕКСИЯ**

Минск  
2013

УДК 821.161.1.09 "19" (092) Ремизов А. М. 08

ББК 83.3 (Рос = Рус) 6-8 Ремизов А. М.

Б 69

*Печатается по решению  
Редакционно-издательского совета  
Белорусского государственного университета*

**Р е ц е н з е н т ы:**

доктор филологических наук, профессор,  
зав. кафедрой русской литературы БГУ *С. Я. Гюнчарова-Грабовская*;  
доктор филологических наук, профессор кафедры  
русской литературы XX века МГУ  
им. М. В. Ломоносова *А. В. Легенёв*

**Блищ, Н. Л.**

Б 69 А. М. Ремизов и русская литература XIX – XX вв.: рецепция, рефлексия, авторефлексия / Н. Л. Блищ. — Минск : БГУ, 2013. — 191 с.

ISBN 978-985-518-894-1.

Анализируется творческое наследие А. М. Ремизова с позиций его стиливого диалога с русской классикой и современной писателю литературой. Объектом исследования послужили рефлексивные процессы активной читательской и «сотворческой» памяти писателя, способы смысловых трансформаций, особенности восприятия и интерпретации творчества писателей-предшественников и современников. В качестве попутной задачи рассматриваются формы рецепции образа и художественных текстов Ремизова современниками и писателями последующих поколений.

УДК 821.161.1.09 "19" (092) Ремизов А. М. 08

ББК 83.3 (Рос=Рус) 6-8 Ремизов А. М.

ISBN 978-985-518-894-1

© Блищ Н. Л., 2013

© БГУ, 2013

## ВВЕДЕНИЕ

Для многих писателей-эмигрантов литература стала единственной подлинной реальностью жизни, она воспринималась как индивидуальное, интимное занятие, отчасти компенсирующее их острую ностальгию, тоску по родине. Именно в эмиграции (и благодаря «ситуации изгнания») главной темой для многих писателей становится русская литература. Наряду с основными проектами, связанными с воссозданием собирательного образа России в книгах воспоминаний, в эмигрантском сообществе возникает идея заново осмыслить вершины русской литературной классики, создать серию биографических портретов крупнейших писателей XIX — начала XX века.

Так, И. А. Бунин, участвуя в этом проекте, взялся за жизнеописание Л. Н. Толстого. Оказалось, что не только ключевые темы классика (жизни, любви и смерти, исторической памяти, губительной природы страсти), но и многие его художественные приемы, да и сама личность Толстого, были близки Бунину. Исследовав обстоятельства жизни и художественные тексты писателя, прочитав его дневники, а также дневники С. А. Толстой и многочисленные воспоминания современников, Бунин создал в книге «Освобождение Толстого» (1937) яркую, хотя и во многом пристрастную, подчеркнута «персональную» версию образа писателя, дал творческий портрет «своего Толстого».

Подлинная жизнь художника открывалась большинству писателей-эмигрантов не столько в сплетении социально-бытовых реалий, сколько в глубинных тематических узорах его творчества. В этом отношении показательна позиция В. Ф. Ходасевича, который настаивал на глубинном, скрытом автобиографизме пушкинского наследия, считая, что поэзия есть «проекция человеческого пути»<sup>1</sup>. В серии пушкиноведческих статей он высказывал предположения об автореминисцентной природе некоторых сюжетов и мотивов произведений Пушкина. В пушкинских художественных приемах и образах (многие из них были унаследованы Ходасевичем) поэт видел отраже-

<sup>1</sup> Ходасевич В. Поэтическое хозяйство Пушкина // Беседа. Берлин, 1923. № 2. С. 119.

ние внутреннего мира художника, поскольку и в его собственной поэзии мотивы и образы «просвечивали» жизненными «черновиками». Хотя многолетняя работа над жизнеописанием Пушкина осталась незавершенной, в ее фрагментах отчетливо проступают элементы «автопортрета»: в некоторых гранях образа Пушкина Ходасевич невольно запечатлел собственные «отражения».

И. С. Тургенев был одним из любимейших писателей Б. Зайцева, который написал около двух десятков статей о роковой судьбе классика, придав символистскую интерпретацию его лирическим произведениям. В книге «Жизнь Тургенева» (1932) Зайцев создал художественный образ религиозно настроенного писателя-мистика, что соответствовало его собственному мировоззрению.

И. С. Шмелев считал себя прямым наследником Ф. М. Достоевского. Он не только развивал мотивы прозы классика, но и перенял его стилевые приемы и даже спроецировал на собственную персону некоторые черты личности писателя-пророка, что особенно ощутимо в его незаконченном романе «Пути небесные» и в очерке «О Достоевском», написанном как предисловие к изданию романа «Идиот».

В истории русской литературы XX в. было не так уж много художников с таким масштабным историко-литературным кругозором, как у А. М. Ремизова. Он владел обширными историко-литературными знаниями — от фольклора и древнерусской словесности до поэзии и прозы высокого модернизма, включая предвестия постмодернизма. В творческом наследии Ремизова нет специальных литературоведческих работ, но все его тексты — образцы органичного взаимодействия художественной и научной мысли писателя и исследователя. До эмиграции Ремизов, по сути, являлся одним из теоретиков мифопоэтического символизма, активно занимался художественным переводом.

В эмиграции Ремизов почти на треть века посвятил себя кропотливому «перечитыванию» произведений европейской средневековой литературы и созданию соответствующих стилизаций. Однако центральное место в его историко-литературных размышлениях заняла русская литература XIX в. Он регулярно писал юбилейные эссе о классиках, предисловия к французским переводам их шедевров, создавал графические вариации по мотивам произведений.

Все это существенно повлияло на его трудоемкую филологическую работу по «переплавке» классических текстов в металитературные эссе о Гоголе, Достоевском, Пушкине, Тургеневе, Лермонтове, собранные воедино в книге «*Огонь вещей: Сны и предсонье*» (1954).

Уникальная по жанру книга представляет собой научно-художественную рефлексию на тему психологии житнетворчества и снотворчества. Помимо «Огня вещей ...» Ремизов издал в эмиграции более сорока книг, и большая часть из них посвящена размышлениям о художниках слова — поэтах и писателях, классиках и современниках.

Принципиальная позиция исследователя и глубокое знание биографического и культурного контекста позволили Ремизову выработать свою оригинальную версию истории русской словесности. Специфические особенности ремизовской концепции русской литературы и раскрываются в этой книге. Перечислим самые концептуально значимые ее атрибуты.

*Во-первых*, Ремизов исследовал механизм создания авторских биографических мифов и обнаружил случаи повторения «узоров судьбы» художника-классика в житнетворчестве его последователей. Писатель предлагает *герменевтическое прочтение* индивидуальных авторских мифов русских классиков и через опыт самопознания выявляет психологические мотивы их литературных стратегий.

Лейтмотив «самопознания» — один из самых значимых в серии металитературных эссе Ремизова, а также во всех его книгах воспоминаний. «"Познай самого себя!" На этом стоит вся исповедь — Житие протопопа Аввакума, Страды Кондратия Селиванова, Показания вора и разбойника и московского сыщика Ивана Осипова — Ваньки Каина»<sup>1</sup>, — пишет Ремизов. Цитируя изречение «семи мудрецов», начертанное на фронтоне храма Аполлона в Дельфах, художник подкрепляет свое убеждение в том, что самопознание — основа любой исповеди. Все три названных Ремизовым исповедальных текста маргинальны в стилевом отношении, скандальны в историческом, судьбоносны в личном.

И «Житие протопопа Аввакума», и «Страды Кондратия Селиванова», и «Повесть о Ваньке Каине» — автобиографии, повествующие о «мытарствах» героя-изгоя. Одновременно это и своего рода «сакральные» тексты, адресованные кругу «посвященных» — раскольникам-староверам, сектантам, острожникам. Заметим, что и сам Ремизов (либо в прямом, либо в переносном смысле) имеет отношение ко всем трем социально обособленным группам «посвященных»: к первым — своим непереводаемым «русским стилем», ко вторым — фанатичной преданностью литературе, в которую он с головой уходит, дистанцируясь от социума, к третьим — самим фактом «рождения» писателя в тюремном заключении и ссылке.

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Собр. соч. : в 10 т. М., 2000. Т. 8. Иверень. С. 271.

*Во-вторых*, исходя из теории «русского лада», Ремизов выстраивал свою личную — резко отличную от «канонической» — иерархию в писательском иконостасе. Согласно этой теории исконный русский литературный язык в Петровскую эпоху подвергся сильнейшему агрессивному воздействию со стороны европейских языков. Проблема противостояния «природного русского лада» европейской «искусной книжности» стала личностно значимой и даже психологически травматичной для Ремизова, особенно в эмиграции. Он часто прибегал к образной оппозиции Аввакума, заговорившего на природном русском языке, — и Симеона Полоцкого, который «писал вирши на "невозможном" языке, искажая русский лад, русские ударения. С этого Симеона Полоцкого (XVII) и пошло литературное разорение...»<sup>1</sup>

Ремизов обозначает два вектора развития русской литературы. Первый — исконный, природный, идущий от протопopa Аввакума и его последователей к Гоголю, Лескову, Мельникову-Печерскому и к самому Ремизову.

Второй вектор — «западный». С его точки зрения, именно Пушкин, а за ним И. Тургенев, Л. Толстой, И. Бунин — главные западники и сторонники искусственного книжного лада в русской литературе. Рассуждая о Пушкине (это был только предлог для лингвистических философствований писателя), он сокрушался: «Русский книжный лад, да что же тут русского? Мешанина: церковнославянское, французское и немецкое <...> Да мы и думаем-то не по-русски, ладя слова по грамматике Грота, и со знаками препинания»<sup>2</sup>.

Хотя Н. В. Гоголь, по мнению Ремизова, «болтался в мешанине польского и русского слова», он для автора «Огня вещей ...», в конечном счете, самый близкий по «группе крови». Ремизов «с восторгом» принимает «высокопарное Гоголевское слово в серебре польского пышного наряда». Гоголь в ремизовской концепции русской литературы играет роль «дирижера» в небольшом оркестре классиков. Главный «ученик» Гоголя — Достоевский, в этот же гоголевский «оркестр» входят Н. Лесков и только ранний И. Тургенев, а «копиисты» Гоголя — Мельников-Печерский и А. Белый.

*В-третьих*, в основе ремизовской концепции русской литературы лежит принцип *феноменологической рецепции* творчества художника. Писатель реконструирует пространство русской литературы как историю бесконечного возрождения ключевых идей. Активное обра-

<sup>1</sup> Когрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 80.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 242.

щение Ремизова к «чужому» тексту было обусловлено позицией древнерусского писца, который смотрит на переписываемый текст как на источник собственного творчества и материал для реконструкции, поэтому изменяет его по своему вкусу.

Следуя закону генерации смыслов в литературе, Ремизов представлял творческий процесс как цепочку перевоссозданий мотивов и образов и передачи культурного опыта от художника к художнику. Но главной своей задачей Ремизов считал раскрытие тайны недопроявленных образов художников. Он стремился «довоплотить» их в индивидуальных авторских формах. Например, его творческая интуиция касательно Пушкина связана с разгадкой психологической тайны таланта и с индивидуальной интерпретацией сновидческих сюжетов классика, повлиявших на творчество других художников.

Творчество Гоголя открывало Ремизову потенциальные возможности многократной смысловой трансформации: оно становится источником графических вариаций, материалом для создания стилизаций, римейков, психоаналитических этюдов, металитературных эссе и сюжетов по мотивам классика. Как писатель-модернист XX в. А. М. Ремизов сыграл важную роль «переводчика» русской классики на язык современных ему художественных практик, благодаря чему обрел беспрецедентный способ самовыражения.

Однако творческой реинтерпретации Ремизова поддавался далеко не каждый художник. Пушкинская «прекрасная ясность», тургеневская сдержанность и толстовское чувство художественной ответственности перед читателем не находили отклика у Ремизова, поскольку он не видел зазора между внутренними чувствами художника и формами их выражения. Его интересовали именно смысловые разломы и стилевые несоответствия, в которых он обнаруживал источник для собственного творчества, совершая герменевтический акт «вчувствования» и домысливая за художника. Такой благодатный материал Ремизов в избытке обнаруживал у Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского, а среди современников — в творчестве И. Бунина, И. Шмелева, М. Кузмина и в особенности у А. Блока.

*В-четвертых*, концепция русской литературы у Ремизова строится на стремлении увидеть систему взаимоотношений между Золотым и Серебряным веками русской литературы, а также наследующей их традиции эмигрантской литературой. Для Ремизова эти два века — единое «пансинхронное» пространство русской культуры, не зависящее от обстоятельств социально-политической истории. Продолжая

полемический диалог с классикой, Ремизов тем самым включается в современный ему литературный процесс, лица и сюжеты которого столь же дистанцированы от презрительно третируемой «Большой истории», как и «нетленная» классика.

*В-пятых*, ремизовский металитературный нарратив о А. Блоке, М. Кузmine, А. Белом, В. Розанове, И. Шмелеве, И. Бунине и других насыщен интертекстуальным и биографическим материалом, пропущенным сквозь призмы *психоаналитики* и *психолнгвистики*. Ремизов прежде всего стремится раскрыть импульсы и желания художника, показать его жизнестроительные и жизнеразрушительные стратегии, проявившиеся в художественном тексте.

Образы современников Ремизов «воскрешает» посредством художественного воображения, словно «припоминая» их из точки условного будущего. Превращение документального (или псевдодокументального) факта в эмблематический образ или художественный символ стало основным приемом писателя. Многие писатели – современники Ремизова были воплощены им в образах персонажей эмигрантских книг *«Погстриженными глазами»*, *«Иверень»*, *«Взвихренная Русь»*, *«Учитель музыки»*, *«Пляшущий демон»*, *«Мышкина гудочка»*, *«Петербургский буерак»*. Одним из сквозных мотивов эмигрантских металитературных повествований Ремизова стал скрытый полемический диалог с современниками-эмигрантами.

В ряде случаев в рамках металитературного нарратива Ремизов предлагает экспериментальные художественные формы, фиксирующие переход жизненного текста в текст художественный. Так, в книге *«Кукха. Розановы письма»* (Берлин, 1923) главным персонажем становится друг писателя – философ В. В. Розанов, а также ключевые фигуры литературного процесса начала XX в., определяемые Ремизовым как «миriskусники», «дягилевцы», «аполлоновцы» и др.<sup>1</sup>

В завершающей части книги речь идет о том, в какой мере личность и творчество Ремизова оказали влияние на писателей-современников как в метрополии, так и в диаспоре. Резко индивидуальная

<sup>1</sup> Столь перспективная тема, как «В. Розанов в творчестве Ремизова» не обсуждается в рамках монографии в силу принятых автором книги эстетических и этических ограничений. К тому же эта тема уже не раз была предметом анализа: *Данилевский А.* Из комментариев к «Кукхе» А. М. Ремизова // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. III. Проблемы русской литературы и культуры. Helsinki, 1992. С. 97 – 121; *Обатнина Е. Р.* «Эротический символизм» Алексея Ремизова // *Новое литературное обозрение*. 2000. № 43. С. 199 – 135; Она же. Вариации памяти (творческая история «Кукхи» и других мемуарных свидетельств Ремизова о Розанове) // Алексей Ремизов. Кукха. Розановы письма. СПб., 2011. С. 231 – 329.

стилевая манера Ремизова и его «автомиф» отразились в некоторых произведениях М. Цветаевой и В. Набокова. Ремизовская концепция взаимовлияния жизненного и художественного текстов, его теория литературных масок, идея неразрывной связи литературного быта и художественного бытия — все это получило дальнейшее развитие в творчестве писателей последующих «волн» эмиграции. Писателю во многом удалось предвосхитить тенденции к сближению литературоведения и писательской эссеистики, проявившиеся во второй половине XX в. (А. Д. Синявский (Абрам Терц), А. Жолковский, С. Соколов). Ремизова можно считать одним из основоположников пограничного между литературоведением и художественным творчеством жанра — **металитературного эссе**<sup>1</sup>, активно востребованного современной русской литературой.

Автор выражает благодарность за научную и дружескую поддержку своему научному консультанту доктору филологических наук, профессору С. Я. Гончаровой-Грабовской и кафедре русской литературы Белорусского государственного университета; особая признательность коллегам-рецензентам Т. В. Алешка, И. С. Скоропановой, У. Ю. Вериной, С. С. Яницкой; сердечная благодарность адресована коллегам, чье научное и дружеское участие в разные годы помогло в создании этой книги: Е. С. Борисовой, И. В. Кивель, Т. Г. Кучиной, А. В. Леденеву, Г. Л. Нефагиной.

Автор благодарит за помощь в работе и критические оценки ведущих ремизоведов А. М. Грачеву (Санкт-Петербург), Е. Р. Обатнину (Санкт-Петербург), Ю. В. Розанова (Вологда); выражает признательность сотрудникам библиотеки-архива русского зарубежья и научным сотрудникам Дома-музея М. Цветаевой (Москва); сотрудникам библиотеки Дома Русского Зарубежья им. А. А. Солженицына (Москва); сотрудникам музея И. С. Шмелева (Алушта).

Автор бесконечно благодарен своим родным и близким, без веры и терпения которых эта книга не состоялась бы.

---

<sup>1</sup> Металитературное эссе — прозаический текст с поэтическим субстратом, насыщенный интертекстуальным и автотекстуальным материалом, характеризующийся авторефлексивной мыслью образностью, т. е. соединением образа и понятия.

# Глава 1

## РЕМИЗОВСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ РУССКОЙ КЛАССИКИ: ОТ РЕЦЕПЦИИ К АВТОРЕФЛЕКСИИ

### 1.1. Рецепция А. С. Пушкина в творчестве А. М. Ремизова

В конце 1930-х гг. в эмигрантской среде А. С. Пушкин воспринимался как главный символ русской культуры. Независимо от политических убеждений, эстетических взглядов и социальной принадлежности эмигранты объединились вокруг идеи канонизации поэта. Эмигрантская пушкинистика 1920 – 1930-х гг. из строгой академической науки превратилась в многожанровый дискурс. В классических исследованиях известных ученых-филологов А. Бема<sup>1</sup>, П. Биццалли<sup>2</sup>, В. Вейдле<sup>3</sup>, М. Гофмана<sup>4</sup>, Н. Котляревского<sup>5</sup> были обнаружены интересные текстологические переключки наследия Пушкина с произведениями классиков русской и мировой литературы, что способствовало окончательному признанию Пушкина безусловным гением мирового значения. В пушкинистике появилось и новое психологическое на-

<sup>1</sup> Бем А. Л. О Пушкине. Статьи. Ужгород : письма, 1937; Он же. Гоголь и Пушкин в творчестве Достоевского // *Slavia*. Прага, 1928; Он же. «Скупой рыцарь» Пушкина в творчестве Достоевского // Пушкинский сборник. Прага, 1929; Он же. Фауст в творчестве Пушкина // *Slavia*. Прага, 1934 – 1935. № 13; Он же. Пушкин-драматург // Русская Школа за Рубежом. Прага, 1937. № 3.

<sup>2</sup> Биццалли П. М. Опыты характеристики пушкинского творчества // Русская Мысль. София, 1922. № 4; Он же. Этюды о русской поэзии. Прага : Пламя, 1926; Он же. Завет Пушкина // Современные Записки. Париж, 1926. № 29; Он же. Образ совершенства // Современные записки. Париж, 1937. № 64; Он же. Смерть Евгения и Татьяны // Современные записки. Париж, 1937. № 64.

<sup>3</sup> Вейдле В. В. Вновь открытое письмо Пушкина // Звено. Париж, 1927. № 5.

<sup>4</sup> Гофман М. Л. Психология творчества Пушкина. Вторая глава науки о Пушкине. Париж : И. Поволоцкий и К., 1928; Он же. Пушкин – Дон-Жуан / предисл. С. Лифаря. Париж : изд-во С. Лифаря, 1935; Он же. Новый автограф Пушкина: Евгений Онегин. Париж : изд-во С. Лифаря, 1937.

<sup>5</sup> Котляревский Н. Пушкин как историческая личность. Берлин, 1925. С. 260.

правление, способствовавшее популяризации поэта: врач А. Прокопенко создал психофизиологический очерк о грешной сущности его личности<sup>1</sup>; психиатр Г. Трошин исследовал сезонную периодичность творческой активности и кризисов Пушкина<sup>2</sup>; психоаналитик Ф. Досужков интерпретировал сны и страхи персонажей Пушкина как символизацию эротических комплексов самого поэта<sup>3</sup>. Культ поэта поддерживался и в литературно-критических этюдах Ю. Айхенвальда<sup>4</sup> и Г. Адамовича<sup>5</sup>.

Религиозными мыслителями, философами и публицистами написано множество программных статей о Пушкине: коллективными усилиями Л. Шестова<sup>6</sup>, В. Ильина<sup>7</sup>, И. Ильина<sup>8</sup>, А. Карташева<sup>9</sup>, П. Струве<sup>10</sup> и др. поэту был присвоен статус Пророка, в нем увидели живое воплощение Святого Духа. Эмигрантские общественные деятели и политики П. Милюков<sup>11</sup>, В. Махлаков<sup>12</sup>, С. Франк<sup>13</sup> охотно рассуждали о политическом аристократизме Пушкина, связывая с именем поэта свои надежды на воскрешение России как империи.

<sup>1</sup> Прокопенко А. Слишком человеческое в Пушкине // Воля России (Прага), 1931. № 7 – 9.

<sup>2</sup> Трошин Г. Я. Пушкин: Психология творчества. Прага : изд-во Общества русских врачей в Чехословакии, 1937.

<sup>3</sup> Досужков Ф. Психологические замечания по поводу сновидения Адриана Прохорова из повести А. С. Пушкина «Гробовщик» // Русский Врач в Чехословакии. Прага, 1937. № 5; Он же. Страшные сны в произведениях А. С. Пушкина (в психоаналитическом толковании) // Русский Врач в Чехословакии. Прага, 1938. № 2.

<sup>4</sup> Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Берлин, 1923. Т. 1. Пушкинский период.

<sup>5</sup> Адамович Г. В. Литературные заметки о Пушкине // Звено. Париж, 1924. № 72; Пушкин во Франции // Иллюстрированная Россия. Париж, 1929. № 37; Пушкин // Париж, 1937. № 63.

<sup>6</sup> Шестов Л. Пушкин и Вл. Соловьев // День русской культуры. Париж, 1926. 8 июня.

<sup>7</sup> Ильин В. Н. Аполлон и Дионис в творчестве Пушкина // Лик Пушкина. Петсери : изд. газ. «Путь Жизни», 1938.

<sup>8</sup> Ильин И. А. Родина и гений // Перезвоны. Рига, 1926. № 22; О России. Три речи. 1926 – 1933 // За Россию. София, 1934; Пророческое призвание Пушкина. Торжественная речь, произнесенная в Риге 27 января – 9 февраля 1937 г. Париж, 1937.

<sup>9</sup> Карташев А. В. В лучах Пушкина // Меч. Варшава, 1937. № 8; Речь на торжественном собрании в день 100-й годовщины смерти Пушкина. Париж, 1937.

<sup>10</sup> Струве П. Б. «Неизъяснимый» и «непостижимый» (Из этюдов о Пушкине и пушкинском словаре) // Пушкинский сборник. Прага : Политика, 1929; Дух и Слово Пушкина // Белградский Пушкинский Сборник. Белград : изд-во РПК в Югославии, 1937.

<sup>11</sup> Милюков П. Пушкин и Чаадаев // День Русской культуры, Париж, 1926. 8 июня; Он же. Пушкин и народность // Пушкин. Париж, 1937.

<sup>12</sup> Махлаков В. А. Русская культура и А. С. Пушкин // Мир и Искусство. Париж, 1930. № 4; Он же. Память о Пушкине в русской эмиграции // Пушкин (Однодневная газета). Париж, 1937.

<sup>13</sup> Франк С. Л. Пушкин как политический мыслитель. Белград, 1937.

В 1920 – 1930-е гг. в эмиграции возник интереснейший пласт пушкинистики, созданный писателями М. Алдановым<sup>1</sup>, Б. Зайцевым<sup>2</sup>, И. Буниным<sup>3</sup>, Д. Мережковским<sup>4</sup>, И. Шмелевым<sup>5</sup>. Авторы не ставили перед собой исследовательских целей, они стремились к художественному осмыслению образа Пушкина, но при этом нередко оказывались зависимыми от идеологических императивов своей среды.

В. Ходасевич, М. Цветаева и В. Набоков оказались в той немногочисленной группе писателей, которым было близко блоковское понимание Пушкина как воплощения «тайной свободы»<sup>6</sup> творчества. В. Ходасевич<sup>7</sup> при написании художественно-документальной биографии поэта, раскрывал тонкие грани психологии его личности, но так и не завершил свой проект. В. Набоков в некрологе Ходасевичу назвал поэта «прямым потомком Пушкина по тютчевской линии»<sup>8</sup>. Ходасевич же считал Набокова продолжателем пушкинских традиций и наследником заветов поэта. Сам Набоков не без оснований относил себя к числу подлинных пушкинистов. Он переводил стихи, прозу и драмы Пушкина на английский язык, считал своей главной заслугой перевод романа «Евгений Онегин» и составление трехтомного комментария к нему. В творчестве М. Цветаевой<sup>9</sup> Пушкин стал символом животворящей поэтической стихии, не вмещающейся в моральные и идеологические шаблоны своей эпохи.

Окончательным утверждением культа Пушкина в эмиграции, как известно, стало празднование 100-летия со дня смерти поэта в 1937 г.

<sup>1</sup> Алданов М. Пушкин на итальянской сцене // День русской культуры. Париж, 1926, 8 июня; Он же. О «Памятнике» // Пушкин (Однодневная газета). Париж, 1937.

<sup>2</sup> Зайцев Б. Памятник Пушкину // Возрождение. Париж, 1937. № 4064; Он же. Явление Пушкина // Иллюстрированная Россия. Париж, 1937. № 7.

<sup>3</sup> Бунин И. А. Думая о Пушкине // Возрождение. Париж, 1926. № 373; Он же. Пушкин в «Жизни Арсеньева» // Пушкин (Однодневная газета). Париж, 1937.

<sup>4</sup> Мережковский Д. С. Пушкин и Россия // Иллюстрированная Россия. Париж, 1937. № 7; Он же. Мысли о Пушкине // Возрождение. Париж, 1937. № 4046.

<sup>5</sup> Шмелев И. А. Как мы открывали Пушкина // Возрождение. Париж, 1926. № 370; Он же. Пушкинский вечер // Последние новости. Париж, 1935. № 5148; Он же. Откровение // Пушкин (Однодневная газета). Париж, 1937; Он же. Тайна Пушкина // Возрождение. Париж, 1937. № 4064.

<sup>6</sup> Блок А. О назначении поэта // Русская критика о Пушкине / состав. А. Гуревич. М.: Наука, 2005. С. 202.

<sup>7</sup> Ходасевич В. Поэтическое хозяйство Пушкина // Беседа. Берлин, 1923. № 2; Он же. О Пушкине. Берлин, 1937.

<sup>8</sup> Сирин В. О Ходасевиче (1939) // Набоков В. В. Рассказы; Приглашение на казнь: Роман; Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 400.

<sup>9</sup> Цветаева М. И. Мой Пушкин // Современные записки. 1937. № 64; Она же. Пушкин и Пугачев // Русские записки. Париж — Шанхай, 1937. № 2.

Пушкин оказался востребованным и советской идеологией, и в СССР «канонизация» Пушкина также была завершена к мортальной дате, которая праздновалась с грандиозным размахом. Основоположник социологизированного советского пушкиноведения Д. Благой издал книгу «Классовое сознание Пушкина» (1927), создатели жизнеописаний поэта Б. Бродский и Л. Гроссман породили советский канон Пушкина и мифы о нем как о поэте-революционере и атеисте.

Около 150 местных пушкинских комитетов в самых разных странах сыграли роль «пропагандистов идеи чествования памяти поэта»<sup>1</sup>. В Париже был создан Центральный Пушкинский комитет<sup>2</sup>, куда вошли писатели и исследователи, политики и публицисты, меценаты и деятели искусств. Было издано полное одностомное собрание сочинений Пушкина под редакцией профессора Сорбонны Н. Кульмана — на тонкопечатной (так называемой «библейской») бумаге. Само типографское оформление издания как единственной в своем роде Книги, стоящей в одном ряду с Библией или Кораном, отражало отношение эмиграции к Пушкину как к главной национальной святыне.

Пушкинский редакционный совет подготовил также специальный выпуск «Однодневной газеты...»<sup>3</sup>, куда вошли юбилейные статьи, эссе и речи русских эмигрантов разных партий, убеждений и взглядов. Издательство журнала «Иллюстрированная Россия» опубликовало специальный альманах, посвященный истории рода Пушкина. С. Лифарь подготовил выставку архивных материалов из коллекции С. Дягилева «Пушкин и его эпоха». Во всех крупных эмигрантских центрах прошли юбилейные концерты и вечера. Празднества завершились «Торжественным Собранием» в Париже, на котором выступили с докладами избранные члены Пушкинского комитета И. Шмелев, И. Ильин, А. Карташев, Д. Мережковский и др.

А. М. Ремизов также входил в состав Центрального Пушкинского комитета в Париже, но с докладом не выступал. Он участвовал в праздничном концерте, состоявшемся после собрания, в качестве чтеца. Его выступление упомянуто в обзоре Пушкинских дней в Париже:

<sup>1</sup> Лифарь С. Моя зарубежная пушкиниана: пушкинские выставки и издания. Париж, 1966. С. 35.

<sup>2</sup> Огромный вклад в изучение эмигрантской пушкинистики внес М. Д. Филин, который подготовил материалы о деятельности Центрального Пушкинского комитета (1935 — 1937), а также публикации пушкиноведческих исследований русской эмиграции и библиографических справок: Центральный Пушкинский комитет в Париже (1935 — 1937). 2 т. / сост. предисл. М. Д. Филина. М.: Элиас Лак, 2000.

<sup>3</sup> Однодневная газета к 100-летию со дня смерти Пушкина / под ред. проф. Н. К. Кульмана. Париж: изд. Комитета по устройству Дня Русской Культуры во Франции, 1937.

«Своеобразным прелестным номером программы было мастерское чтение А. М. Ремизовым "Сказки о рыбаке и рыбке" с музыкальным сопровождением Черепнина в исполнении М. П. Ковалева. И, наконец, этот торжественный концерт заключило выступление С. Лифаря в "танце витязя" из "Руслана и Людмилы"»<sup>1</sup>.

От выступлений на торжественных собраниях с докладами Ремизов, по его воспоминаниям, отказывался, хотя в юбилейный пушкинский год опубликовал три эссе о поэте: «"Морозная тьма": Сны Пушкина» (Новая Россия (Париж), 1937. 7 февраля, № 21); «Дар Пушкина» (Последние новости (Париж), 1937. 10 февраля, № 5801); «Легенда» (Пушкин. Однодневная газета. Париж, 1937). Отдельные фрагменты этих эссе были впоследствии переработаны и включены в цикл о Пушкине «Морозная тьма» в книге «Огонь вещей: Сны и предсонье» (1954).

«Итак, в Ремизове пушкинского немного обнаруживается. Сам он это хорошо чувствовал и относил себя не к пушкинскому — совсем к другому ренессансу»<sup>2</sup>, — убежденно заявляет исследователь Н. Кибальник, которого никак нельзя отнести к числу ремизоведов. С ним согласиться трудно, хотя бы потому, что у Ремизова довольно часто встречаются перелицованные пушкинские сюжеты. Например, в книге «Взвихренная Русь» есть очерк с сюжетом о красноармейце, притворившемся домработницей Катей и поселившемся на кухне у автобиографического героя. «Катя» не умела готовить, но большими руками легко колола дрова, говорила низким голосом, выстаивала длинные очереди. После ее бегства герой обнаруживает в доме забытый томик Пушкина — это откровенный намек на то, что ремизовская история перекликается с сюжетом пушкинской поэмы «Домик в Коломне».

Не менее очевидны параллели с пушкинской повестью «Метель» в сцене венчания в жуткую метель героя романа «Подстриженными глазами» медника Павла Сафронова. В этом же романе появляется герой, получивший прозвище «Пушкин» за то, что «казался таким маленьким и воздушным», носил «баки и шляпу», читал на дружеских попойках «Гавриладиу». Напомним и о том, что в ранней повести Ремизова «Неуемный бубен» главный герой Стратилатов цитировал «Гавриладиу», а в последней написанной книге «Петербургский буерак» отчетливо прозвучали мотивы «Медного всадника».

Рецепция А. С. Пушкина в творческом сознании А. М. Ремизова связана с размышлениями о биографическом мифе поэта, с попытка-

<sup>1</sup> «Иллюстрированная Россия» (Париж). 1937. № 9. С. 458.

<sup>2</sup> Кибальник С. А. Пушкин у Ремизова // Алексей Ремизов. Исследования и материалы / отв. ред. А. М. Грачева. СПб., 1994. С. 172.

ми разгадать психологическую тайну его таланта. Еще важнее то, что внимание Ремизова направлено на поиски корреляции между Пушкиным как предметом исследования и характером личности исследователя Пушкина<sup>1</sup>. Ведь в числе друзей писателя были крупнейшие пушкинисты — П. Щеголев, М. Гофман, А. Бем. Создавая эссе о Пушкине, Ремизов перенял у них интерес к поиску литературных параллелей, заимствовал опыт «дискурсивизации» пушкинского текста (его отражения в историко-литературном или биографическом исследовательском дискурсе) и унаследовал бемовский «метод мелких наблюдений».

В эссе «Легенда» Ремизов, хорошо знакомый с работами М. Гофмана по психологии творчества, предположил, что в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь выдумал миф, будто Пушкин являлся его единственным вдохновителем и ценителем. Ремизов «развинчивает» гоголевский механизм создания легенды о Пушкине как о явлении «чрезвычайном и исключительном». Гоголь, по версии Ремизова, мифологизировал идею исключительной роли Пушкина в его судьбе, «произнося имя Пушкина с гордостью, любовью и восхищением»<sup>2</sup>, потому что сам факт знакомства с поэтом повышал гоголевскую литературную репутацию. «Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его перед собой!» — этим заявлением Гоголь умышленно подкреплял свою легенду.

Историю о том, как Гоголь читал Пушкину начало «Мертвых душ» и как лицо поэта, по гоголевскому определению, «охотника до смеха», будто бы становилось все сумрачнее, Ремизов считает литературной мистификацией, сочиненной самим Гоголем: «"Боже, как грустна наша Россия!", — воскликнул Пушкин голосом тоски». Как тонкий знаток Гоголя, Ремизов считает, что это «ничем не оправданное восклицание почерпнуто Гоголем не из исторической действительности, а из собственного "сна о Пушкине": исторические факты не говорят ни о каких личных отношениях Пушкина <...>, а из того, что известно, скорее можно говорить о сдержанном и даже подозрительном отношении»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Например, П. Е. Щеголев, с которым Ремизова связывали дружеские и творческие отношения еще с Вологодской политической ссылки, оставшись в Советской России, применил свой личный опыт участия в тайных революционных организациях в поиске политических тем в судьбе и творчестве Пушкина. А. Бем был участником известного семинария С. А. Венгерова «Пушкин: история его жизни, творчества и текста», до перерыва 1917 г. служил хранителем в рукописном отделении РАН. Он интересовался проблемами литературных взаимовлияний, его первая статья называлась «К вопросу о влиянии Шатобриана на Пушкина». В дальнейших работах он указывал на хрупкость границ между «своим» и «чужим» текстом. См.: Бем А. «Фауст» в творчестве Пушкина // *Slavia*. Прага, 1935 — 1936. Вып. 13. С. 375 — 399.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. Сны и предсенье. СПб., 2005. С. 105.

<sup>3</sup> Цит. по: А. С. Пушкин и русское зарубежье. СПб., 2006. С. 277.

Более чем через десять лет эссе «Легенда» под названием «Миф» было включено Ремизовым в цикл «Судьба Гоголя», впервые опубликованный в «Русских новостях» (Париж, 29 февр. 1952. № 352). Незначительные текстологические различия между эссе «Легенда» и «Миф» (это всего лишь легкие стилистические поправки) говорят о неизменности ремизовской позиции относительно мифологизированной другими писателями биографии Пушкина. Ремизов проводит анализ самого механизма писательского мифотворчества: «Пушкин не был бы Пушкиным, если бы ограничились историческим матерьялом о жизни и трудах Пушкина. Только Легенда о Пушкине как явлении "чрезвычайном" и "пророческом", созданная Гоголем и подтвержденная Достоевским, сделала единственное имя — "Пушкин"»<sup>1</sup>.

Эссеист считает, что знаменитый гоголевский афоризм из статьи «Несколько слов о Пушкине» (1932) о том, что «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа ...»<sup>2</sup>, был подхвачен и продолжен Достоевским в знаменитой «Пушкинской речи» на открытии памятника в 1880 г.: «... явление "чрезвычайное" и пророческое. Да, в проявлении его заключается для всех нас, русских, нечто бесспорно пророческое»<sup>3</sup>.

Смысловая логика эссе Ремизова ясна: приснившийся Гоголю Пушкин как явление «чрезвычайное» есть сам Гоголь, а додуманый Достоевским Пушкин как явление «пророческое» — сам Достоевский. Ремизов считал, что «пишется всегда о себе и все живое — "я", а словесные портреты только черточки»<sup>4</sup>.

В более поздних эссе «Живой воды» (Русские новости. 3 июня 1949. № 209) и «Пушкинская речь» (Новое русское Слово. Нью-Йорк, 1954. № 15436) Ремизов критикует религиозно-публицистический пафос эмигрантской пушкинианы. Очевидно, после Пушкинских дней 1937 г. Ремизов удостоверился, что формирование литературной репутации<sup>5</sup> художника слова через его идеологизацию может привести не столько к его канонизации, сколько к профанации.

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 105.

<sup>2</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч. Т. 8. С. 50.

<sup>3</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч. Т. 25. С. 136.

<sup>4</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 106.

<sup>5</sup> А. И. Рейтблат исследовал механизмы формирования литературной репутации Пушкина и выделял следующие блоки: поэт а) стремительно поднимался по ступеням литературной иерархии; б) быстро приобрел уникальный, в некоторой степени сакральный статус; в) разными группами современников воспринимался принципиально по-разному (для одних — поэт-элегик, для других — сочинитель революционных стихов); г) резко менял свой социальный статус (из опального поэта-изгнанника превратился в покровительствуемого царем официального историографа). *Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи.* М.: НЛО, 2001. С. 53.

В книге «Взвихренная Русь» есть яркая иллюстрация того, что Ремизов был противником популяризации имени поэта и вообще «изнародования» классики: «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, пусть всем говорит, что не погибнет Россия, "потому что есть Пушкин, Лев Толстой, Достоевский"»<sup>1</sup>. Малообразованной Насте легче всего дался Пушкин, его фамилию она быстро запомнила, а вот о Толстом забывала, а над Достоевским мучилась, припоминая, но в конце концов одолела весь перечень. Вот как иронически передан этот процесс канонизации классиков через укоренение ее в простонародном сознании в следующем фрагменте: «— Почему, Настя, не погибнет Россия? — а она станет, закатыт глаза: "Пушкин, — скажет, — эщэ Лев Товстой, эщэ Достоевский". А когда большевики, как говорится, "воцарились на престол" и так скрутило, только и слышно стало жалоба да ругаются, Гусев как-то спросил Настю: "кто, Настя, теперь нами управляет?" И она вдруг стала, закатила глаза: "Пушкин, эщэ Лев Товстой, эщэ Достоевский"»<sup>2</sup>.

В поздних эссе Ремизов приходит к выводу, что через сто лет после смерти Пушкина в истории русской литературы была создана разветвленная система пушкинских мифов. Собственно говоря, и историю литературы Ремизов представляет как «зарождение, борьбу и смену мифов»<sup>3</sup>, поэтому у каждой эпохи и у каждого художника был свой миф о Пушкине<sup>4</sup>.

Пушкинская традиция в творчестве И. С. Шмелева если и просматривается, то сквозь наслоения более важных для писателя «досто-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Собр. соч. : в 10 т. М. : Русская книга, 2000. Т. 5. Взвихренная Русь. С. 300.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Т. 5. С. 300—301.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 105.

<sup>4</sup> Иллюстрации ремизовской теории напрашиваются сами собой. Например, основоположника русской символистской мистики В. Соловьева волновала «роковая смерть Пушкина, в расцвете его творческих сил», он чувствовал обиду на то, «что действовавший здесь рок не вязался с представлением о доброй силе» (Соловьев В. С. Судьба Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX в. М. : Книга, 1990. С. 18.).

В. Розанов — автор ряда философских очерков о природе семьи, сам в семейной жизни испытывавший множество трудностей из-за невозможности развода с А. Суловой и женитьбы на той, которую считал своим единомышленником и самой большой любовью. Он полагал, что главной причиной гибели Пушкина было отсутствие единодушия в семье: «... Семья именно там, где есть одно <... >. У Пушкиных все было "двое": "Гончарова" и "Пушкин". А нужно было, чтоб не было уже ни "Пушкина", ни "Гончаровой", а был Бог» (Розанов В. Еще о смерти Пушкина. С. 261—262.). Представления В. Розанова о семейных ценностях кардинальным образом повлияли на его осмысление пушкинского мифа.

евских» мотивов. Однако благодаря дружеским отношениям с одним из руководителей Пушкинского Комитета профессором Сорбонны Н. Кульманом, писатель был приглашен выступить с речью на «Торжественном собрании в день 100-й годовщины смерти Пушкина». Шмелев, в отличие от Ремизова, который назвал Гоголя и Достоевского выдумщиками-мифотворцами, оказался последователем их взглядов. Он утверждает в своей речи, что Пушкин — «явление чрезвычайное» и, конечно же, «пророческое». А далее, что особенно интересно, переносит на Пушкина собственный перифрастический «псевдоним» — мифологическую характеристику, полученную Шмелевым от И. Ильина и других рецензентов<sup>1</sup>. Он прямо называет Пушкина «Певцом России»: «Никто не пел ее так, как он. Пел и ее истоки, и — высоты. Россию Имперскую, великолепную»<sup>2</sup>. В той речи Шмелев цитирует пушкинские строки о Москве из «Евгения Онегина» («Но вот уж близко. Перед нами / Уж белокаменной Москвы, / Как жар, крестами золотыми / Горят старинные главы»), находя в них параллели со своими же кремлевскими и замоскворецкими панорамами города, воспетого в очерках «Лето Господне».

В идеологически заданной речи Д. С. Мережковского Пушкин выступал уже как «непреложное свидетельство единой России»<sup>3</sup>. Перефразируя Достоевского, назвавшего поэта «всечеловеком», Мережковский превращает Пушкина в «сверхчеловека». Писатель связывал с Пушкиным свои политические надежды на скорое воссоединение России Советской и Зарубежной: «Подвиг нашего изгнания так же свят, как подвиг тех, кто оставался в плену...»<sup>4</sup> — считал он.

Речь профессора Богословского института А. В. Карташева также начиналась ссылкой на оценки Гоголя и Достоевского, но далее строилась на уподоблении ролей Пушкина и Петра I в истории России. Богослов призывал чтить «наш непреходящий новый завет очеловеченной России Петра и Пушкина, если считать ветхим Русь киево-московскую, теократическую»<sup>5</sup>.

С этим докладчиком Ремизов вступает в полемику в эссе «Живой воды»: «Петр для России — Александр Двурогий — “разум сибирский, а ус сосостерский” — затеял грозить военной силой и инду-

<sup>1</sup> Позднее А. Карташев назовет И. Шмелева «Певцом Святой Руси». См.: *Карташев А. Певец Святой Руси (памяти И. С. Шмелева) // Возрождение. Париж, 1950. № 10.*

<sup>2</sup> А. С. Пушкин в литературе русского зарубежья. СПб., 2006. С. 450.

<sup>3</sup> Там же. С. 465.

<sup>4</sup> А. С. Пушкин в литературе русского зарубежья. СПб., 2006. С. 465.

<sup>5</sup> «В краю чужом...» Зарубежная Россия и Пушкин / сост., вступ. ст. и комм. М. Филина. М.: Русский мир; Рыбинск: Рыбинское подворье, 1998. С. 147.

стриализировать Московское государство по-европейскому, залил на Москве Красную площадь стрелецкою кровью и по крови дубинкой забил глубоко в землю природный лад русской речи»<sup>1</sup>.

Как видим, в юбилейных речах имя Пушкина использовалось для популяризации распространенных в эмиграции идеологических течений. Ремизов-эссеист иронично, а порой и с едким сарказмом обыгрывал идеологические клише, закрепившиеся в эмигрантском пушкинском дискурсе: «Пушкин — Пророк» (И. Ильин), «Живой Пушкин» (П. Милуков), «Чудо Пушкина» (П. Струве). Кстати, В. Ходасевич, лучший эмигрантский пушкинист, демонстративно отказался участвовать в юбилее: «...ни в каких заседаниях, собраниях, концертах, ни в каких "пушкинских" номерах газет и журналов не участвую, — писал он, — ибо нет моих сил преодолеть отвращение к эмигрантской пошлятине, разведенной вокруг Пушкина»<sup>2</sup> (письмо Альфреду Бему, 4 февраля 1937 г.).

В юбилейных эссе Ремизов также старался отмежеваться от эмигрантской риторики и противопоставить общему прочтению свое видение. Он приложил немало усилий, чтобы избежать социологии и политики, показав Пушкина прежде всего как творца, как щедрого дарителя художественных открытий. В письме к члену Пушкинского Комитета А. В. Тырковой-Вильямс от 21 января 1937 г. Ремизов рассуждал: «Что получили мы от Пушкина, какой дар? На это и отвечаю по своим испытаниям: поэзия, работа, конструкция, сны, свет слова»<sup>3</sup>. По сути здесь составлено резюме ремизовского эссе «Дар Пушкина». Оно и структурировано аналогично: пять даров названы в письме — из пяти фрагментов о пушкинских дарах составлен и текст эссе.

В первом фрагменте Ремизов называет Пушкина создателем «веретенного ритма сказки»<sup>4</sup>, считая этот ритм образцом «поэтической меры»<sup>5</sup> для своих ритмизованных сказок. На творческих вечерах Ремизов как непревзойденный мастер-чтец предпочитал исполнять именно сказки Пушкина.

Во втором фрагменте Пушкин назван «примером внимания к слову и работы над словом»<sup>6</sup>. Любой поэт, с точки зрения Ремизова, как и Пушкин, от рождения должен обладать редким даром — «слышать

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 203.

<sup>2</sup> Цит. по: Толстой И. Ненужный Пушкин. История одного письма Владислава Ходасевича [Электронный ресурс]. URL : <http://www.rulife.ru/old/mode/article/442/>

<sup>3</sup> Ремизов. А. М. Т. 7. Ахру. С. 565.

<sup>4</sup> Ремизов. А. М. Огонь вещей. С. 205.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

слово», «точно именовать мысли», «слышать и видеть отдельные слова и соотношения слов»<sup>1</sup>. Конечно же, эта рефлексия о Пушкине оборачивается авторефлексией: Ремизов подразумевает здесь свои поиски идеальных соотношений между звуковой и смысловой природой слова.

Дар третий связан с формой пушкинских повестей. Не находя в прозе Пушкина ничего от его поэзии, не обнаруживая в ней знаменитый «слух Пушкина»<sup>2</sup>, называя ее в другом тексте «бледной прозой французского лада»<sup>3</sup>, Ремизов оценивает лишь «стройные музыкальные композиции»<sup>4</sup>. Возможно, в них Ремизов нашел образец, по которому выстраивал свои литургические и симфонические композиции.

Четвертый дар, принятый Ремизовым от Пушкина, — сновтворческий. Ремизов убежден, что без снов «по-русски не пишется»<sup>5</sup>, что именно «с Пушкина начинаются правдашние сны»<sup>6</sup>. Далее Ремизов делает ценное литературоведческое наблюдение о перетекании пушкинских сновидческих сюжетов в творчество других писателей. Эта тема более детально разработана в эссе «Морозная тьма» (1937). По мнению Ремизова, сон пушкинской Татьяны, сюжетно похожий на «семь зеркальных отражений»<sup>7</sup>, перекликается со снами Гоголя. В «Страшной мести» пану Даниле привиделась сцена соблазнения Катерины его отцом. В «Пропавшей грамоте» дед видит во сне «свиньи, собачьи, козлиные, дрофиные, лошадиные рыла все повытягивались — и вот так и лезут целоваться», что напоминает Ремизову финал сна пушкинской героини: «лай, хохот, пенье, свист и хлоп, людская мольва и конский топ»<sup>8</sup>.

Ремизов обнаруживает, что и в «Войне и мире», в видении Сони во время гадания, «вспоминается Татьянино зеркальце»<sup>9</sup>. «Зеркальная выдумка Сони» оказалась одной природы со сновидением Татьяны: «судьба князя Андрея и судьба Ленского»<sup>10</sup>. По мысли Ремизова, на сон Германа о мертвой старухе отзовется Достоевский в «Преступлении и наказании», а на сон Гринева о черном страшном мужике — Толстой в «Анне Карениной»<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> Ремизов. А. М. Огонь вещей. С. 205.

<sup>2</sup> Там же. С. 206.

<sup>3</sup> Ремизов. А. М. Т. 8. Подстриженными глазами. С. 120

<sup>4</sup> Ремизов. А. М. Огонь вещей. С. 203.

<sup>5</sup> Там же. С. 206.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же. С. 208.

<sup>8</sup> Там же. С. 209.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же. С. 206.

Сам Ремизов — создатель оригинальной концепции сновтворчества, которая отражена в книгах «Огонь вещей: сны и предсонье» (Париж, 1954) и «Мартын Задека. Сонник» (Париж, 1954). Кстати, интерес французских писателей к Ремизову был вызван именно его сновтворческими опытами: в середине 1920-х гг. французские журналы «La Revue française politique et littéraire», «Les Chroniques Jour», «Cahiers du Sud» публиковали литературные сны из ремизовских сборников «Бедовая доля» и «С очей в очи». В 1938 г. в Париже вышел сборник «Траектория сна» (под обложкой «Cahiers G.L.M.», № 7), куда вошли статьи А. Бергсона и его сподвижников Б. Пере, П. Мабиля, П. Элюара, эссе о сновидениях М. Лейриси и Ф. Алькье, трактат художника А. Дюррера, письмо З. Фрейда к А. Бретону и эссе русского писателя А. Ремизова «Pouchkin: Six reves» (1799 — 1837) («Шесть снов» с подзаголовком «Пушкин в представлении А. Ремизова») <sup>1</sup>.

Статьи и эссе сборника «Траектория сна» сопровождалась работами художников-сюрреалистов А. Массона, Ж. Бретона, С. Дали, О. Дамингеза и др. Ремизов, увлекавшийся графикой и рисовавший в сюрреалистической манере, сопровождал свои эссе рисунками на сюжеты пушкинских снов <sup>2</sup>. В эссе «Рисунки писателей» (Временник общества русской книги. Париж, 1938. № 4).

Ремизов признавал: «Из всех рисунков писателей я больше всего люблю рисунки Пушкина. Как бы мне хотелось посмотреть на его движущиеся чудища из Сна Татьяны! А полюбились мне рисунки Пушкина за их непосредственность. Ведь только *непосредственность* — ненамеренность — передает мгновения в непрерывном, взблеск жизни в ограниченном окостенелом событии» <sup>3</sup>. По мнению Ремизова, рисунки Пушкина сопоставимы с «непрямым высказыванием», «неосознанным» и «беспричинным», которое он считает единственно достоверным.

И последний дар, полученный от Пушкина, — «свет» и «сияние» русского слова. Ремизов так интерпретирует богомильскую легенду, известную ему по средневековому славянскому апокрифу «Сказание о Тивериадском море»: «... мне вдруг представился Пушкин: я увидел его демоном — одним из тех, кто выведал тайну воплощения Света;

<sup>1</sup> См. подробнее: *Обатнина Е. Р.* «Магнитные поля»: А. М. Ремизов и французский сюрреализм // Русские писатели в Париже. Взгляд на французскую литературу 1920 — 1940. М.: Русский путь. С. 261 — 275.

<sup>2</sup> Рисунки Ремизова к драме «Борис Годунов» («Сон Григория») и к повести «Метель» («Сон Марьи Гавриловны») были опубликованы рядом с очерком «Alexei Remizov Pouchkin: Six reves» (1799 — 1837) в журнале Cahiers G.L.M. 1938. № 7. Р. 33 — 37.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. М., 2002. С. 398.

с лилией, поднявшись со дна моря и пройдя небесные круги, он явился на землю — “и демоны убили его”»<sup>1</sup>. В апокрифических рассказах о миротворении наряду с Богом-творцом появлялся в образе плавающей птицы гоголь демон Сатанаил.

От этой же легенды Ремизов вел свой символистский миф о демонической судьбе Н. В. Гоголя. Так, в эссе о Розанове Ремизов называет имя Гоголя «сатанинским»<sup>2</sup>. В книге же «Учитель музыки» ремизовский герой, оказавшийся под впечатлением орфическо-романтической концепции символистов, приводит поэтическую богомильскую легенду о сотворении тверди земной из горстки песчинок, «которую гордый лунный Гоголь поднял со дна Моря для солнечного Демидурга»<sup>3</sup>. Такой подменой Ремизов намекает на то, что образ демонического Пушкина в эссе восходит к образу сатанинской птицы гоголь. Звание родоначальника русской литературы Ремизов за Пушкиным, конечно же, признавал: «С Пушкина все начинается...» Но при этом иронично оговаривался: «... а пошло от Гоголя»<sup>4</sup>.

С точки зрения Ремизова в мире литературы главный творческий жест — принятие даров и передача приумноженного наследия другим. Поддержание эстафеты культурной памяти есть *обмен дарами*: от Пушкина — к Гоголю, от Гоголя — к Достоевскому, а от них — к Ремизову.

## 1.2. Металитературный миф о Н. В. Гоголе как форма авторефлексии А. М. Ремизова

Для А. М. Ремизова Н. В. Гоголь обладал особым художественно-эстетическим статусом, что послужило причиной авторской эксклюзивной интерпретации тайны его судьбы и творчества. Разыгрывая гоголевские сюжеты в современных автору декорациях и лицах, Ремизов испытывал к гоголевской теме исследовательский интерес. «Гоголь — современнейший писатель — Гоголь! К нему обращена душа новой возникшей русской литературы по слову и по глазу»<sup>5</sup>, — напишет Ремизов в начале эмигрантской жизни.

Цикл о Гоголе, работа над которым стала многолетним творческим подвигничеством, вошел в состав книги «Огонь вещей. Сны и пред-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 206.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 241.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 9. Учитель музыки. С. 194.

<sup>4</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 201.

<sup>5</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 332.

сонье» (1954). По легенде, Ремизов стремился закончить книгу к столетней годовщине гоголевской кончины<sup>1</sup>. В нее также были включены главы, посвященные Достоевскому, Пушкину, Тургеневу и Лермонтову, опубликованные ранее в эмигрантских журналах<sup>2</sup>. Эссе о Гоголе также печатались в эмигрантской периодике, а отдельные фрагменты были включены в книги «Учитель музыки» и «Иверень» (Ремизов активно работал над ними в последние годы жизни).

Воспринятые Ремизовым однажды гоголевские темы не исчезали, а многократно преломлялись, видоизменялись и снова повторялись, поэтому проследить стилиевые метаморфозы Ремизова возможно только в синхроническом диапазоне, рассматривая все написанное им о Гоголе как единый текст. Г. Адамович не без основания заметил, что «К Гоголю у Ремизова отношение особое, и не только к языку его. Ни о ком другом не говорит он с таким восхищением и даже трепетом: "гений", "магия", "оркестр" — эти слова у него сбережены для Гоголя, без единой отрицательной оговорки. Нет сомнения, что величайшее явление нашей литературы для Ремизова — именно Гоголь»<sup>3</sup>.

Ремизовский миф о Гоголе — один из главных в литературоведческих рассуждениях писателя. Он звучит диссонансом утвердившемуся прежде взгляду на писателя: мифотворец Ремизов испытывал ревностное отношение ко всем, кто что-либо писал о Гоголе. Его суждения о Гоголе — это конспиративная форма авторефлексии: постигая «тайну Гоголя», Ремизов приоткрывает альковы собственных мотиваций, соответственно его комментарии к Гоголю, по сути, «подпольные» автокомментарии.

Он считал себя законным наследником Гоголя, указывая на глубинное, невербальное общение с классиком, находя в его судьбе и творчестве собственные отражения и отождествляя себя с его геро-

<sup>1</sup> В письме к Н. Кодрянской Ремизов сообщает: «И начал круговое построение "Мертвых душ": круг Ноздрева. Надо закончить к февралю 1952 г. (сто лет со смерти Гоголя)». (Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 185 — 186). Уже совсем плохо выглядящий, тяжело больной, Ремизов упорно работал над главами «Мертвых душ», реконструируя их графически и словесно на свой лад: «Успею ли кончить к 22 февралю с/с — иду медленно упорно, рисую с подписями», — пишет он в ноябре 1951 г. И все-таки Ремизов успевает к концу февраля 1952 года: «Сегодня широкая Масленица. Закончил Гоголя». (Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 239 — 241).

<sup>2</sup> История создания книги «Огонь вещей» подробно исследована Е. Обатниной. См.: Метафизический смысл русской классики («Огонь вещей» А. М. Ремизова как опыт художественной герменевтики) // Ремизов А. М. Огонь вещей. Сны и предсенья / сост., подгот. текста, вступит. статья и коммент. Е. Р. Обатниной. СПб. : изд-во Ивана Лимбаха, 2005.

<sup>3</sup> Адамович Г. Одиночество и Свобода: литературно-критические статьи. СПб. : Logos, 1993. С. 101.

ями. В эссе-некрологе о В. Розанове «Выхожу один я на дорогу...» Ремизов обращается к философу с упреком: «Розанов, отвернувшийся от Гоголя, проглядевший и подземную тайну "Вия", и райскую тайну "Старосветских помещиков", и тайну слова Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, и тайну наваждения "Вечеров", "Ревизора", "Мертвых душ", а возненавидевший за то, что Гоголь не женился — "в утробе матери скопцом зарожден!" — ничего не нашел другого, как отплеваться ...»<sup>1</sup> Эта реакция связана с рядом публицистических идей, высказанных философом в юбилейных статьях («Загадки Гоголя» (1909), «Гений формы» (1909), «Магическая страница у Гоголя» (1909)). Стремясь к реинтерпретации Гоголя, Ремизов наводит идейно-интонационные мосты с Розановым. В цикле эссе о Гоголе Ремизов будто отвечает философу, «проглядевшему» гоголевские тайны и не открывшему суггестивные возможности гоголевского слова. В резюмированном виде ремизовские «ответы» выглядят следующим образом: «подземная тайна "Вия"» скрыта в «глубинной глубине» украинской песни; «райская тайна» «Старосветских помещиков» заключена в том, что в повести «дано в математически-чистом виде блаженное райское состояние человека, освобожденного от мысли и желаний»<sup>2</sup>. Ну а «тайна слова» в повести о поссорившихся друзьях открывается в том, что это обидное слово «гусак», ставшее причиной ссоры, — трагестированная эмблема самого Гоголя-селезня.

В ремизовском символистском мифе Гоголь предстает родившимся «отмеченным», «с сердцем угольно-черным, черствым, пустынным»<sup>3</sup>, он ищет света любви человека к человеку, а «когда свет этой любви погаснет в его сердце, — пишет критик, — он принесет себя в жертву; заморит голодом, и я верю, вернет этот свет». По мысли Ремизова, «подвиг самосожжения ничтожен перед голодной смертью»<sup>4</sup>.

Его рассуждения о жизнетворческом суициде Гоголя конгениальны идеям К. В. Мочульского, который был автором одной из самых известных эмигрантских книг о Гоголе «Духовный путь Гоголя». В этом исследовании писатель предстает как человек, родившийся «с чувством космического ужаса и видевший вполне реально вмешательство демонических сил в жизнь человека, воспринимавший мир (под знаком смерти), боровшийся с дьяволом до последнего дыхания, — этот же человек сгорал страшной жаждой совершенства и неутомимой

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 316.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 92.

<sup>3</sup> Там же. С. 109.

<sup>4</sup> Там же. С. 110.

тоской по Богу»<sup>1</sup>. Безусловно, оба — и ученый, и писатель — находились под влиянием общеэмигрантского дискурса «мифа» о стремлении Гоголя к внутреннему совершенству, о роковой предопределенности его смерти.

Используя матрицу страдающего художника, Ремизов раскрашивает свой миф сюжетами о «бесноватом» и «лунном» Гоголе-сновидце, дополняя и развивая мысли А. Бема<sup>2</sup> о роли вытесненных желаний и сновидений в творческом процессе и Н. Осипова<sup>3</sup> о том, что многие яркие картины в произведениях Гоголя связаны с проявлением различных форм душевной болезни<sup>4</sup>. Уравнивание творчества и безумия — устойчивая метафора в модернизме, а для Ремизова-символиста — важнейший смысловой комплекс. Называя Гоголя и Блока «лунными братьями», Ремизов подчеркивал тем самым, что в обоих живет поэтический огонь, питаемый мистическими, иррациональными силами, а также намекал на схожесть судеб — сумасшествие и мученическую смерть почти в одном возрасте.

С самого начала Ремизов идет на нарочито открытые биографические сближения с Гоголем и использует различные формы *металитературной мимикрии*. В его творчестве не мог сформироваться укорененный в акмеистской эстетике величественный петербургский текст. Образ имперского города не связан и с высоким пушкинско-блоковским контекстом. У Ремизова возник именно гоголевский демонически окрашенный Петербург. Сборник «Бедовая доля» (1909) опутан паутиной снов гоголевских героев, повести о бедных чиновниках Стратилатове («Неуемный бубен», 1909), Маракулине («Крестовые сестры», 1911), Боброве («Пятая язва», 1912) полны гоголевских реминисценций. История литературной судьбы писателя воспроизводит хрестоматийные мотивы страданий и унижений бедностью маленького человека и тему фантастического бесовского города. Своеобразным ответом Ремизова на петербургское «гостеприимство» явилась изданная уже посмертно книга «Петербургский буерак», своей тайной символикой обращенная к экстралитературным явлениям. В этой книге в образах «бесов» выведены представители литературно-художественной и театральной богемы Петербурга, а сам автор в этих бе-

<sup>1</sup> Мочульский К. В. Духовный путь Гоголя. Paris : YMCA Press, 1976. С. 48.

<sup>2</sup> Бем А. Достоевский. Психоналитические этюды. Прага, 1938.

<sup>3</sup> Осипов Н. Странное у Гоголя и Достоевского. Прага, 1927.

<sup>4</sup> В. Чиж создал патографию Гоголя и установил, что тот страдал черной меланхолией. См.: Чиж В. Д. Болезнь Гоголя (1904) // Болезнь Гоголя. Записки психиатра. М., 2001; Он же. Плюшкин как тип старческого слабоумия // Врачебная газета. 1902. № 10. С. 217 — 220.

совских кругах «без грима и маски разыгрывал сумасшедшего»<sup>1</sup>. Однако если в гоголевских текстах в качестве демонически окрашенных персонажей выступали «бабы», «жиды» и «москалы», то ремизовская демонология связана с жизнетворческой мистификацией, обусловленной семиотикой оценок театрально-художественного Петербурга.

«Хвостики» — так, ссылаясь на определение самого Гоголя, называет Ремизов восемь новелл из «Вечеров...». Как известно, Гоголь был предельно внимателен к мельчайшим деталям нарративной выразительности и активно использовал мотив хвоста в художественных текстах<sup>2</sup> для указания на бесовский или тайный эротический подтекст. Ремизов с каламбурной тонкостью реализовывал оба значения гоголевских подтекстов: «Когда я рисую картинки, я всегда должен где-нибудь сбоку нарисовать два хвоста, похожих на плетки, один покороче, другой подлиннее и с неизменной надписью: "et personne n'y comprend rien", "никто ничего не понимает и никому невдомек"»<sup>3</sup>. В литературной игре в «ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ» традиция рисования символических знаков-хвостов на обезьяньих грамотах, на наш взгляд, коннотативно связана с тайной гоголевской символикой.

В металитературном мифе Ремизова Гоголь — мастер перевоплощений: он то «рожоный» (колдун), то «вывороченный черт», изгнанный из пекла и «сжигаемый мечтой воплотиться»<sup>4</sup>. Образ демонического Гоголя составлен из мозаичных деталей, принадлежащих его же собственным персонажам, например, Басаврюку и Чичикову: «Я узнаю его по отблеску "красной свитки": на нем брусничный с искрой фрак, на шее радужная вязаная косынка <...> серебряная с финифтью табакерка, на руках перчатки, — чувствительные щупы <...> На ногах сафьяновые сапоги — Торжок: резная вкладка всяких цветов»<sup>5</sup>. Интересно, что в белой рукописи, представляющей раннюю редакцию эссе «Сердечная пустыня», Ремизов изображает Гоголя безвкусным

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 251.

<sup>2</sup> Гоголь охотно «цеплял» хвосты своим персонажам. В «Ночи перед Рождеством» черт, украсивший месяц, носил «хвост такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды». В «Сорочинской ярмарке» появится чертова баба, которая «сидела на высоте воза, в нарядной шерстяной зеленой кофте, по которой, будто по горностаевому меху, нашиты были хвостики, красного только цвета». В дальнейшем мотив хвоста становится гоголевской визитной карточкой. В «Повести о том, как поссорился...» он сообщает, что «Иван Никифорович родился с хвостом назад», однако позже опровергает себя, объясняя: «Известно, что у одних только ведьм, и то у весьма немногих, есть назад хвост; которые, впрочем, принадлежат более к женскому полу, нежели к мужескому».

<sup>3</sup> Ремизов А. На воздушном океане // Мосты. 1966. № 12. С. 7.

<sup>4</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 91.

<sup>5</sup> Там же. С. 133.

провинциальным щеголем: «А наряжен пестро — бланжевые нанковые штаны и голубой небесного цвета короткий жилет, или коричневый фрак на красной подкладке, фалды держит отвороченными»<sup>1</sup>. По свидетельствам биографов и современников Гоголя, писатель любил коллекционировать яркие шейные платки и сапоги. Черты щегольства, яркие цвета модного гардероба и драгоценные аксессуары указывают на традиционные признаки литературного черта.

Развивая миф о Гоголе — «вывороченном черте», Ремизов, безусловно, помнил об исследовании Д. С. Мережковского «Гоголь и черт» (1906). По мысли философа, Гоголь — это «утрюмый монах», пророчествующий о «бестелесных видениях», о «загробных страшилищах», а бесовское в писателе — это «столь особенное, столь чуждое нашему христианскому "ложу нескверному", иногда для нас прямо жуткое, "демоническое" сладострастие Гоголя»<sup>2</sup>. Изображая Гоголя искушаемым бесами сладострастия и склонным к автоэротизму монахом, Мережковский, возможно, размышлял и о собственном идейно обусловленном монашестве. Напомним, что образ Мережковского в воспоминаниях Ремизова маркирован атрибутикой футлярного чеховского героя: «На похоронах Мережковского, стоя за гробом, я понял, что в жизни он был ходячим гробом»<sup>3</sup>.

Свою легенду о Гоголе — «вывороченном черте» Ремизов, в отличие от Мережковского, строит не на антиномии греховности — покаяния, а на психолингвистических особенностях стиля классика. Контекстуальными синонимами, или «шифтерами», слова «черт» у Гоголя являются слова «шут», «актер», «лгун», «мошенник», семантически взаимодействующие с мотивами игры. Интересно, что слово «игрец» в русских говорах означает «актер, лицедей, шут, потешник» и одновременно — «нечистый или злой дух» или «домовой»<sup>4</sup>. Одержимость игрой, нарочитая театральность, страсть к лицедейству и мистификациям — все это суть демонстративные компоненты биографического текста Гоголя, однако в еще большей степени они присущи самому Ремизову, который оправдывал свои «безобразия» унаследованной от Гоголя «веселостью духа».

Все ремизовские авторефлексии о природе творчества вызывают стойкую ассоциацию с Гоголем. Свою склонность к перепадам творческих настроений Ремизов считает обусловленной литературными

<sup>1</sup> Рисунки из альбомов 1930 — 1952. Приложения // Ремизов А. М. Огонь вещей: сны и предсонье. СПб., 2005. С. LXVI.

<sup>2</sup> Мережковский Д. Гоголь и черт. СПб., 1906. С. 19.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 242.

<sup>4</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 2003. Т. 1. С. 8.

генами: неукротимая «веселость духа» легко сменялась приступами «необъяснимой тоски», или теми гоголевскими состояниями, когда «скучно до петли». «Необъяснимая тоска, о которой говорит Гоголь, и есть то состояние, всегда разрешающееся творчеством»<sup>1</sup>, — так видит Ремизов источник творческого вдохновения. Писатель признавал: «... природные "безобразия", не зависящие от человеческой воли и никогда не намеренные, не раз выводили меня своим юмором из пропастей и отчаяния. Отсюда моя любовь к Гоголю и вообще к неожиданным происшествиям, где непременно и смех и слезы, отсюда и мое не "по себе" с людьми безулыбыми, расчетливыми и вообще сурьезными»<sup>2</sup>. Ремизов выводит следующую формулу гоголевского жизнетворчества: «Гоголь выдумал себе всю свою жизнь и ни одно его признание нельзя принимать за чистую монету»<sup>3</sup>.

Стержневым мифотворческим сюжетом Ремизова стала легенда о «птичьей» этимологии собственной фамилии. Кажется несколько странным, что Ремизов — любитель розыгрышей и мистификаций — настойчиво избегал интерпретационных параллелей своей фамилии с карточным приемом («ремизить» — вводить в заблуждение, «вводить в ремиз» — подсиживать), настаивал именно на «птичьей» версии, невзирая на буквенные различия. Автобиографическую легенду Ремизов начинает колядкой о «Ремизе-птице», которая сюжетно восходит к словарной статье Даля: «Ремез — пташка *Parus pendulinus*, из рода синичек, которая вьет гнездо кошелем; за искусство ее зовут первой пташкой у Бога»<sup>4</sup>. Присутствует в словаре Даля и толкование другой птицы: Гоголь — «близкий крохалю красивый нырок или утка *Fuligula*, круглоклювая»<sup>5</sup>.

В поэме «Мертвые души» Гоголь не случайно «проговорился», чем обозначил невротическую реакцию на свою «птичью» фамилию: «Выражается сильно российский народ и если наградит кого словом, то пойдет оно ему в род и потомство, утащит он его с собою и на службу, и в отставку, и в Петербург, и на край света. И как уж потом не хитри и не облагораживай свое прозвище, хоть заставь пишущих людишек выводить его за наемную плату от древнекняжеского рода, чисто не поможет: каркнет само за себя прозвище во все свое воронье горло и скажет ясно, откуда вылетела птица»<sup>6</sup>.

Как известно, у писателя была двойная фамилия Гоголь-Яновский, однако в качестве литературного имени он предпочел первую

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 107.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 94.

<sup>3</sup> Там же. С. 362.

<sup>4</sup> Даль В. И. Т. 4. С. 91.

<sup>5</sup> Даль В. И. Т. 1. С. 364.

<sup>6</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 5 т. М. : изд-во Академии Наук СССР 1951. Т. 5. С. 100.

часть. Возможно артистической натуре писателя больше импонировало переносное значение фамилии: «гоголь — щеголь, франт, волокита» и известная поговорка: «Он гоголем ходит — хватом, франтом, самодовольно, подняв голову»<sup>1</sup>. Психолог начала XX в. И. Ермаков, с работами которого, судя по многочисленным незакавыченным цитатам, Ремизов был знаком<sup>2</sup>, проводит интересную параллель: «Гоголь — показывающий себя гусь-самец, а Чичек — показывающий себя щеголь»<sup>3</sup>. Отталкиваясь от рифмы «гоголь-щеголь», Ремизов делает довольно смелый вывод об обусловленной фамилией нарциссической сосредоточенности Гоголя.

Эмоционально-смысловые доминанты в биографическом тексте Ремизова воспроизводят мотивы орнитологического родства с Гоголем. Птичьи фамилии, метафоры, образы в произведениях Гоголя Ремизов воспринимает как знаки авторского присутствия. Это и «птицы-тройки» в «Мертвых душах», и дрозд в клетке у Собакевича, и зачатое слово «гусак» в повести о том, как поспорились закадычные друзья. В портретах Гоголя Ремизов видел исключительно «птичьи» черты: длинный нос, худощавость и малорослость, броские цвета одежды, — считая, что все это связано с сознательной орнитологической мимикрией писателя. Сам Ремизов — создатель богатейшей в русской литературе художественно-орнитологической «коллекции». Это и образ индейского петушка в рассказе «Петушок», и кричащие петухом обезьяны, и легенды о древнеславянских птицах Сирине и Алконосте, и отряд авторских двойников в «Учителе музыки» — журналист Курятников, баснописец Куковников, поэт Полетаев, экономист Птицын, начитавшийся Бердяева Петушков. Ремизов сознательно культивировал собственное птицеподобие, часто используя образ птицы в автошаржах<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Даль В. Т. I. С. 364.

<sup>2</sup> О тотальной близости идей Ремизова положениям работы Ермакова И. Д. «Очерки по психоанализу творчества Н. В. Гоголя» (1915) свидетельствует стилизованная манера фрагмента из белой рукописи эссе Ремизова «Страшная месть»: «Гоголь сопливый мальчишка, текло из ушей, ему давали тычка просто за гнусный вид — за этот висячий нос. Но потом он стал коноводом — за ним ходили, подчиняясь во всем, а случилось это после того, как он стал направо и налево раздавать не подзатыльники, а вклеивать обиднее подзатыльников смешные прозвища». [Цит. по: Ремизов А. М. Огонь вещей. С. LXXII].

<sup>3</sup> Ермаков И. Д. Очерки по психоанализу творчества Н. В. Гоголя (1915). М.; Пг.: Госиздат, 1924. С. 178.

<sup>4</sup> Письмо Присмановой А. С. // НОР РГБ. Ф. 218, к. 315, ед. х. 3; Письма М. О. Гершензону // НОР РГБ. Ф. 746, к. 40, ед. хр. 50.

Вспомним, что у обоих художников мир определяется слухом и голосом. Гоголь запечатлен в мемуарах как пересмешник, легко имитирующий интонации, что не ускользнуло от внимания Ремизова: «Обладая необычайной магической силой слова, Гоголь знал и волшебство голоса — звучание слова»<sup>1</sup>. Сам Ремизов «подбирал слова по слуху», отсюда и параллельные гоголевским собственные ощущения «благодати видения слова», что позволяло раскрывать потенциальные возможности языкотворчества.

С точки зрения Ремизова, художественная проза отличается от всякой другой именно ритмом: «по ритму автора можно узнать точнее, чем по образной системе»<sup>2</sup>. При этом Ремизов подчеркивает, что хотя Гоголь и «чужого неба» и «чужого лада», однако именно он «так нерушимо зачаровал» его «словом и ритмом»<sup>3</sup>.

Ремизов, как уже отмечалось, — сторонник «природного русско-го лада». По его теории литературный язык в Петровскую эпоху подвергся сильному влиянию европейских языков. Высказывая резкие суждения о писателях, попавших, с его точки зрения, под «латинское» влияние, Ремизов акцентировал и «нерусскость» Гоголя, неоднократно указывал на стилевое влияние польского барокко, на «польскую витиеватость», о которой в «Слове о витийстве» (1745) писал К. Тредиаковский. Ремизов иронично замечал, что гоголевские герои — это «хохлы, переряженные в кацапов»<sup>4</sup>, и Гоголь в «Мертвых душах» заставил своего героя перекреститься по православному обычаю только потому, что этим «думал окончательно переодеть своих хохлов в нас, московских кацапов»<sup>5</sup>. И несмотря на то что «сама гоголевская поэма <...> крепко держится на гвоздях русской пословицы», она перевита «звучными малороссийскими "думками"»<sup>6</sup>. В «Мертвых душах» он слышит «серебряные трубы киевской словесной выпри...»<sup>7</sup>, потому что «Гоголь болтался в мешанине польского и русского слова»<sup>8</sup>. В характеристиках языка Гоголя Ремизов близок с А. Белым, писавшим о смешении пластов украинского и великоросского, о стилевых приметах «провинциально-чиновничьего и мелкопоместного говоров» и «высокопарнице канцелярского слога»<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 140.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 221.

<sup>3</sup> Там же. С. 222.

<sup>4</sup> Там же. С. 120.

<sup>5</sup> Там же. С. 151.

<sup>6</sup> Там же. С. 189.

<sup>7</sup> Там же. С. 135.

<sup>8</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 212.

<sup>9</sup> Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. М.: МАЛП, 1996.

Философия сновтворчества Ремизова – яркое подтверждение наследования традиции Гоголя как во внешнем совпадении творческих приемов и установок, так и во влиянии магии «обморачивающего» гоголевского стиля. В литературе XX в. нет равных Ремизову по количеству гипнологических текстов: сны записывались им в дневниках, включались впоследствии в автобиографические книги, издавались отдельными сборниками («Бедовая доля» (1909) и «Мартын Задека. Сонник» (1954)). Подобно Гоголю, он воспринимал историческую реальность как сновидение, а его сны обладают такой степенью материальности, что сливаются и соревнуются с реальностью в своей абсурдности. В мифе о Гоголе-сновидце Ремизов рисует творческую судьбу предшественника как ряд многоступенчатых снов: «Гоголь в каждом своем сне воплощается в человека и венец его воплощений: Павел Иванович Чичиков – край человеческого его нечеловеческой природы»<sup>1</sup>.

Создавая авторский миф о Гоголе, Ремизов настолько идентифицирует себя с классиком, что неизбежно начинает переписывать и переводить гоголевские произведения в новое художественное измерение. Это стремление «усовершенствовать» Гоголя объясняется редким «единомыслием» с предшественником: «У меня получаются не "Мертвые души", а "Воскрешение мертвых". Думаю, Гоголь бы одобрил»<sup>2</sup>.

Стремление «вжиться» в образы Гоголя проявлялось у Ремизова и через рисование: возникла серия графических набросков к произведениям классика. Можно предположить, что «прототекстами» книги «Огонь вещей» послужили рисунки А. М. Ремизова к произведениям Гоголя. Ремизов обнаруживает, что гоголевские образы обладают текучей природой и мощной потенцией, что будоражит его инстинкт сотворчества. «Моя задача, так оно само выходит, изглубить Гоголя ...»<sup>3</sup>. После выхода книги «Огонь вещей» появился критический отзыв, где было подчеркнуто ремизовское умение «вычитывания»: «Ремизов – писатель не для всех», потому что далеко не каждый «вычитает из его страниц много блестящих отдельных замечаний и несколько основополагающих для понимания Гоголя мыслей»<sup>4</sup>.

В эссе А. Ремизова «Подполье» дана субъективная интерпретация одиннадцатой главы поэмы «Мертвые души». Ремизов трактует об-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 109.

<sup>2</sup> Когрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 216.

<sup>3</sup> Там же. С. 219.

<sup>4</sup> Иваск Ю. Алексей Ремизов. Огонь вещей. Сны и предсонье. Гоголь. Пушкин. Лермонтов. Тургенев. Достоевский. Париж: Оплешник, 1954 // Опыты. 1955. № 5. С. 96.

раз Чичикова не подчиняясь авторским интенциям, а следуя течению креативной рецепции. Совершенно третьестепенный гоголевский персонаж становится у Ремизова символическим прорицателем судьбы Чичикова: «Пигалица брезгливо смотрела на крестника: выблядок»<sup>1</sup>. Ремизов выстраивает образную парадигму: Чичиков — «чертов сын» — «басаврюк», явно подразумевая за последним образом фонетически близкое «бастрюк», что, по свидетельству Даля, означает «выродок, пригульный, небрачнорожденный»<sup>2</sup>. В свою очередь гоголевский Басаврюк, перевоссозданный Ремизовым, — это «бесшабашный гуляка», «щеголь, франт; хват» в «красной адского пламени свитке», что вполне соответствует одной из мифотворческих ипостасей Гоголя.

Мотивами «тайны рождения» это эссе связано с ремизовским рисунком из альбома «Воскрешение мертвых: Три недели» (1951)<sup>3</sup>, где изображается «темное происхождение» главного героя. Чичиков в младенческом конверте помещен по центру, под изображением надпись из комментариев Пигалицы: «Ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца». В отдалении изображен отец Чичикова в профиль, под ним подпись Ремизова: «Похож на Бунина». Интересно, что в эссе «Подполье» Ремизов дает такой портрет отца Чичикова: «Отец сухой, длинный, носатый»<sup>4</sup>. Возможно, ассоциация с Буниным появилась в конце 1940-х гг., в период тесного общения писателей.

На рисунке Ремизова мать Чичикова изображена в монашеском одеянии. Характерна подпись: «Мать Чичикова померла (извели?) Сбежала?», — что является свидетельством абсолютно свободной от гоголевской воли интерпретации. Так, в эссе «Подполье» Ремизов пишет: «Отчего умерла мать? В родах или зачахла под длинными пальцами упреков? Слово "мать" в срубке не произносилось, а только "Пресвятая" сквозь вздох отца»<sup>5</sup>. Рядом — тетка по прозвищу Пигалица с младенцем на руках и подпись: «Пигалица низенькая коротенькая». Полукруг родственников включает в себя изображения карлика-горбуна — «родоначальника единственной крепостной семьи Чичиковых, отца Селифана и дяди Петрушки»<sup>6</sup>, и тетки Настасьи Петровны. Под изображением Чичикова под нимбом нарисован автошаржированный профиль: слишком узнаваемы ремизовские черты: вздернутый квер-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей: Сны и предсонье. С. 138.

<sup>2</sup> Даль В. Т. 1. С. 53.

<sup>3</sup> Рисунки из альбомов 1930 — 1952 // Ремизов А. М. Огонь вещей: Сны и предсонье. СПб., 2005. С. XXIX

<sup>4</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. 2005. С. 138.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

ху нос, кустами волосы и очки. Так графически изображен первооткрыватель авторской тайны темного происхождения героя.

Переписывая на свой лад Гоголя, Ремизов допускает неожиданный рецепционный слом. «Жизнь его начинается с мыши. Мышь толкнула его на мысль»<sup>1</sup>, — считает Ремизов, подчеркивая, что именно первый удавшийся опыт с дрессированной мышью и последующим обманом открыл в Чичикове талант к управлению и манипулированию людьми. «Дрессированная мышь» была началом и «станет убеждением, что любого человека и самого упористого Собакевича можно взять, как мышь, и сделать послушным своей воле»<sup>2</sup>. В тонких наблюдениях Ремизова скорректирована концепция гоголевского героя: Чичиков не мошенник и плут, а ловкий психолог-манипулятор, улавливающий чужие мысли и управляющий ими. Чичикова «толкнула на мысль» прирученная им мышь.

Переплаывая гоголевские образы, Ремизов создает весьма специфично заостренные реконструкции, как например в цикле под названием «Ноздрев». В письме к Кодрянской он признается: «... я хочу представить по Гоголю такого Ноздрева, которого почувствовал Гоголь, но не ВЫСКАЗАЛ или сказал не по своему чувству»<sup>3</sup>. На тот факт, что из всех героев «Мертвых душ» наибольшие симпатии у Ремизова вызывает Ноздрев, указывал А. Синявский: «Ноздрев — враль, игрок и жулик. Казалось бы, по человеческим признакам Ремизов далек от Ноздрева, но в писательском качестве он ощущает Ноздрева своим, собою и фокусы, и безобразия его трактует как "поиски совершенства". Перед нами вариант сказочного вора. На обложке "Огня вещей" Ремизов изобразил себя в этой маске — в маске Ноздрева. Это совместно: Ноздрев и Ремизов — в одном лице»<sup>4</sup>.

Изображая гоголевского героя, Ремизов в названиях подзаголовках фиксирует именно те мельчайшие детали, которые теряются Гоголем в погоне за стройностью сюжета. Так, во фрагменте «Мордаш» подмечены яркие гоголевские штрихи к портрету Ноздрева: кусающие по ночам ведьмы-блохи, особый «нюх» (ведь Ноздрев же) и повышенная лохматость. Ремизов будто считывает собачий код и иронично утрирует его. По мнению эссеиста, щенок-мордаш символизирует самого Ноздрева: «Я не средней руки щенок, не золотая печатка, я мор-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей: Сны и предсонье. 2005. С. 137.

<sup>2</sup> Там же. С. 141.

<sup>3</sup> Кодрянская Н. Указ. соч. С. 200.

<sup>4</sup> Синявский А. Д. Литературные маски Алексея Ремизова // Он же. Литературный процесс в России. М. : РГГУ 2003. С. 313.

даш — крепость черных мясов, щенок-игла. Я не куплен, не выменян, я выигранный, я краденый»<sup>1</sup>. Вспомним, что в поэме Гоголя щенок появляется в сцене встречи Чичикова и Ноздрева в трактире: «Порфирий положил щенка на пол, который, растянувшись на все четыре лапы, нюхал землю. — Вот щенок! — сказал Ноздрев, взявши его за спинку и приподнявши рукой. Щенок испустил довольно жалобный вой»<sup>2</sup>. Ремизов явно смутил неправильный синтаксис Гоголя, поэтому он и утверждал, что «Гоголь болтался в мешанине польского и русского слова»<sup>3</sup>. Реконструируя эту сцену, Ремизов считает важным не только превратить первоисточник в исповедь щенка, но и переписать Гоголя по-русски: «Моя первая память: меня вынул из блошиной коляски обывательских крепостной дурак Порфирий и положил на пол; растянувшись на все четыре, я нюхал землю, а когда чернявый — мой крестный — взял меня за спину: "Вот щенок!" и приподнял над землей, я услышал свой голос — жалобно вою»<sup>4</sup>.

Сохраняя лексическую гоголевскую составляющую, Ремизов не без скрытого эротизма передает знаменитую «волосатость» Ноздрева, которого смазливая нянька называла «мой пушистенький барин»: «И вправду он был шерстявый: кроме грудной еще до пояса спускалась передним хвостом борода»<sup>5</sup>. Многие рисунки из альбомов Ремизова, посвященных Гоголю, свидетельствуют о том, что семиотика хвоста связана со скрытым, эстетически сублимированным эротическим планом. Однако если у Гоголя этот план был исключительно метафизическим, то у Ремизова — вполне физическим. Например, на рисунке за подписью «Смазливая нянька. Жеребец»<sup>6</sup> из альбома «Ноздрев» в привычном ракурсе мы видим обнаженную ведьму, скачущую не то на метле, не то на лошади, однако при удалении от картинке возникают очертания гипертрофированных мужских гениталий с блохой. Так Ремизов прочитал смысл гоголевской метафоры бессонницы — «ведьмы-блохи».

Основываясь на металпсихологических приемах, Ремизов подвергает гоголевские образы феноменологической рефлексии, направленной на выявление тайных творческих импульсов. В цикле эссе о «Мертвых душах» Ремизов предлагает субъективную интерпретацию гоголевских образов, ссылаясь на гоголевское же предупрежде-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. 2005. С. 123.

<sup>2</sup> Гоголь Н. Собр. соч. Т. 5. С. 61

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 8. С. 212

<sup>4</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 123.

<sup>5</sup> Там же. С. 124.

<sup>6</sup> Рисунки из альбомов 1936 — 1952 // Ремизов А. М. Огонь вещей. С. XXVI.

ние: «Здесь не мертвые души, здесь скрывается что-то другое»<sup>1</sup>. Вживаясь в гоголевский текст, Ремизов упорно ищет именно смысловые лакуны — намеки, оговорки, формы непрямого исповеди, потому что считает, что «самое недостоверное — исповедь человека»<sup>2</sup>. Гоголевское «непрямое высказывание» дает художнику наиболее сильный импульс к актуализации собственных идей.

### **1.3. «Вийный» комплекс Н. В. Гоголя в интерпретации А. М. Ремизова: феноменологическая рефлексия**

Ремизов не относил Гоголя к писателям-реалистам, считал что творчество классика — это преображенная художественная реальность, таящая в себе потенциальные возможности многократной смысловой трансформации. Вся жизнь художник пытался раскрыть тайну недопроявленных образов Гоголя и «довоплотить» их в формах аллюзий и реминисценций, а в эмигрантский период гоголевский код становится главным предметом его рефлексии.

Мир Гоголя для Ремизова — «это сумятица, слепой туман, бесполокочина, тина мелочей»<sup>3</sup>. Чтобы объяснить гоголевскую «кипь и хлыв слов, без сюжета и без матерьяла»<sup>4</sup>, писатель-эмигрант берет на себя культуртрегерскую миссию и находит стилистический ключ к тайне гоголевского слова. Одна из важнейших жизнетворческих задач Ремизова — объяснить «по природе необъяснимую запутанную и перепутанную чепуху»<sup>5</sup> великого предшественника.

Как символист, Ремизов воспринял идеи синтеза художественных сознаний и верил в особую силу иррациональных методов познания — интуиции, ассоциативных проекций, предчувствия, а потому никогда не испытывал иллюзий по поводу полной аутентичности понимания предшественника. Пример такой феноменологической рефлексии — эссе, посвященные повести Гоголя «Вий». Мифогенный потенциал повести и сама попытка литературного переложения фольклорного сюжета необычайно привлекали Ремизова, известного своими реконструкциями фольклорных реликтов. Попытки переписать эту гоголевскую повесть предпринимались им неоднократно, о

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 120.

<sup>2</sup> Там же. С. 108.

<sup>3</sup> Там же. С. 114.

<sup>4</sup> Там же. С. 116.

<sup>5</sup> Там же. С. 114.

чем свидетельствуют существующие версии: 1) очерк «Без начала», опубликованный в газете «Последние новости» (ПН, 1935, 25 декабря, № 5389); 2) фрагмент «Случай из Вия», включенный в роман «Учитель музыки»; 3) эссе «С пьяных глаз» и «Сверкающая красота» из книги «Огонь вещей» (1954).

Косвенные цитаты, мотивы и образы гоголевской повести составили постоянный реминисцентный фон многих автобиографических текстов Ремизова. Будучи символистом, он подмечает глубинную взаимосвязь символики образа Вия и «метельного» текста в русской литературе. В книге «Подстриженными глазами» это сформулировано так: «Есть три метели на русском просторе: Пушкина, Толстого и Блока. Их образ и подобие <....> – Вийное (Гоголя)»<sup>1</sup>. Пушкинское inferнальное восприятие образа метели как зверя-дитяти или целого роя бесов, а также последующие судьбоносные метельные сюжеты в его прозе были подхвачены Толстым, который предпочитал именно «метельный» фон в эпизодах встреч героев с любовью-страстью. Этот мотив, в свою очередь, по-новому преломился в «Снежной маске» А. Блока, где образ метели олицетворяет «сжигающую» смертельную страсть. Следуя логике символистского мифопоэтического сотворчества, Ремизов продолжает вереницу образных ассоциаций: его метели «в головокружительном взвие вихрились и, опадая, захлебнув полным ртом снегу, со стиснутыми зубами “бесноватых” взвихрились»<sup>2</sup>.

Создавая мифотворческую автобиографию, Ремизов акцентировал мотив «бесноватости», подкрепляя его металитературными мифами о проклятых художниках, которые слышали «в пустоте вой и свист вийных сил»<sup>3</sup>. Ремизовский лирический герой ощущает себя обреченным философом в последнюю ночь в заброшенной церкви: «Весь охваченный жгучим вийным веем, я вдруг увидел себя забившимся за иконостас алтаря, невидимым для подземных чудовищ с отвратительными липкими залупленными хвостами»<sup>4</sup>. Рационально непрозрачная формула «охваченный жгучим вийным веем» становится дополнительным смысловым оттенком значения образа Вия. Такая метафора присуща всем вариациям alter ego Ремизова (в книгах «Подстриженными глазами», «Иверень», «Учитель музыки», «Мышкина дудочка») и означает безумие и бесноватость.

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 122.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 110.

<sup>4</sup> Там же. С. 111.

Пейзажно-акустический фон сцены «отмаливания бесноватых» в Симоновом монастыре маркирован «вийным» кодом: стоял «ужасный свист во время "действия" <...> это был подхлестывающий свист с завоем, наполнявший церковь до куполов, и какая-то безысходная тоска — жгучая память о невозвратимом и непоправимом ... и какие-то крысы»<sup>1</sup>. Другая «вийная» сцена — венчание медника Павла Сафронова — разыгрывается в ветхой московской «церкви Николы в Котельниках». Венчание сопровождается воем «пушкинской» метели, которая потом начинает звучать «мусоргским взвоем», и этот «вой и вый с воли» подхватывал «гнусавый обиход» в храме. Поток литературно-музыкальных ассоциаций ремизовского героя, присутствующего на венчании, преломляется сквозь гоголевскую призму: «Мне вспоминается эта старинная московская церковь, как та замшелая из "Вия" с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, в которой философ Хома Брут, ошалелый, не читал уж, а выл-выкрикивал ...»<sup>2</sup>

После венчания и свадебного пира ремизовский жених — медник Павел Сафронов — читает «Житие Алексия человека Божьего» и угадывает в нем приговор своей судьбе: «В его ладе было как свое и ясно — о себе: его Рим — Москва; Авентинский холм — Котельники, а Святая земля, куда в первую брачную ночь убежит Божий человек, Павел Федоров Сафронов, — Троице-Сергиева Лавра»<sup>3</sup>. История бегства героя в монастырь почти созвучна гоголевским жизненным мотивам поисков Бога в Риме, Иерусалиме и Оптиной пустыни.

Ремизов «присваивает» и такие гоголевские образные детали из повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», как белобровое веснушчатое лицо невесты героя или увиденные во сне жены с гусиными лицами. В ночь после венчания невеста смотрит на жениха «белесыми щелками», «вытягивая по-гусиному тоненькую шейку», и просит почесать ей спину. Жених же продолжает читать «Житие...» и слышит внутренний голос: «Павел, беги!».

Примечательно, что в последовательно модулируемых Ремизовым сюжетных вариациях с эротическим субстратом контекстуальный подтекст повести Гоголя «Вий» чрезвычайно устойчив<sup>4</sup>: «И уж не помня, на чем остановился, он встал. Но не "Павел, беги!" — но "Поднимите мне веки!" криком окрикнуло его, подгрудный голос, гу-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 119.

<sup>2</sup> Там же. С. 120.

<sup>3</sup> Там же. С. 125.

<sup>4</sup> К. Мочульский называл «Вий» «самым эротичным произведением Гоголя». См.: Духовный путь Гоголя. Paris : YMCA-PRESS, 1934. С. 147.

дядий как будто с воли. И суковатым, сожженным купоросом, дрожавшим пальцем коснувшись ее горящей веснушчатой спины, он в беспамятстве зажмурился: на безличье покорного ее лица, на месте бессмысленных пялок, трехзрачковые чернее угля вспыхнули глаза и качались на тоненьком стебле»<sup>1</sup>. В книге «В розовом блеске» в описании Вия — тот же образный ряд: «гоголевский Вий — для живого нормального трезвого глаза, не напуганного и не измученного, <...> "пузырь с тысячью протянутых из середины клещей и скорпионьих жал, на которых черная земля висела клоками", никогда никакой не Вий с железным пальцем, нет, никогда не это, а все-все, что можно себе представить чарующего из чар, вот оно-то и есть душа жизни»<sup>2</sup>.

Уловив очевидные эротические коннотации символа «Вий», Ремизов раскручивает свою рефлексию от метафорического созвучия Вия вихрям и метелям к любой форме одержимости — безумию или творческому экстазу, или, что особенно важно, — любовной страсти. Вспомним, что гоголевский герой боится именно «страсти», его психологическое переживание от видения обнаженной русалки выражено лирически: «Наяву ли это или снится? ... Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью...»<sup>3</sup> А когда приступ страсти все же охватил гоголевского героя, он «чувствовал бесовски сладкое чувство, он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение»<sup>4</sup>. Возможно, что именно эту тайну Гоголя Ремизов разгадал в «вызмеивающейся в вийной страсти подглубинной глуби»<sup>5</sup>.

В книге «Учитель музыки» Вий обозначен как «сама завязь, исток, испод — живое сердце жизни, "темный корень" жизни, земляная, неистовая, непобедимая сила ...»<sup>6</sup> А в эссе «Сверкающая красота» определение символа страсти прозвучит с явным семантическим нажимом: «Вий — <...> живое черное сердце жизни, корень, неистовая прущая сила — вверху которой едва ли носится Дух Божий, слепая, потому что беспощадная, обрекая на гибель из ею же зачатого на земле равно и среди самого косного и самого совершенного не пощадит никого. Вий — а Достоевский скажет Тарантул»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 125.

<sup>2</sup> Ремизов А. В розовом блеске. Нью-Йорк: изд.-во им. Чехова, 1952. С. 201.

<sup>3</sup> Гоголь Н. В. Полное собр. соч.: в 14 т. Изд. Академии наук СССР 1937 — 1952. Т. 1. С. 182.

<sup>4</sup> Там же. С. 183.

<sup>5</sup> Ремизов А. М. Т. 8. С. 114.

<sup>6</sup> Ремизов А. М. Учитель музыки. Катержная идиллия. Paris, La presse libre, 1983. С. 469.

<sup>7</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 101.

Ремизов усиливает художественный прием, сталкивая своих героев с повестью «Вий» именно в пограничном состоянии: «Температура поднималась всю неделю, и читал одну только книгу — перечитывал «Вия»»<sup>1</sup>. Ведь самому «Гоголю .... для обнаружения самых исподних взвывов человеческой души необходима температура <...> для Гоголя — всегда — “хватил лишнее”»<sup>2</sup>. Ремизов неоднократно отмечал: «Гоголь и Достоевский, чтобы показать человека во всей его природе, поднимают температуру: один — горячкой, другой — горилкой»<sup>3</sup>.

Этот образец паронимической аттракции (горячка — горилка) раскрывает и другую смысловую сторону вийного комплекса — его дионисийскую составляющую. Ремизов иронично замечает: «Ведь нигде Гоголь не прибегает так откровенно к своему излюбленному приему — “с пьяных глаз”, как в «Вии», чтобы показать нечто скрытое от “трезвых” глаз...»<sup>4</sup> Одной из отличительных стилистических доминант Гоголя являлась, по мнению Ремизова, его способность «напустить туман, напоив нечистым зельем»<sup>5</sup>. Вспомним, что эссе о Гоголе Ремизов так и называет — «С пьяных глаз». Пересказывая на свой лад сюжет повести «Вий», писатель приводит винный бухгалтерский отчет: в первую ночь Хома выпил «добрую кружку горелки», во вторую ночь уже «кварти горелки», а перед третьей — «кварти горелки», после чего еще «не много не полведра сивухи»<sup>6</sup>, доказывая таким образом, что все ночные видения философа были исключительно «с пьяных глаз». Ремизову-символисту было присуще романтическое представление о родственности природы безумия и опьянения, творчества и страсти, он сплетает в своем «вийном» словесном узоре «взвивы» вихрей и «вывихи» души с ее дионисийскими порывами.

В эссе «Сверкающая красота» озвучена еще одна тайная (с позиций Ремизова) мысль Гоголя: смерть философа обусловлена его виной. Опьяненный и охваченный страхом<sup>7</sup> философ пел, «надрываясь голосом рассеять страх, а этот страх сковал его с открывшейся ему виной»<sup>8</sup>. Ремизов незаметно подменяет винную природу страха чувством от-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Учитель музыки. С. 461.

<sup>2</sup> Там же. С. 457.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 325.

<sup>4</sup> Ремизов А. М. Учитель музыки. С. 462.

<sup>5</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. Спб., 2005. С. 98.

<sup>6</sup> Там же. С. 99.

<sup>7</sup> Заметим, что в тексте Гоголя в описаниях первой ночи страх еще не явно выражен, а назван «остатки боязни»: Хома Брут высоким голосом «начал петь на разные голоса, желая заглушить остатки боязни» (Гоголь, Т. 2. С. 207).

<sup>8</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. СПб. С. 120.

крывшейся философу вины, когда панночка «посмотрела на него закрытыми глазами, и из-под ресницы ее правого глаза покати́лась не слеза, а капля крови»<sup>1</sup>. С точки зрения Ремизова, вина философа перед панночкой заключается в том, что тот посмел «наперекор ее воле смертельно прикоснуться к ней»<sup>2</sup> в волшебную ночь полета.

Вспомним, что в описании последней ночи Хомы Брута Гоголь использовал характерные лексические повторы: в храме «тишина была страшная»; «со страхом перекрестился он и начал петь»; и мертвец был «еще страшнее»; и «зубы его страшно ударялись»; и раздавался «страшный шум от крыл» чудовищ. В ремизовском эссе «Сверкающая красота» допущена намеренная авторская вольность: «Обезумев от страха, философ подгрудным голосом, как во сне и в иступлении, не различая букв, перепутав строчки и забыв все псалмы, не кричал уж, а давясь, дико выл, выывая: "Ой, у поли могыла"»<sup>3</sup>. Ремизовская звукосимволика, проявляющаяся в нагнетании «ы» в ударных позициях («забыв», «псалмы», «выл», «могыла»), а также в нарочитом алитерировании на «в» («выл, выывая»), предвосхищают появление главного героя, имя которого на украинский лад звучит как «Вий».

Упомянутая Ремизовым украинская песня «Ой, у полі могила», по сообщению первого гоголевского биографа П. А. Кулиша, была в списке фольклорных фаворитов писателя<sup>4</sup>. Текст песни мог быть известен Ремизову через его жену С. П. Довгелло, которая родилась и выросла в Черниговской губернии и знала множество украинских песен. Сам Ремизов признавался, что именно из-за «Вия» он полюбил Гоголя и принял «с восторгом высокопарное Гоголевское слово в серебре польского пышного наряда и грозно-задумчивую украинскую песню»<sup>5</sup>.

Ремизов, как и другие символисты, считал, что Гоголь в повести «Вий» реконструировал народный миф, следы которого обнаруживаются в фольклорно-этнографических материалах белорусско-украинского Полесья. Пропустив через смысловую призму украинской песни «Ой, у поли могила» гоголевский заглавный образ, Ремизов воспринимает его как свернутый миф.

В песенном нарративе подземный, замогильный голос говорит с ветром и просит принести дождь, чтобы могила покрылась зеленым травяным ковром, как степь при дороге. Приведем текст песни в

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 102.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Кулиш П. А. Записки о жизни Н. В. Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и из его собственных писем : в 2 т. СПб., 1856. Т. 1. С. 147 — 149.

<sup>5</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень. С. 120.

сокращении из сборника В. А. Максимовича, собирателя украинских песен и друга Н. В. Гоголя:

Ой, у поли могила з витром говорила:  
«Повий, витре, ты на мене, щоб я не чорнила.  
Щоб я не чорнила, щоб я не марнила  
Щоб на мени трава росла, да щей зеленила!»  
И витер не вие, и сонца не грие,  
Тольки в степу при дорози трава зеление

(Максимович М. А. Украинские народные песни. Ч. 1. 1834. С. 168 — 169 (№ 34)).

В фонетическом потоке песни едва ли не самым частотным звуком оказывается имя гоголевского персонажа: «повий, витре», «витер не вие». С точки зрения Ремизова-символиста, магия переливающихся звуков имени «Вий» могла стать источником гоголевского художественного воображения, поскольку песенные повторы — одно из мощнейших средств внушения. Образные ассоциации, навеянные контекстом украинской песни, стали источником дальнейшей мифопоэтической интерпретации для Ремизова. Как известно, писатель был ценителем славянской мифологии и отлично знал, что Вий — это слугитель Чернобога, представитель «навъего» подземного мира. Подземное происхождение гоголевского героя слишком очевидно: «Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землей ноги и руки»<sup>1</sup>. В славянской языческой мифологии Вий — предвестник смерти и повелитель различных демонических стихий, а его появление сопровождается вихрями и метелями. Вспомним, что у Ремизова метели звучат «мусоргским взывом», что восходит, с одной стороны, к литературно-музыкальному циклу Голенищева-Кутузова и Мусоргского «Песни и Пляски смерти», а с другой стороны — к Блоку, к его «Песням судьбы» и «Пляскам смерти».

Подтекст указанной Ремизовым песни связан с ритуально-обрядовым смыслом вегетативной магии: могила просит о том, чтобы она «не чернела, не марнела». Ремизов, безусловно, знал что в календарно-обрядовых текстах с Виём всегда связаны представления о сезонном умирании природы. В данном случае значение глагола «марнеть» связано с действием мифологического персонажа Моры-Мораны, жены Чернобога, или богини смерти. Само слово «могила» этимологически восходит к «мгле», что семантически близко к «мраку», «мороке». Ремизову, как автору «Посолони», был хорошо знаком феномен воплощения мифа в слове. В лексическом строе украинской песни Ремизов

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Полное собр. соч. : в 14 т. Изд. Академии наук СССР, 1937 — 1952. Т. 1. С. 196.

обнаружил реликты славянской мифологии, что позволило ему раскрыть дополнительные смысловые оттенки гоголевской повести.

Ночные видения Хомя Брута у гроба панночки Ремизов прямо называет «морока, застилающая глаза пеленой» или «обманывающая гиблая морока»<sup>1</sup>, подразумевая семантико-символические параллели «морока» — «mareво» и «мгла» — «могила».

В эссе «Природа Гоголя», завершающем ремизовский цикл о Гоголе, цитируются «Опавшие листья» В. Розанова: «Никогда более страшного человека ... подобия человеческого не приходило на нашу землю»<sup>2</sup>. Далее Ремизов называет «бесподобной» розановскую мысль о «подобии человеческом», потому что еще ранее он сам создал миф о подобии человеческом — Кикиморе, озорном болотно-лесном существе с грустной «живой мечтой человечьей» (этот миф стал сквозным в ремизовской прозе). Розановское высказывание о Гоголе как «подобии человека» Ремизов повторит в некрологе Блоку, которого считал лунным братом Гоголя: «Блок вроде как не человек»<sup>3</sup>.

Заметим, что эссе «Тайна Гоголя» — дословная перепечатка юбилейного эссе, которое в первой редакции называлось «Кикимора» и было опубликовано в берлинской газете «Руль» (1922. 21 сент., № 551). Ремизов соотносит мечты Кикиморы о вочеловечении с религиозными исканиями и думами о «настоящем человеке» Гоголя. Символистский миф о Кикиморе преломляется в металитературный миф о Кикиморе, которой «зачарована вся русская литература»: «И нет никого чудесней и смехотворней, и чары ее смех. / — Эти чары — Гоголя»<sup>4</sup>.

Для Ремизова тайное имя Гоголя — Кикимора. Он устанавливает звуко-символическую связь Кикиморы с языческой богиней Морой, разлагая на слоги-смысловые атомы слово «Кикимора: Ки-ки-мора: ки-ки-хи-хи — смех, Мора — мор — морана — мара — наваждение — чары»<sup>5</sup>. Ремизов подбирает слова по слуху: семантическое ядро слова для него производно от его звуковой оболочки, поэтому в символистском лексиконе писателя «обморачивание» связано с действиями черной богини Моры, напускающей туман и чары, вызывающей «мары» (бел./укр.) — мечты. В поэтике Ремизова «обморачивание» генетически связано со сновидением-мечтой-наваждением. Ремизов уверен, что именно сны — источники гоголевских сюжетов. В ремизовском

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Учитель музыки. С. 141.

<sup>2</sup> Розанов В. В. Опавшие листья. С. 198.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 221.

<sup>4</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 196.

<sup>5</sup> Там же. С. 195.

мифе о Гоголе-Кикиморе акцентирована мечта классика о «живой душе» и «вочеловечении», но при этом доминирует мотив «заключенности волшебными чарами», обусловивший и «обморачивающий», уводящий в сферу мечты гоголевский стиль.

Вживаясь в ткань гоголевского текста, Ремизов обнаруживает в нем проявления неосознанной метаноии (внутренней исповеди), которые дают интерпретатору ключ к построению собственной версии гоголевского мифотворчества. Так, отталкиваясь от мотивов метели, взрывов ветра и завихрений, имеющих переносные значения бесноватости и экстатических порывов, Ремизов концентрируется на мифологическом образе Вия, который, благодаря песенной интерпретации, становится воплощением «жизни — смерти» и проводником языческой богини смерти Моры. С ней Ремизов связывает особенности «обморачивающего» стиля Гоголя, а затем напрямую соотносит стиль и жизнь, омонимически отождествляя их: творчество Гоголя — сплошная «умора», а смерть к нему пришла, потому что он «уморил себя голодом»<sup>1</sup>. В эссе «Сверкающая красота» Ремизов будто перевоплощается в гоголевского героя-философа Хому Брута и, дико завывая песню «Ой, у поли могыла...», видит «смертельно оскаленную Гоголевскую мороку»<sup>2</sup> — Мору.

#### **1.4. Ф. М. Достоевский в творчестве А. М. Ремизова: от подражания к пародированию**

«Романы, повести, рассказы Ремизова насыщены цитатами, реминисценциями, парафразами из произведений Достоевского», — пишет ремизовед С. Доценко, справедливо утверждая при этом, что писатель «стал для него катализатором многих идей и сюжетов», и главное, Достоевский для Ремизова — «загадка, от разрешения которой зависело понимание его, писателя А. Ремизова, собственной судьбы и собственного места в литературе»<sup>3</sup>.

Творчество и личность Ф. М. Достоевского для А. М. Ремизова служили не только важным интертекстуальным источником, но и благодатным материалом для создания металитературных пародий и авторефлексий. «Достоевский текст» Ремизова — это предельно

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 159.

<sup>2</sup> Там же. С. 141.

<sup>3</sup> Доценко С. Н. А. М. Ремизов и Ф. М. Достоевский: поэтика палимпсеста // Русская литература. 2007. № 4. С. 108.

сконцентрированный образно-мотивный пласт, пронизанный весьма противоречивыми эстетическими интенциями, благодаря которым возможны разнообразные исследовательские интерпретации.

В первую очередь, «достоевский текст» формируется многочисленными перепадами сюжетов Достоевского, авторефлексивными стилизациями, римейками и метапародиями. Последние формы более характерны для металитературных повествований позднего Ремизова и свидетельствуют о глубоком знании научных и литературно-критических работ о писателе. «Достоевский текст» включает и артистическое чтение Ремизовым наизусть из Достоевского на эмигрантских собраниях и в узком кругу единомышленников, и его снотворческие миниатюры, и рисование иллюстраций к произведениям классика.

Имя Ф. М. Достоевского у русских эмигрантов первой «волны» вызывало весьма противоречивые чувства<sup>1</sup>. Усилиями религиозных публицистов (С. Булгакова, Н. Лосского, Н. Бердяева, Л. Шестова) и писателей (Д. Мережковского, И. Шмелева) в эмиграции стал складываться культ писателя-пророка<sup>2</sup>. Заложенная мистическая оценка формировала западное читательское восприятие и порождала миф о «стихийном русском духе» и «загадочной русской душе».

Ф. М. Достоевский — предмет философских раздумий и подражаний эмигрантского И. Шмелева, по мнению которого стилевая манера классика была наиболее приемлема для передачи атмосферы революции, гражданской войны и эмигрантского изгнания. В сознании Шмелева, считавшего себя единственным литературным наследником Достоевского в эмиграции, писатель-пророк символизировал русскую культуру, выступал как ее национальный архетип.

Другая часть писателей подходила к творчеству Достоевского с эстетических позиций. Еще до революции в полемику с религиозно настроенными публицистами вступил А. Белый, который заявил, что «у Достоевского не было слуха», поэтому он «всю жизнь брал фаль-

<sup>1</sup> См. об этом: Достоевский и русское зарубежье XX века / под ред. Жана-Филиппа Жаккара и Ульриха Шмида. СПб. : Дмитрий Буланин, 2008. 280 с.

<sup>2</sup> С. Булгаков был автором вступительного слова «Через четверть века» к юбилейному изданию произведений Достоевского в 1906 г., а также пяти статей о Достоевском, опубликованных в российских дореволюционных журналах. В апокалиптическом ключе толковал Достоевского Н. Лосский в книге «Достоевский и его христианское миропонимание» (Нью-Йорк, 1953). Серию работ о Достоевском подготовил Л. Шестов: в доэмигрантской книге «Достоевский и Ницше: Философия трагедии» (СПб., 1903) и в изданной посмертно книге «Умозрение и откровение» (Париж, 1964). Н. Бердяев опубликовал книгу «Миросозерцание Достоевского» (Прага, 1923). Д. Мережковский до эмиграции опубликовал работы «Толстой и Достоевский» (СПб., 1903) и «Пророк русской революции (К юбилею Достоевского)» (СПб., 1906).

шивые ноты»<sup>1</sup>. Позже Белый выскажется о «достоевщине» как об опасном культурно-литературном комплексе<sup>2</sup>.

В. Набоков продолжит эту тему в берлинской лекции «Достоевский без достоевщины» (1931) и подвергнет обструкции восприятие писателя как пророка. По мнению А. Долинина «Набоков не уставал повторять, все усиливая и усиливая резкость формулировок, что Достоевский — это третьесортный писатель, чья слава основана на недоумении, посредственный сочинитель сентиментальных готических романов, "дешевый журналист и грубый комедиант"»<sup>3</sup>. Набоков, как известно, считал Достоевского образцом художественного дурновкусия и мастером пошлых спецэффектов, а для себя воспринимал сравнение с классиком как унижение<sup>4</sup>. Возможно, одной из причин критического отношения Набокова к Достоевскому было осознание невольной «латентной зависимости» от ключевых тем классика — тем преступления и наказания, психологии преступника, двойничества — и таких менее эксплицированных мотивов, как педофилия и эротомания.

Широко известны язвительные оценки И. Бунина, не раз высказывавшегося по поводу ложного пафоса и небрежности стиля Достоевского. Русским эмигрантам младшего поколения — Г. Газданову и Б. Поплавскому — Достоевский был чужд прежде всего своим «истерическим» стилем.

«О Достоевском пошла слава: "достоевщина" — чад и мрак. Но разве это правда?»<sup>5</sup> — продолжает эмигрантскую полемику Ремизов в эссе «Потайная мысль» (впервые опубликовано: Париж, 1945). Ремизов осознает, что художественное качество текстов Достоевского менее значимо, чем заложенная в них пророческая программа. «Искусство слова Достоевскому тьма египетская», а «манера письма и словарь потершегося газетчика»<sup>6</sup>, — констатирует он. Теперь Ремизов вписывает своего недавнего учителя в «традицию книжной искусственной речи по немецким образцам»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Белый А. Достоевский. По поводу 25-летия со дня смерти // Золотое Руно. 1906. № 2. С. 127.

<sup>2</sup> Белый А. Трагедия творчества. Толстой и Достоевский // Творчество Достоевского в русской мысли. М.: Книга, 1990. С. 143–150.

<sup>3</sup> Долинин А. Набоков в конце столетия // Старое литературное обозрение. 2001. № 1. С. 277.

<sup>4</sup> 1) Сараскина Л. Набоков, который бранится ... // Владимир Набоков: Pro et Contra. СПб., 1997. С. 141; 2) Karlinsky S. Vladimir Nabokov // Histoire de la littérature russe. Le XX siècle. Paris. P. 155; 3) Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 38–46.

<sup>5</sup> Ремизов А. М. Т. 7. Ахру. С. 278.

<sup>6</sup> Там же. С. 290.

<sup>7</sup> Там же. С. 289.

Однако в «растрепанных фразах» Достоевского его по-прежнему обжигает «кипяток мыслей», влечет «мысль исподняя» и мучают «двойные мысли». Обнаружив в текстах Достоевского созвучные ему «потайные мысли», Ремизов «прощает» классику и несоответствие стилистического и тематического планов, и газетный слог, и «глубоко-мыслие пустых страниц»<sup>1</sup>.

Лишь первое десятилетие эмиграции Ремизов по инерции продолжал играть роль «ученика» Достоевского, возникшую в юности как следствие осознания идентичности судеб и сходной тактики претворения трагического жизненного опыта ареста и ссылки в тексты. Ведь с самого начала на Ремизова обратили внимание именно по признаку сходства с Достоевским: «... весь вышел из Достоевского и весь в него ушел»<sup>2</sup>; «У Ремизова есть целые страницы, которые могли бы быть приписаны Достоевскому»<sup>3</sup>. В свое время пронизательный А. Бем в рецензии на рассказ Ремизова отмечал, что все-таки «два имени стоят у колыбели ремизовского рассказа, да и вообще у всего творчества: Гоголь и Достоевский»<sup>4</sup>. Интересно, что в романе «Пнин» В. Набоков запечатлевает Ремизова в одном из героев — в художнике Олеге Комарове. Герой — славянофил и советофил, маленький, взъерошенный, в очках с толстыми линзами. Он пририсовывает на фреску, изображающую учителей человечества — Конфуция, Будду, — и своего учителя Достоевского.

На наш взгляд, отношения между произведениями Ремизова и Достоевского сложны и запутанны, а позиция ученичества Ремизова по отношению к классику сильно преувеличена. С одной стороны, элементы подражания очевидны, но с другой — слишком явны, будто нарочиты, больше похожи на метапародии. Уже в раннем романе «Пруд» часто встречаются скрытые иронические отсылки к романам Достоевского. Пародийной иллюстрацией может послужить следующий пример: узнав о смерти покровского священника, главный герой романа Николай «почему-то был уверен, что из батюшки непременно мощи будут, но батюшка на другой же день испортился»<sup>5</sup>. Здесь пародируется не только сюжетная ситуация смерти старца Зосимы из «Братьев Карамазовых», но и стиль. Лексический маркер языка Достоевского «непременно» и замена экспрессивного выражения клас-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 7. С. 288.

<sup>2</sup> Измайлов А. Старорусские кружева // Измайлов А. Пестрые знамена. М., 1913. С. 100.

<sup>3</sup> Колтоновская Е. О русском // Новый журнал для всех. 1912. № 12. С. 95.

<sup>4</sup> Бём А. Письма о литературе. «Индустриальная подкова» Алекс. Ремизова // Рувль. 1931. 13 авг. № 3256. С. 2.

<sup>5</sup> Ремизов А. М. Т. 1. С. 147.

сика «старец провонял» на условно-нейтральное «батюшка испортился» создают комический эффект. В доэмигрантской повести «Часы» ремизовский герой-подросток Коля — художественная контаминация всех героев-мальчиков Достоевского, именуемых Колями: сына Катерины Ивановны из «Преступления и наказания», Коли Иволгина из «Идиота» и Коли, рассказывающего о «Соннике» в «Скверном анекдоте», Коли Красоткина из «Братьев Карамазовых».

В 1930 — 1940-е гг. Ремизов создает ряд литературных пародий на сюжеты классиков. В этой связи обращает на себя внимание дважды встречающийся сюжет об оплевании юродивым автобиографического героя: в эссе «Аэр» (Последние Новости, 1932, № 4057), включенном впоследствии в книгу «Учитель музыки», и в эссе «Крот» (Последние Новости, 1939, № 6586), вставленном Ремизовым в переработанном виде в книгу «Подстриженными глазами». Интерпретации этих сюжетов могут быть самыми разными: на наш взгляд, они прочитываются как пародия на Достоевского, оборачивающаяся автопародией.

В первом варианте портрет юродивого выглядит следующим образом: «На Земляном валу, по Басманной, и в Лефортове ходил юродивый, — святой человек. Звали его "Пластырь": очень помогал во всех бедах и напастях. Ходил он с палкой, как слепой, хотя на глаза не жаловался, а говорили про него, что от него ничего не скроешь, насквозь человека видит. <...> С детьми он был всегда ласков. Собаки его не трогали, и дети не боялись...»<sup>1</sup> Всепроникающей иронией здесь пронизаны атрибуты имиджа писателя-пророка. Теологическая тенденциозность Достоевского отражена в анаграмматической перестановке букв в прозвище персонажа: Пластырь — Псалтырь (то и другое обладает целительными свойствами). В устойчивом обороте «насквозь человека видит» зашифрована психологическая сторона личности и творчества писателя — стремление «уловить человека»<sup>2</sup>. В ироническом тоне обозначены излюбленные темы: тема обиженного, униженного ребенка и тема замученного животного.

В более поздней редакции узнаваемые элементы стиля пародируемого автора усилены благодаря прямому упоминанию писателя: «На Басманной, держась Никиты Мученика, ходил юродивый Федя. Что-то

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 9. Учитель музыки. С. 177.

<sup>2</sup> В эссе «Огонь вещей» Ремизов рассуждает о «житейских аксиомах» — подпольных мыслях Достоевского. Выражение «уловить человека» Ремизов разъясняет как умение соврать, но «с неизменной мыслью, чтобы через то выиграть». Возможно, что Ремизов познакомился с мемуарными очерками о Достоевском Н. Н. Страхова, С. Д. Яновского, в которых есть замечания о «хлестаковских амбициях» писателя и его «выпрашивании у родных денег "на лагерь"». См. об этом подробнее: Пекуровская А. Страсти по Достоевскому: Механизмы желаний сочинителя. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 246 — 248.

похожее было в его лице на Достоевского, каким он запомнился мне по портрету из "Нивы", и эти острые, скулами суженные глаза, и редкая борода, развевающаяся, как у покойника <...> Детей и собак он любил, это чувствовалось...»<sup>1</sup> Далее утрированно изображена «пророческая» внешность юродивого, особенность взгляда его глубоко посаженных глаз: «Мне представлялось, что в его глазах еще есть глаза, а за ними третьи и вот ими-то оттуда он и смотрит на нас»<sup>2</sup>. В воспоминаниях современников «странный» взгляд Достоевского назывался «тяжелым взглядом эпилептика», который выдавал в нем «помесь реакционера с террористом», «полубесноватого, полусвятого» (Д. Мережковский «Грядущий хам»).

В травестийной форме изображается в обоих отрывках самонацеленность Достоевского на статус писателя-пророка: пророчествует ремизовский «святой человек» не под благовест колокольных звонов, а «под жалкий звяк» разбитой кастрюльки, а в более поздней версии — под «погромахивание» блестящих кастрюлек. (Тему лжепророчества Достоевского развивал Н. С. Лесков в эссе «Кустарный пророк».)

Переименование юродивого в более поздней редакции в Федю Кастрюлькаина произошло под влиянием автопародийного образа Федьки Каторможного из «Бесах», которому Достоевский передал детали собственной биографии «сибирского» периода жизни. Однако название эссе «Крот» и сам комичный образ юродивого могут одновременно вызывать и ассоциации с пародийным персонажем из очерка М. Е. Салтыкова-Щедрина «Легковесные» Феденькой Кротиковым, который стал символом пустословия: «Было время, когда властителем моих дум был знаменитый вития и философ Феденька Кротиков. Назойливый болтун, бездонный носитель либеральной галиматьи — он, по-видимому, соединял в себе все данные, чтоб сделаться героем и львом своего времени»<sup>3</sup>.

Возможно, сцена оплевания юродивым является развернутым сюжетом насмешливой пословицы: «Плюй в глаза — Божья роса» (так говорят о нравственном нигилисте). Тогда символический смысл плевка юродивого — жест унижительного характера, а не «посвятительного», как считает исследователь С. Доценко<sup>4</sup> — восходит к объяснению Ре-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Подстриженными глазами. С. 151.

<sup>2</sup> Там же. С. 151.

<sup>3</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. : в 20 т. М., 1969. Т. 7. С. 46.

<sup>4</sup> Безусловно, мы не отвергаем мнение С. Доценко, который рассуждает по-иному: «Жест юродивого Феде можно понимать и так: Ремизову тоже суждено быть отверженным, изгоем. И тогда весь этот случай приобретает смысл признания и явления окружающим юродства самого Ремизова». «Святой (Федя-юродивый) заметил и благословил (пусть и таким странным, парадоксальным образом)». См.: Доценко С. «Библией мух бьете!»: Автобиографический миф А. М. Ремизова // Блоковский сборник XVII : Русский модернизм и литература XX века. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. С. 102–138.

мизовым собственным стилизованным подражанием «брызгающему слюной» в пророческом экстазе писателю. В эмиграции Ремизов мучительно вспоминал о своих «фальшивых подражаниях»<sup>1</sup>. С позиций авторефлексивных он писал: «И я старался перенять у других, которых принимали всерьез, их манеры, их голос и даже их мысли, чтобы только, скрыв себя, на плечах, бесспорных и признанных, выбраться в люди»<sup>2</sup>.

В более поздней версии сюжета с юродивым не без умысла подбирает Ремизов своему пародийному персонажу пару. Его юродивый Федя, выкрикивающий в такт кастрюлькам «Каульбарс», похож на горьковского: «Это как у Горького в "Артамоновых" дурачок Антон свое "Куятыр-каямас"»<sup>3</sup>. Тем самым Ремизов вписал в оркестр копийстов Достоевского и М. Горького.

В книге «Подстриженными глазами» юродивый появится снова: «У Никиты Мученика, сверкая начищенными кастрюлями, стоял юродивый Федя: приложив зонтиком руку к глазам, другую поднял — и наставил кукиш. Чудно!»<sup>4</sup> Этот обценный жест юродивого и «выдает» самого Ремизова — любителя табуированных вербальных и невербальных жестов, поскольку они, с его точки зрения, обладают жизнестроительной экспрессией и энергией. Следовательно, пародия в сюжете о юродивом одновременно является и автопародией.

Жизнь и творчество Достоевского стали для позднего Ремизова не столько интертекстуальным источником, сколько благодатным материалом для самоанализа. Именно благодаря металитературной авторефлексии и создавался особый «достоевский текст», в котором все смыслы и образы лишь на первый взгляд обращены к Достоевскому, но по сути это система кодов авторского художественного сознания и самосознания.

В книге «Учитель музыки» во фрагменте «Письмо Достоевскому» alter ego Ремизова обращается к «учителю»: «Конечно, кто еще, как не вы, не нарушая приличий, с откровенностью до бесстыдства, сумел всего себя выложить со всей своей тайной!»<sup>5</sup> Ремизова интересовала исключительно «потайная мысль» Достоевского, и весь его поздний «достоевский текст» основан на разгадывании загадки писателя, в которой, надо полагать, скрывалась и загадка самого Ремизова.

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 9. Учитель музыки. С. 268.

<sup>2</sup> Там же. С. 269.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 151.

<sup>4</sup> Там же. С. 178.

<sup>5</sup> Ремизов А. М. Т. 9. Учитель музыки. С. 264.

Путь Ремизова к разгадке «тайны» Достоевского был долгим и постепенным: он прочитывал скрытый смысл в откровениях В. Розанова, в индуктивных построениях Л. Шестова и, наконец, постигал Достоевского собственной обостренной интуицией. Сильнейший импульс был получен от идей ученого-слависта Альфреда Бема<sup>1</sup>, который в «психоаналитических этюдах» обратил внимание на несоответствие: герои Достоевского открыто самообнажаются, признаются в «потайных» мыслях, а сам автор в автобиографических фрагментах и дневниках, наоборот, тщательно скрыт. Ремизов, хорошо знавший о механизме художественного замещения, это почувствовал, поскольку и сам все свои внутренние переживания зашифровал в художественных образах. «Литературное произведение в большей части своей есть набор таких искусно-расшитых скрывающих покровов, нелегко и догадаться, что именно закутано, какая "ошибка" или какой грех, или какая страсть в навязчивой ли мысли, или в неизбыточном желании, то самое настоящее — самое живое ...»,<sup>2</sup> — разъясняет Ремизов свой психоаналитический способ прочтения классики, за которым прячется и собственно способ писания.

Безусловно, некоторые идеи, и в частности «метод мелких наблюдений», Ремизов позаимствовал у А. Л. Бема. Однако еще в раннем творчестве Ремизов сквозь фрейдистские очки пристально рассматривал нравственные вывихи деструктивных и психопатологических героев Достоевского как свидетельства авторского болезненного подсознания. Это и герой — будущий каторжник Николай Огорельшев («Пруд»), и герой-подросток Костя («Часы»), и герой-сладолюбивый, любитель малолетних Стратилатов («Неумный бубен»).

Ремизов относится к кликушествующим, юродствующим и бесноватым героям Достоевского с художественным подозрением. Впрочем, сомнение у него вызывала и сама болезнь писателя: «В рукописях Достоевского попадает готический собор и ясно выписанные каллиграфически — имена и слова. И это при иступленности и горячке Достоевского?»<sup>3</sup> Ремизов заметил перенаселенность мира Достоев-

<sup>1</sup> А. Бем в рецензии на рассказ Ремизова «Индустриальная подкова» (этот очерк вошел в состав книги «Учитель музыки») писал: «Два имени стоят у колыбели ремизовского рассказа, да и вообще у всего творчества: Гоголь и Достоевский» (Бем А. Письма о литературе. «Индустриальная подкова» Алекс. Ремизова // Руль. 1931. 13 авг. № 3256. С. 2). Работы Бема о Достоевском повлияли на Ремизова, особенно его статьи «Драматизация бреда: "Хозяйка" Достоевского» и «Достоевский — гениальный читатель». См.: Бем А. Л. Достоевский. Психоаналитические этюды. Берлин, 1938.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Т. 9. Учитель музыки. С. 264.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 42.

ского персонажами-эпилептиками<sup>1</sup>, иногда оказывающимися истериками-имитаторами.

Как виртуозный артист и притворщик, Ремизов догадался о том, что Достоевский, ведомый жизнетворческой стратегией создания имиджа писателя-пророка, выдумал себе все свои невыносимые страдания и «высокую болезнь», позволяющую видеть апокалиптически-экстатические картины будущего<sup>2</sup>. Одной из главных составляющих ремизовского имиджа была как раз игра в «мученика» и «страдальца». Преувеличивая степень своих страданий, он говорил метафорическими конструкциями Достоевского: «прожженное сердце», «опрокинутая душа», «вывороченная душа» — как бы пародируя классика, так талантливо сыгравшего свою жизненную роль, поставившую его вровень с пророками.

«В "Игроке" у Достоевского есть намек на загадочное явление: "безобразие"<sup>3</sup>, — пишет Ремизов и цитирует из Достоевского: — Я не умею себе дать отчет, что со мной сделалось, в иступленном ли я состоянии нахожусь, в самом деле или просто с дороги соскочил и безобразничаю, пока не свяжут»<sup>4</sup>. Ремизов уловил индивидуальный смысловой оттенок значения слова «безобразничать»: быть без образа, менять один образ на другой. Он иллюстрирует свою смысловую дефиницию примером образа «безобразника» из «Сочинений Казака Луганского» (В. И. Даля), который «по дням, по часам, по неделям принимал на себя временно и поочередно всевозможные нравы, и был сегодня не тот человек, что вчера, иногда вовсе не тот, что час тому назад...»<sup>5</sup>

В Словаре языка Достоевского, составленном много позже ремизовских изысканий, лингвисты приводят только три значения слова «безобразный»: 1. Неподобающий, непристойный, предосудительный; 2. Не имеющий в восприятии отчетливого вида; смутный; бесформенный; 3. Некрасивый, уродливый, непривлекательный внешне<sup>6</sup>. Как видим, найденный Ремизовым смысловой оттенок здесь не учтен. Но

<sup>1</sup> Нелли (Униженные и оскорбленные), Катерина Ивановна (Преступление и наказание), Князь Мышкин и Ипполит (Идиот), Кириллов (Бесы), Аркадий Долгорукий (Подросток), Лизавета Смердящая и Смердяков (Братья Карамазовы).

<sup>2</sup> Пекуровская А. Страсти по Достоевскому: Механизмы желаний сочинителя. М. : Новое литературное обозрение, 2004; Сироткина И. Достоевский: от эпилепсии к прогенерации // Классики и психиатры: Психиатрия в русской культуре конца XIX — начала XX века. М. : НЛО, 2008. С. 60 — 100.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 8. С. 191.

<sup>4</sup> Там же. С. 193.

<sup>5</sup> Там же. С. 193.

<sup>6</sup> Словарь языка Достоевского: Лексический строй идиолекта / РАН ИРЯ им. Виноградова. М. : Азбуковник, 2001. С. 17 — 20.

все словарные характеристики, восходящие к словарю Даля, оттеняют приметы публичного имиджа Ремизова — и «непристойное» поведение, и «смутность» речи, и непривлекательная внешность. Может быть, поэтому семантика понятия «без-образие» в словаре Ремизова сводится к превращениям, смене масок, искусству художественной лжи и всевозможным притворствам: «... "без-образие" приходит по наитию, осенению», а «с безобразиями жизнь несравненно богаче»<sup>1</sup>.

Таким образом, «безобразия» — это не просто художественное открытие Ремизова, а закон существования любого художника. Возвращаясь к ремизовской цитате из романа «Игрок», заметим, что здесь важнее название романа. Достоевский в глазах Ремизова и есть литературный игрок, притворщик и «безобразник». Однако самым главным пересмешником в русской литературе Ремизов считал Гоголя. «Достоевский, гоголевский отпрыск и по природе и по судьбе, <...> отроду попросту не перекрестившийся, тоже для "порядочности" ухватился за Бога»<sup>2</sup>, — заключает Ремизов. Этим и объясняется, почему Достоевский «первым открыл всю фальшь этого гоголевского сквозьслезного смеха»<sup>3</sup> и как Ремизов разгадал мифотворческий текст притворщика Достоевского.

Творчество и личность Ф. М. Достоевского для А. М. Ремизова во все периоды его творчества служили не только важным интертекстуальным источником, но и благодатным материалом для создания металитературных пародий и авторефлексий.

Ремизов сумел воплотить в ткани художественных текстов идею о том, что классика жива энергией полемических «разрывов», способностью провоцировать читателя-«соавтора» на ироническое переосмысление, которое, вопреки прямолинейным представлениям, только укрепляет конкретное произведение в статусе классического.

---

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 9. С. 58.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 336

<sup>3</sup> Там же. С. 336.

## Глава 2

# ОБРАЗЫ ПИСАТЕЛЕЙ-СОВРЕМЕННОКОВ В ТВОРЧЕСКОМ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИИ

## А. М. РЕМИЗОВА

### 2.1. А. М. Ремизов и И. А. Бунин: поэтика соперничества

**В** эмиграции между А. Ремизовым и И. Буниным сложился иронико-сопернический стиль общения, отражающий полярность индивидуальных стилевых установок писателей и взаимный творческий интерес.

Бунин решительно отвергал связанные с внутренней музыкой слов стилевые опыты Ремизова. Ремизов, в свою очередь, иронизировал над «невозможным книжным» языком Бунина. Бунин тяготел к лирической описательности и живописности, Ремизов — к ассоциативности и интуитивной аналитике. Перечень различий можно продолжить, однако суть металитературных отношений между этими художниками не в полярности индивидуальных стилевых установок, а в жизнетворческом соперничестве. Тайно или явно, но оба мечтали о вершинах писательской славы. «Нобелевская премия явилась как символическим, так и вполне реальным воплощением успеха»<sup>1</sup> для ее обладателя — Бунина — и одновременно побудительным мотивом к соперничеству для Ремизова.

Чувство соперничества по отношению к Бунину не оставляло Ремизова всю жизнь: «Меня зачислят в классики, но это только (так надо думать) после моей смерти, а он уже зачислен ...»<sup>2</sup> Бунина же задевала недооценка его достижений во Франции, особенно на фоне ремизовской репутации у французов: играя роль «дервиша-затворника» и «сказочника», Ремизов стал известен французской интеллекту-

<sup>1</sup> Демидова О. *Метаморфозы в изгнании: Литературный быт русского зарубежья*. СПб.: Гиперион, 2003. С. 50.

<sup>2</sup> Когрянская Н. В. А. М. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 48.

альной элите как автор оригинальных легенд, печатался во французских изданиях, художники и писатели-сюрреалисты восхищались его сновтворческими и графическими опытами<sup>1</sup>.

Во второй половине 1940-х гг. при посредничестве Н. В. Кодрянской<sup>2</sup>, которая оказывала материальную поддержку писателям-эмигрантам, между А. Ремизовым и И. Буниным установился личный контакт. Известно об этом главным образом из воспоминаний Кодрянской, которая переняла у Ремизова богатый опыт сказочника и драматизировала в своих мемуарах проблему взаимоотношений двух мэтров. В предисловии к книге «Ремизов в своих письмах» составительница пыталась выяснить, «стилистическими» или «психологическими» были причины расхождений между писателями. А в воспоминаниях об И. А. Бунине мемуаристка уже прямо говорит о взаимной неприязни двух мастеров: «Я дружила с А. М. Ремизовым и, естественно, меня особенно интересовало то, что Иван Алексеевич говорил о нем. К сожалению, суждения его ... вызывали у меня тягостное чувство. Впрочем, ... и Ремизов относился к Бунину отрицательно»<sup>3</sup>.

В конце 1940-х — начале 1950-х гг. Ремизов работал над эссе, составившими позже книгу воспоминаний «Петербургский буерак», а также книгу «Иверень». Одним из сквозных внутренних мотивов этих книг стал скрытый диалог с Буниным, главным образом с его «Воспоминаниями». Ремизова смущали бунинские чрезмерно экспрессивные оценки как модернистов («истерики, юроды, помешанные»), так и генетически близких ему реалистов-«знальцев» («подмаксимовиков», по иронической аттестации Бунина). Выстраивая собственную литературную иерархию, Ремизов будто стремится восстановить нарушенный Буниным внутрилитературный статус-кво и одновременно написать о современниках стилистически изящнее, со всем метафорическим разнообразием смысловых подтекстов.

<sup>1</sup> *Обатнина Е. Р.* «Магнитные поля»: А. М. Ремизов и французский сюрреализм // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу 1920 — 1940: Международная научная конференция. Материалы и исследования. Вып. 8. М.: Русский Путь, 2007. С. 276 — 293.

<sup>2</sup> *Н. В. Кодрянская* (1901 — 1983) — автор книги «Алексей Ремизов» (1959), написанной в форме воспоминаний о писателе с привлечением его писем, дневников, рисунков. Вторая книга «Ремизов в своих письмах» (1977) включает письма писателя к Кодрянской, графические рисунки, фотографии, автографы.

Книга Кодрянской «Сказки» (1950) написана под сильным влиянием Ремизова и вышла с его предисловием. В герое ее второй книги «Глобусный человечек» угадываются внешние черты Ремизова. Создавая книгу «Алексей Ремизов», писательница следует основному приему Ремизова — мифотворческому, выстраивая именно тот образ, который писатель культивировал сам.

<sup>3</sup> *Кодрянская Н. В.* Встречи с Буниным // Литературное наследство. Т. 84. Иван Бунин. Кн. 2. М., 1973. С. 342.

Важными источниками (и стимулами конкретных оценок) для воспоминаний обоих писателей могли послужить бурные дискуссии, которые, согласно автобиографической легенде самого Ремизова, в основном происходили на его кухне (по словам Ремизова, в «обезьяньем притоне»). В одном из писем Ремизов перечисляет постоянные темы литературных споров с Буниным: «В обезьяньем притоне он "пилит" меня, Горького, Достоевского!»<sup>1</sup> Многолетний спор с Буниным о «порче» русского языка Ремизов закончит тем, что запишет своего оппонента в писатели со стереотипным языковым сознанием. «Бунин славился абсолютным слухом»<sup>2</sup>, — замечает Ремизов, но лишь для того, чтобы тут же намекнуть на бунинскую глухоту по отношению к мелодическому слогу Гоголя и, конечно, к музыкальности его собственно-го, ремизовского стиля.

В то же время в мемуарных очерках Ремизова и Бунина есть немало переключек. Так, оба писателя считают Горького искуснейшим мифотворцем, придумавшим себе литературную судьбу; оба убеждены, что его литературная слава была «беспримерной по незаслуженности»<sup>3</sup>. Бунинские суждения о Достоевском как о писателе «двойных мыслей» и ложного пафоса отзываются эхом в поздних ремизовских металитературных эссе «Звезда-Польнь».

Анализ воспоминаний Бунина и Ремизова позволяет скорректировать некоторые укоренившиеся представления об их эстетических ориентирах. Так, сильно преувеличена историками литературы разница в отношении писателей к Достоевскому. На самом деле и Ремизов, и Бунин противостояли пафосному религиозно-философскому прочтению Достоевского эмигрантскими литераторами (например, И. Шмелевым), оба с иронией относились к нарочитой театральности и истеричности, присущим героям Достоевского, оба замечали в его прозе болезненное тяготение к теме некрофилии. При совершенно контрастном отношении писателей к творчеству Блока у них есть совпадение в видении одной из его стиливых доминант: Бунин называет блоковский стиль «мистической цыганщиной», а Ремизов связывает притягательность поэта с тем, что он «чаровал своим петербургским цыганским туманом»<sup>4</sup>.

Собственно Бунин в металитературных текстах Ремизова изображен пунктирно. В книге «Взвихренная Русь» он — персонаж одного

<sup>1</sup> Когрянская Н. Париж, 1977. С. 345.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Бунин И. Воспоминания. Париж, 1950. С. 118.

<sup>4</sup> Ремизов А. М. Т. 10. С. 250

из сновтворческих фрагментов. Сновидец рассматривает людей, которые движутся в сторону Красной площади: «Проехал верхом на слоне Жилкин, проскакал на пожарной кишке летчик Василий Каменский, протащили на аписах Брюсова <...> Пронесли на пурпуре Куприна, за Куприным Бунина»<sup>1</sup>. Сновидения Ремизова являют собой причудливо-иррациональную вязь слов, в которой первостепенно значимы фонетико-ритмические отношения. Пара «Бунин — Куприн» привязана к анаграмматической цепочке — «пур-пур» — «купр».

Сновидческий образ «пронесли на пурпуре» в комбинации с фамилией Бунина рождает ассоциации со знаменитыми бунинскими строками: «Полетай, погуди — и в засохшей татарке, / На подушечке красной, усни» («Последний шмель»). Ремизов иронически переосмысляет бунинское стихотворение, провидя в нем намек на татарскую внешность Куприна и предлагая метонимическую замену «красной подушечки» на «пурпурную» подстилку. Тем самым «заснуть» (вместе с не требующим комментария «шмелем») — при посредничестве бунинского стихотворения — предлагается и Куприну, и Бунину, и всей компании влиятельных до революции «знаньевцев».

«Старшее поколение писателей: Короленко, Горький, Леонид Андреев, Бунин, Куприн, Серафимович и другие прославленные отнеслись к моему отрицательно»<sup>2</sup>, — пишет мемуарист в книге «Петербургский буерак». Психологический контекст воспоминаний связан с авторской ревностью: все перечисленные писатели-реалисты имели в начале XX в. высокий издательский рейтинг и гонорары, которые и не снились Ремизову — писателю-дебютанту, участнику убыточных символистских изданий. В текстах Ремизова успешный издательский проект предстает как «серое горьковское "Знание"», а «зеленые расстрепанные книжки» писателей-знаньевцев и вовсе становятся «образцом словесного и печатного безвкусия»<sup>3</sup>.

Безусловно, Ремизов стремился «уколоть» не только Бунина, однако персональная ревность к нобелевскому лауреату особенно ощутима. Бунин, который всего на 7 лет старше Ремизова, причисляется к «старшему поколению прославленных». Бунин узнаваем в текстах Ремизова, даже не будучи прямо названным: «Великие люди всегда окружены стеной ... О Толстом я помню из разговоров, какие надо было пути пройти, какие двери, чтобы проникнуть к Толстому. А ведь думалось не так, и кто не думал: пойду к Толстому и захвачу с собой

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 5. С. 115 — 116.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Т. 10. С. 280.

<sup>3</sup> Там же. С. 210.

Бахрака»<sup>1</sup>. Как известно, Бунин любил рассказывать о своих встречах со Львом Толстым, а упомянутый Ремизовым А. В. Бахрах — автор мемуаров «Бунин в халате», где и воспроизводится рассказ Бунина о походе к Толстому.

Ретроспективно редактируя историю своего вхождения в литературу в книге «Иверень», Ремизов разворачивает обширную историко-культурную панораму, в которой ощутим эффект постоянного, хотя зачастую и незримого присутствия Бунина — прежде всего как писателя с неизмеримо более счастливой, чем у Ремизова судьбой. По жизнетворческой легенде Ремизова, его преследовал злой рок: арест, ссылка, неприятие «великими писателями» (Короленко, Чеховым и Горьким), клевета со стороны критиков. Бунина же всюду сопровождает фортуна: Толстой «благословил», Чехов предсказал большое литературное будущее, Горький «вывел в люди». Бунин помещается автором «Иверени» в ряд «великих»: «...У Л. Андреева <...> были все великие: Горький, Скиталец, Шаляпин, Бунин»<sup>2</sup>. Перед нами не просто участники телешовских сред, но и герои бунинских «Воспоминаний». Возможно, Ремизов выборочно перечисляет здесь персонажей «знаменитой» фотографии-открытки, которая в бунинском очерке «Шаляпин» претендует на статус заставочной. «Есть знаменитая фотографическая карточка, — знаменитая потому, что она, в виде открытки, разошлась в свое время в сотнях тысячах экземпляров, — та, на которой сняты Андреев, Горький, Шаляпин, Скиталец, Чириков, Телешов и я»<sup>3</sup>, — говорил Бунин Г. Кузнецовой.

Интересно, что согласно документальным свидетельствам именно Бунин (вместе с Горьким) был причастен к устройству первой публикации Ремизова в газете «Курьер», где Л. Андреев заведовал отделом литературы. «Особенными покровителями моими оказались Горький и Бунин»<sup>4</sup>, — признается Ремизов в письме к П. Е. Щеголеву от 11 ноября 1902 г. Позже Ремизов сообщает, что отправил Бунину две ранние вещи — «Колыбельную песню» и «Северные цветы». Однако ответных писем Бунина в архиве Ремизова 1900-х гг. нет. Вероятно, это Бунин проигнорировал ранние ремизовские этюды, как, согласно фрагменту «Иверени», это сделал Чехов. В творческом сознании Ремизова оба писателя — Чехов и Бунин — сливаются в общий образ «велико-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. С. 81.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 472.

<sup>3</sup> И. Бунин и Г. Кузнецова. Искусство невозможного. Дневники, письма. М., 2006. С. 344.

<sup>4</sup> Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1995 год. СПб., 1995. С. 154.

го» литератора, далекого чаянием писателя-изгоя. Одна из психологических причин подобного образного «совмещения» в том, что в период личных контактов с Ремизовым Бунин работал над книгой о Чехове.

Судя по эпистолярным и дневникам Ремизова 1940-х гг., встречи между писателями (особенно в конце десятилетия) были довольно частыми: « ... на звонок всколыхнулся: но это были <...> В. Муфтий, а за ним Тэффи и Пантелеймонов. <...> на кухне (в обезьянем притоне) они пили водку и закусывали копченой колбасой. Поздно разошлись»<sup>1</sup>. Или другой дневниковый набросок о приснившемся Бунине: «12 — 13.IV Бунин. И какая-то бунинская дама. О Сирине. На Champs Elysees в открытом автомобиле — почти раздетый. Наша квартира. Очень тесная, но не в этом дело. Нужник в самой передней. Бахрах»<sup>2</sup>.

В эти годы между Ремизовым и Буниным сложился особый — иронико-сопернический стиль общения. Яркий пример тому — бунинская дарственная надпись: «Дорогому Алексею Михайловичу, Мудрейшему и Хитрейшему Великому Бобру, от его почитателя и хулителя, нареченного им Великим Муфтием, с покорнейшей просьбой прочесть "Божье Дерево" и "Странствия". Ив. Бунин. 16.X.1946. Париж»<sup>3</sup>. Прозвище *Великий Муфтий*, которым Ремизов «нарек» Бунина, символизирует одну из констант бунинского житнетворчества: его жажду величия и верховенства. С другой стороны, прозвище «Муфтий» Бунин получил как страстный палестинофил и путешественник по Малой Азии и Египту.

Семантический ореол ремизовского прозвища отсвечивает несколькими смыслами. Переводя «Песнь о Гайавате», Бунин познакомился с мифами североамериканских индейцев. Он знал о тотеме индейцев — *Великом Бобре*, к которому обращались с молитвой и которому приносили в жертву табак. Будучи заядлым курильщиком, Ремизов ввел шуточную ритуальную традицию: любой гость должен был принести с собой табак. Кроме того, в сочетании с эпитетами «мудрейший и хитрейший» прозвище «Великий Бобер», помимо внешних сходств с образом писателя, может прочитываться как символическое обозначение стилевой позиции Ремизова по отношению к древу русской словесности. Бунинская самоаттестация «почитатель и хулитель» говорит о его амбивалентном отношении к Ремизову — от-талкивании/притяжении, что неизбежно отражалось и в стилевых исканиях обоих художников.

<sup>1</sup> Когрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 48.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Дневник мыслей. 1943 — 1957 гг. СПб. : Пушкинский дом, 2013. Т. 1. С. 201.

<sup>3</sup> Литературное наследство: Иван Бунин. М., 1973. Т. 84. Кн. II. С. 347.

Игровой диалог между художниками мог бы не состояться без третьего участника. Пытаясь придать весомость собственной литературной репутации, Н. Кодрянская в воспоминаниях выстраивает образ самой талантливой ученицы Ремизова и — одновременно — возлюбленной Бунина. Впрочем, подобный сценарий, вероятно, был подсказан Кодрянской самими Ремизовым и Буниным: каждый из них талантливо выдерживал в отношениях с меценаткой собственную эпистолярную интригу. Хитроумный Ремизов убеждает обладающую более чем скромным литературным дарованием корреспондентку: «Единственное имя войдет в русскую литературу и это будет — Кодрянская, все остальные истлеют бумагой своих книг»<sup>1</sup>.

Бунин вслед за Чеховым отказывал женщинам в литературном таланте. Во взаимоотношениях с начинающей писательницей он предпочел имидж молодящегося любвеобильного героя. Возможно, именно эта грань бунинского поведения иронически отразилась в той оценке, которую дал сборнику «Темные аллеи» Ремизов: он назвал его «ребяческим лепетом»<sup>2</sup> вопреки мнению Шмелева<sup>3</sup>. Р. Гуль считал, что у Бунина была страсть «разыгрывать из себя некоего охваченного страстью юного Арсеньева, и нарочито, на людях»<sup>4</sup>.

В 1953-м г., следуя логике своей игры, Бунин дарит Кодрянской фотографию, сделанную еще в 1903 году, и сопровождает ее следующей надписью: «Дорогая Наташа, целую вас и прошу простить: подурнел я немножко за полвека!»<sup>5</sup>. Показательна и другая дарственная надпись Бунина — на форзаце его «Избранных стихов»: «Н. В. Кодрянской. Дорогая Наташа, прекрасная Лорелея, не взирая на Ремизова, распускающего слухи, что он гораздо красивее меня, я дерзнул

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Рукописные книги. СПб., 2008. С. 327.

<sup>2</sup> Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 212.

<sup>3</sup> «Бунин пишет похабные рассказышки, рвотное. Он кончен. Осталось недержание, похоть. Он всегда был склонен к ней и смакованию. <...> остается ему теперь "пробовать" на ... гробу могиле... — на всем — вже угу! Даже под ... вагоном!.. Впрочем, еще не дал на крыше и в церкви. Но в церкви уже раздевал... поучительно. И это — наша "великая литература" в "могиле"-то нашей ... Это старческое слабоумие. В 76 л. Толстой писал шедевры ...» // И. С. Шмелев. Переписка с О. А. Бредиус-Субботиной. Известные редакции произведений : в 3 т. М., 2006. Т. 3 (дополнительный). Ч. 2. С. 203.

«В мои годы я не могу жить похотью, я не Бунин, который страдает старческой похотливостью, до скандала! Он походя словесно — даже в разговорах, говорят, похабничает гнусно. Это уже болезнь. И. А. (И. А. Ильин — Н. Б.) в отвращении от его "Темных аллей" ...» // И. С. Шмелев. Переписка с О. А. Бредиус-Субботиной. Известные редакции произведений : в 3 т. М., 2006. Т. 3 (дополнительный). Ч. 2. С. 225.

<sup>4</sup> Гуль Р. Россия во Франции. С. 133.

<sup>5</sup> Литературное наследство: Иван Бунин. Кн. 2. Т. 84. М., 1973. С. 343.

в вас влюбиться и признаюсь вам в этом словами Карла Ивановича Мауера из "Детства" Льва Толстого ...»<sup>1</sup> Нарочитая ирония по поводу экстравагантной внешности Ремизова, неоднократно им самим мифологизированной, свидетельствует о бунинском азарте в своеобразной любовно-сопернической игре.

Ремизов, как многие одинокие писатели в старости, направил оставшиеся ресурсы жизнетворчества на переписку с «музой» — в данном случае с Н. Кодрянской. Его письма «ученице» — это письма-дневники, своего рода психохроника жизни одинокого человека, но их главная ценность — в суждениях о литературе и подробностях психологического состояния писателя. В свете поставленной проблемы закономерно, что в эпистолярном монологе Ремизова (Кодрянская опубликовала только письма Ремизова к ней) один из постоянных персонажей — Бунин. «Великий Муфтий хвалил вас (не за сказки). А я — за сказки. <...> Никакой Муфтий, Никакой Благочинный (Шмелев) сказок не пишут: это закрыто для их глаз»<sup>2</sup>, — пишет Ремизов. Во-первых, здесь очевидно желание подчеркнуть особенность и неподражаемость их творческого сказочно-мифотворческого тандема. Во-вторых, Ремизов явно сравнивает свои отношения и с эпистолярным романом Шмелева с его молодой почитательницей и ученицей О. А. Бредиус-Субботиной<sup>3</sup>, и историей взаимоотношений Бунина с его «удочеренной ученицей» Г. Кузнецовой, которая, кстати, и познакомила Н. Кодрянскую с Буниным.

Однако в истории творческих и личных контактов И. Бунина и А. Ремизова с Н. Кодрянской был еще и совершенно далекий от романтики финансовый интерес. Не без скрытой насмешки над предприимчивостью своей ученицы и ее успешного мужа Ремизов советовал: «А если будет время, купите альбом, и пусть в нем напишут, ... Начнет В. Муфтий. Лет через 50 как это будет интересно»<sup>4</sup>. В письмах писателя разбросаны стратегически продуманные намеки: «Так ярко видел вас во сне: вы появились вдруг неожиданно. Я спрашиваю: "а где же Ися?" И вы говорите: пошел вам покупать кофе на 1000 fps. ... Вообще, кофе у меня есть, "мексиканский", нет чаю и нет папирос»<sup>5</sup>. В подготовленной Н. Кодрянской подборке писем от Буниных все просьбы о

<sup>1</sup> Литературное наследство: Иван Бунин. Кн. 2. Т. 84. М., 1973. С. 344.

<sup>2</sup> *Кодрянская Н.* Ремизов в своих письмах. С. 146.

<sup>3</sup> Оба художника увидели особый знак в совпадении имен учениц: у Ремизова с именем погибшей дочери Наташи, а у Шмелева — умершей жены Ольги Александровны.

<sup>4</sup> *Кодрянская Н.* Ремизов в своих письмах. С. 148.

<sup>5</sup> Там же. С. 59.

финансовой поддержке исходят от Веры Буниной, видимо, писатель сам стеснялся и поручал просительную миссию жене: «Иван Алексеевич очень просит вас, дорогой Исаак Вениаминович, опять прийти к нам на помощь, и еще вот что: в счет этих денег дать Галине Николаевне <...> Иван Алексеевич очень просит дать их теперь же ...»<sup>1</sup> (10 марта 1952).

В одном из писем своей ученице Ремизов рассказывает о том, «как научиться писать»: «Слова надо оголОсить и оцвЕИть», — и приводит пример такого «оголошенного» слова: «шмель — бунчит»<sup>2</sup>. Металитературный намек этого замечания, как нам представляется, относится не столько к Шмелеву, сколько к Бунину.

Дело в том, что в часто цитируемом Ремизовым словаре В. Даля слово «бунчать» означает «петь про себя, вполголоса, глухо; о пчелах: жужжать»<sup>3</sup>. Приводится в словаре и другой вариант: «бунить» — «гудеть, издавать глухой звук, гул, рев»<sup>4</sup>. Особенно интересно, что Даль приводит и отглагольное существительное «буня»<sup>5</sup>, что означает «спесивый, чванный человек», а также глагол «бундарить» — «шуметь, спорить, вздорить, прекословить, перечить»<sup>6</sup>. Ремизов намекает на то, что в самой фамилии Бунина звукосемантически отражаются такие особенности характера, как спесь, раздражительность, эгоцентризм, мания величия. Именно с таким звукосемантическим ореолом Бунин появляется в ремизовских металитературных рефлексиях: «Откуда у нас такая бурбонная традиция: Булгарин — Буренин — Бурнакин — Бунин. Все новое, что появляется в литературе, рассматривалось как личное оскорбление, а автор — как дерзкий обидчик. <...> Или это наше писательское преимущество: один другого не терпит»<sup>7</sup>. В цепочке литературных фамилий, принадлежащих весьма критично настроенным деятелям, четырежды повторен начальный слог «Бу».

Ремизов находит остроумной звукоподражательную характеристику стиля «Воспоминаний» Бунина, где последнего раздражают все: «буйнейший пьяница Бальмонт», «морфинист и садистический эротоман Брюсов», «запойный трагик Андреев». Бунин не мог вы-

<sup>1</sup> Литературное наследство: Иван Бунин. Кн. 2. Т. 84. М., 1973. С. 348.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Рукописные книги. СПб., 2008. С. 329.

<sup>3</sup> Даль В. И. Т. 1. С. 141.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> В письмах к Н. Кодрянской Ремизов не раз называет ее «Бубуня», что, с одной стороны, может относиться к тональности ее писем, а с другой, — является иронией над ее взаимоотношениями с Буниным.

<sup>6</sup> Даль В. И. Т. 1. С. 141.

<sup>7</sup> Ремизов А. М. Т. 8. С. 369.

носить «обезьяньи неистовства Белаго», и «тщедушного, дохлаго от болезней Арцыбашева», и «педераста Кузмина с его полуголым черепом и гробовым лицом, раскрашенным, как труп проститутки»<sup>1</sup>.

Впрочем, в одном из писем к Кодрянской Ремизов пишет о Бунине вполне сочувственно: «Я думаю — в искусстве — каждый из нас кому-то мешает. И тут дело не в уме и не в душе: посмотрите Бунин — нежнейшая душа и умница, а ему все мешают, и он всех кроет, его нежность скрывается в эти крышки...»<sup>2</sup> Ремизов почувствовал, что за литературными агрессивными суждениями и известным домашним деспотизмом Бунина скрывались не только его профессиональные фобии и бытийное беспокойство, но и «бунчащая» этимология его фамилии.

Последнее письмо Бунина к Кодрянским от 20 октября 1953 г. свидетельствует о том, что писатель до последних дней старался выдерживать игровой стиль отношений со своей корреспонденткой. На рисунке, наклеенном на письмо, изображена курпулентная блондинка в мехах, ведущая за руку маленького лысого мальчика в очках, очень похожего на Ремизова. Под рисунком привычное бунинское «бунчание»: «Милые Кодрянские, шлю вам сердечный поклон — и портрет вашего воспитанника: его мама привела его, в ту пору еще совсем маленького, учиться возвращать испорченный всеми нами (во главе с Пушкиным) русский язык на его "исконный", "истинно-русский лад"»<sup>3</sup>.

Многолетнее противостояние и тайное соперничество писателей-эмигрантов символически выражено Ремизовым в образной оппозиции протопопа Аввакума и Симеона Полоцкого: «И еще о судьбе русской литературы — Аввакума, заговорившего на природном русском языке, сожгли, и в то же время возвеличили до звания первого писателя Симеона Полоцкого: писал вирши на "невозможном" языке, искажая русской лад, русские ударения. С этого Симеона Полоцкого (XVII) и пошло литературное разорение, увенчанное Великим Муфтием»<sup>4</sup>.

Обсессивное чувство писательской обиды и претензия на «звание первого писателя» звучит в этом ремизовском пассаже. Интонации Ремизова, своей серьезностью и сердитостью не допускающей возражений, как ни странно, напоминают о бунинском «бунчащем» стиле.

<sup>1</sup> Бунин И. Воспоминания. Париж, 1950. С. 47.

<sup>2</sup> Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 48.

<sup>3</sup> Литературное наследство: Иван Бунин. Кн. 2. Т. 84. М., 1973. С. 347.

<sup>4</sup> Там же.

## 2.2. Иронический модус восприятия личности и творчества И. С. Шмелева в эссе А. Ремизова «Центурион».

« Богатствами русского языка Шмелев владеет, как редко кто. Но власть эта — не власть коллекционера, собирающего чудные, бывалые, уродливые или ветхие самосиянности языка, чтобы любоваться ими в некотором пренебрежении к профану-читателю, а профан-то и не знает, что именно разумеет за этими "дивными словесами"! Или ничего не разумеет, а просто радоваться этим бериллам и хризопразам русской словесности»<sup>1</sup>, — писал в рецензии об Иване Шмелеве его друг, многолетний корреспондент и единомышленник Иван Ильин.

В образе писателя-коллекционера, противопоставленного Шмелеву симпатическими чернилами выписан А. Ремизов. Ведь в книге «О тьме и просветлении ...» И. Ильин не раз отмечал ремизовскую «большую коллекционерскую работу по выбору сновидений из художественной литературы»<sup>2</sup>, поиску редких слов, поговорок, сказочных и апокрифических сюжетов. Сравнивая тип творчества А. Ремизова и И. Шмелева, Ильин отмечал сложную эстетику первого и инкриминировал ему нелюбовь к человеку и авторское высокомерие, которое усмотрел в злых шутках с читателем. Шмелева Ильин считает писателем особого духовного склада, для которого религиозно-нравственное важнее, чем эстетическое.

Отношение А. Ремизова к И. Шмелеву нельзя назвать соперническим, оно было скорее снисходительно-ироничным. В начале 1940-х гг. между овдовевшими писателями установились дружеские и творческие контакты. А сам Шмелев признавался О. А. Бредиус-Субботиной: «Какие у меня "друзья"?! Нет у меня друзей, кому поверял бы свое ... ты — одна. <...> С писателями, как это обычно между писателями, — дружбы не может быть, и не по моей вине: я-то отзывчив. А так, лично-порядочные отношения — с Зайцевым, больше с Ремизовым, которого я чаще навещаю (он все хиреет)» (курсив мой — Н. Б.)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ильин И. Творчество Шмелева. Возрождение, 3 декабря 1933// А. Ильин. Собрание сочинений : в 10 т. (20 книгах) М. : Русская книга, 1996; Со Шмелевым Ильина связывали многолетние дружеские и творческие отношения, которые получили отражение в переписке. См.: Ильин, И. А., Шмелев, И. С. Собрание сочинений. Переписка двух Иванов: в 3 т. (1927 — 1934; 1935 — 1945; 1947 — 1950). — М.: Русская книга, 2000.

<sup>2</sup> Ильин И. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин — Ремизов — Шмелев. М. : Скифы, 1991. С. 79 — 134.

<sup>3</sup> Шмелев И. С., Бредиус-Субботина О. А. Роман в письмах : в 3 т. 1936 — 1950. М., 2005. Т. 3. Ч. 2. С. 119.

Отношение Шмелева к Ремизову резко изменилось после того, как его ученица О. С. Бредиус-Субботина, прочитав статью И. Ильина о Ремизове, пожелала отправить писателю письмо с выражением сочувствия и предложением материальной помощи. Крайне негативная реакция Шмелева, придерживающегося ультраправых настроений, была связана еще и с историей вручения Ремизову советского паспорта. Шмелев высказал ревнивые предположения о мотивах возможной переписки Бредиус-Субботиной и попытался создать для нее нелестный портрет Ремизова: «Он — уродец, и не без хитринки, знаю. И — часто злой. Но и несчастный. Я сам его старался оправдать перед И. А. (И. А. Ильиным — Н. Б.). Теперь понимаю И. А. Пусть невольно, Ремизов повел воду на чертову мельницу и внес хоть на грош — соблазну, в иные души»<sup>1</sup>. Здесь Шмелев вспомнил о том, как в письме к И. Ильину писал о Ремизове с сочувствием: «Ремизова мне жаль ... Запутали полу-юрода. <...> Конечно Ремизов обремизился ... впечатление удручающее. Но ... что-то тут от "больного". Незадачливый ... всю жизнь. Его ли изломало, сам ли изломал жизнь?»<sup>2</sup>

История непростых взаимоотношений А. М. Ремизова с И. С. Шмелевым зашифрована А. Ремизовым в эссе «Центурион» из книги «Мышкина дудочка» (1935). Это эссе представляет собой переработанный некролог (первые «Новое Русское Слово» (Нью-Йорк), 1952. № 14771. 5 октября)<sup>3</sup>.

В первой части эссе «Центурион» Ремизов противопоставляет свой образ И. С. Шмелева общепринятому и отбирает только те биографические детали и психологические подробности, которые отражают авторские интенции.

Для Ремизова И. С. Шмелев — писатель двуличный, неискренний. Создавая мифологизированный портрет Шмелева, Ремизов будто вскользь упомянул о его юридическом образовании и о том, что будущий писатель «держался "белоподкладочников" и сторонился нигилистов». В аксиологической системе Ремизова «юрист» — это проводник неуместного пафоса и убедительно-логичной лжи. Один из персонажей-лгунов книги «Мышкина дудочка» говорил «тем точным бесстрастным голосом, каким говорят только юристы, объясняя самые запутанные дела»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Шмелев И. С., Бредиус-Субботина О. А. Роман в письмах : в 3 т. 1936 — 1950. М., 2005. Т. 3. Ч. 2. С. 532

<sup>2</sup> Ильин И. А., Шмелев И. С. Собрание сочинений. Переписка двух Иванов: в 3 т. (1927 — 1934; 1935 — 1945; 1947 — 1950). М.: Русская книга, 2000. Т. 3. С. 325

<sup>3</sup> Позже под названием «Отрывок из воспоминаний» в сокращенном варианте это эссе вошло в сборник «Памяти Ивана Сергеевича Шмелева» (1956), где собраны воспоминания родственников, близких друзей и единомышленников писателя.

<sup>4</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 52.

Желая подчеркнуть тот факт, что их биографические тексты сложились в пределах одного и того же культурно-географического пространства, Ремизов во вступлении создает сгущенно-метафорический оттиск наложений своей судьбы и судьбы Шмелева: «Оба мы замоскворецкие, одной заварки: купеческие дети <...> На одном валуне, под одним небом — мелкой звездной крупой в гуле кремлевских колоколов мы росли: одни праздники, святыни, богомолье, крестные ходы, склад слов, прозвища, легенды»<sup>1</sup>. Здесь эссеистом подразумеваются и некоторые мотивные переключки романа «Подстриженными глазами» с очерками Шмелева «Лето Господне». В воспоминаниях о московском детстве оба писателя стремились к художественной транскрипции картин русской патриархальной жизни конца XIX в.

Аналогия замоскворецкого купеческого детства сменяется противопоставлением: «дед Шмелева — гробовщик», а «я — сын галантерейщика»<sup>2</sup>. Ремизов поясняет: гробовщики «народ степенный и молебный», а галантерейщик — «щеголь и балагур», «венский шик с завитком и выверть»<sup>3</sup>. С одной стороны, Ремизов указал на литературного предка Шмелева — пушкинского гробовщика, который обитал на замоскворецких улицах, а его нрав «совершенно соответствовал его ремеслу».

С другой стороны, подтекст образной антитезы «гробовщик» — «галантерейщик» обращен к глубинным стилевым различиям между писателями, принадлежавшими к разным эстетическим системам. Ремизовский миф о московском детстве в книге «Подстриженными глазами» тяготеет к модернистским принципам символистской прозы, то есть к стилистическим «шикам», «завиткам» и «вывертам». А Шмелев свои воспоминания о детстве в книге «Лето Господне» написал в нравоучительных традициях, с публицистическим и религиозным пафосом, что отражено в подзаголовке: «Очерки русского благочестия».

Кстати, прозвище «Благочинный», данное Шмелеву в «ОбезВолВолПале», обращено именно к этому подзаголовку. У Шмелева было и другое «обезьянье» прозвище — «Митрофорный, с палицей». Оба прозвища отражают идею противоречия между внутренним миром писателя и внешней формой выражения.

Автомиф Ремизова о писательской судьбе включает мотив вхождения в русскую литературу «с черного хода». Продолжая метафорическую оппозицию Ремизова, можно сказать, что Шмелеву удалось

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 128.

<sup>2</sup> Там же. С. 128.

<sup>3</sup> Там же. С. 128.

войти в нее через «парадный подъезд». Повесть И. Шмелева «Человек из ресторана» получила высокую оценку критики<sup>1</sup> и принесла писателю известность. Ремизовская оценка литературной славы молодого Шмелева опять иронична: «... имя его вспыхнет над Москвой ярче бенгальских огней Шмелевского фейерверка и заглушит плеск шаек Серебряниковских бань»<sup>2</sup>.

Здесь важен биографический контекст ремизовского пассажа. Отец Шмелева прославился пиротехническими аттракционами в Сокольниках и на Воробьевых горах, он же был владельцем знаменитых в Москве Серебряниковских бань на набережной Яузы, где прошло детство Ремизова. Таким образом, жизненный текст И. Шмелева для Ремизова тотально связан с символами фейерверка и бани. Кстати, оценка стилевой манеры Шмелева помещена в такой же символический план: «Шмелев далек искусству слова. Пользуясь классическими приемами описаний, он мог по дару своему и чутью и фейерверк запустить, а откроет банный кран с шипом и брызгом»<sup>3</sup>. Возможно, что в образе «банного шипа» отражена не только пафосность Шмелева, но и в свойственной Ремизову манере воссоздан фонетический рисунок имени писателя («шип» передает ключевой шипящий звук «ш» в фамилии писателя, а неполная форма имени рифмуется со словом «баня»).

Обозначая купеческие истоки таланта писателя, Ремизов тем самым пунктирно набрасывает стилевой портрет Шмелева, дополняя его новыми штрихами. Обеспокоенный долгим отсутствием приятеля, эссеист будто бы спрашивает о нем воображаемых знакомых: «Я спрашивал. "Пишет, говорят, да разве не читали его о Москве: ну, и ели ж в старину!"»<sup>4</sup>. Такая пародийная оценка Ремизовым очерков «Лето Господне» не случайна. Он не раз подчеркивает, что доминирование гастрономических мотивов и образов — одна из узнаваемых примет стиля Шмелева: «Шмелев писал о прошлом величии России: как на праздники ели и какие и где в Москве можно было достать продукты. И на чем я его застигну, про то он мне и рассказывает — о

<sup>1</sup> Интересен двусмысленный отзыв М. Кузмина о «Человеке из ресторана» Шмелева: «Если бы эту вещь сократить на четыре пятых и несколько пообновить репертуар словечек, вышел бы не то чтобы очень оригинальный, но занятный и милый рассказ в лесковской манере — разумеется, без остроты и едкости последнего». См.: Кузмин М. Собр. соч. : в 3 т. Эссеистика и критика. М., 2000. Т. 3. С. 61. Ремизов, как и Кузмин, оценил мотив подражания Лескову: «Есть и от Лескова, но без лесковского лукавого ущемления, <...> без слез и колошмата» (Ремизов А. М. Т. 10. С. 130).

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Т. 10. С. 129.

<sup>3</sup> Там же. С. 130.

<sup>4</sup> Там же. С. 130.

балыках, о осетрине, о копченой и о свежей рыбе в садках, и лавочников перечислит и лавки»<sup>1</sup>. Похоже, Ремизов пародирует услышанную в исполнении автора сцену из очерков русского благочестия: «Отец отдает распоряжения. У Титова, от Москворецкого, для стола — икры свежей, троечной, и ершей к ухе. Вязиги у Колганова взять, у него же и судаков с икрой, и наваги архангельской, семивершковой. В Зарядье — снетка белозерского, мытого. У Васьки Егорова из садка стерлядок... — Преосвященный у меня на блинах будет в пятницу! Скажешь Ваське Егорову, налимов мерных пару для навару дал чтобы, и плес сомовий. У Палтусова икры для кальи, с отонкой, пожирней, из отстоя... В Охотном у Трофимова — сига пару, порозовой. Белорыбицу сам выберу, заеду. К ботвинье свежих огурцов...»<sup>2</sup>

Проницательный Ремизов замечает, что именно через гастрономические образы у Шмелева выражены самые острые переживания и чувства. Например, ностальгические мотивы Шмелева могут быть связаны с образами-символами национальной кухни. Чаще всего это рыба: «О нашей рыбе можно великие книги исписать... — сига там розовые, маслястые, шемая, стерлядка, севрюжка, осетрина, белорыбица, нельма — недотрога-шельма, не дается перевозить, лососина семи сортов. А вязигу едали, нет? Рыбья "струна" такая. В трактире Тестова, а еще лучше — у Судакова, на Варварке, — пирожки расстегаи с вязигой-осетринкой, к ухе ершовой из живорыбных садков на Балчуге!..»<sup>3</sup> У этого образа есть социальная окраска: рыба может быть и простонародным лакомством: «А главная-то основа, самая всенародная, — сельдь-астраханка, "бешенка". Миллионы бочек катились с Астрахани — во всю Россию. Каждый мастеровой, каждый мужик, до последнего нищего, ел ее в посту и мясоедом, особенно любили головку взасос вылущивать...»<sup>4</sup> — читаем мы в рассказе «Рождество в Москве».

У Ремизова же православные московские праздники в романе «Подстриженными глазами» ассоциируются не с ритуальными обедами, как у Шмелева, а с церковным пением. Он вспоминает о знаменитых церковных хорах в Москве конца XIX в.: Синодальном в Успенском Соборе, Чудовском в Храме Христа Спасителя, о частном хоре Сахарова и хоре Лебедева, в котором, по автобиографической легенде, пел. Ремизов раскрашивает Москву акустическими красками: «Я раз-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. С. 130.

<sup>2</sup> Шмелев И. С. Солнце мертвых. Лето Господне. Богомолье. М.: Эллис Лак, 2000. С. 381.

<sup>3</sup> Шмелев И. С. Собр. соч. в 5 т. Рождество в Москве. М., 2001. Т. 3. С. 240.

<sup>4</sup> Там же. С. 120.

личал колокола московских монастырей не только по звуку, а каждый колокол окрашивался для меня своим цветом»<sup>1</sup>. Звон Андрониева монастыря казался «синим в серебряные звезды», колокола Симонова монастыря звенели «тяжелой зеленоватой медью», а колокол Иван Великий — «рытый вишневый бархат». (Мысль Ф. М. Достоевского из «Дневника писателя»: самое лучшее в купце — «любовь к колоколам и голосистым дьяконам»<sup>2</sup>.)

Воспоминания маленького героя Шмелева в очерках «Лето Господне» связаны с другими чувственными ассоциациями, как правило вкусовыми: «А жареная гречневая каша с луком, запить кваском! А постные пирожки с груздями, а гречневые блины с луком по субботам... а кутья с мармеладом в первую субботу, <...> а... великая кулебяка на Благовещение, с вязигой, с осетринкой!»<sup>3</sup> Вкусовые воспоминания Шмелева иногда становятся дактилично-ритмичными: «Пахнет колбаской жареной, жирным рубцом в жгутах». В воспоминаниях Шмелева, по мнению Ремизова, описано купеческое сытое «вкусное» детство, но стиль воспоминаний лишен признаков художественного вкуса. По насмешливому выражению Ремизова, Шмелев был «далек искусству слова»<sup>4</sup>, но, как и его предшественник Ф. М. Достоевский, «"во всей форме" русский писатель»<sup>5</sup>.

«Шмелев оставил свою московскую память: "Лето Господне" и "Богомолье". Но этого мало, его мучило — хотелось написать что-нибудь вроде "Бесов" Достоевского»<sup>6</sup>, — намекает Ремизов на мучительное стремление Шмелева завершить «антинигилистический» роман «Пути небесные», где писатель пытался синтезировать идейный арсенал романов Достоевского.

Сам Шмелев считал себя прямым наследником Ф. М. Достоевского. В 1940-е гг. он перечитывал «Братья Карамазовы», по-своему переписал сцену разговора Ивана с чертом «Почему так случилось (Профессор и черт)», работал над предисловием к роману «Идиот». Как уже отмечалось, в дни празднования Пушкинского юбилея в 1937 г. Шмелев выступал с докладами на торжественных заседаниях, копируя стиль, пафос и манеры Достоевского. Сам он, вспоминая свои страстные речи, проводил такую историческую параллель: «Такая

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 8. С. 44.

<sup>2</sup> Достоевский Ф. М. Дневник писателя, 1876. Собр. соч. : в 30-ти т. М., 1979. Т. 23. С. 158.

<sup>3</sup> Шмелев И. С. Солнце мертвых. С. 372.

<sup>4</sup> Ремизов А. М. Т. 10. С. 130.

<sup>5</sup> Там же. С. 131.

<sup>6</sup> Там же. С. 130.

же — почти — “ошибка” Достоевского (о, не смею равняться! (8.VI.1880)! — раскалил, оглушил, унес, воз-нес! и — быстро пришли в себя... и подивились: “что за наваждение!..”»<sup>1</sup>

Желая подчеркнуть это самоотжествление И. Шмелева с Ф. М. Достоевским, Ремизов сознательно переименовывает поздний шмелевский текст о замоскворецких истоках, названный «Записки не писателя», в «Дневник неписателя». Установив связь с «Дневником писателя» Достоевского, Ремизов заявляет, что не только произведения Шмелева напоминают ему «Достоевского “пророчества” в беллетристической форме»<sup>2</sup>, а и сам писатель своей пророческой позой напоминал ему классика.

Символическое сравнение Шмелева с Достоевским усиливает еще одна характерная ремизовская деталь: «Шмелев брал у меня Достоевского, никому не даю»<sup>3</sup>. Вероятно, здесь речь идет о романе «Идиот», поскольку в одно и то же время писатели работали над предисловиями к нему<sup>4</sup>. Однако символический смысл выражения «брал у меня Достоевского» заключается в другом. Ремизов в доэмигрантский период творчества находился под сильным стилевым влиянием Достоевского, а в эмигрантский — стремился отмежеваться от прежнего авторитета. Шмелев же именно в эмигрантский период «не устает обращаться к текстам Достоевского, вживаясь в их поэтику и стилистику»<sup>5</sup>, прямо или косвенно цитируя классика, заимствуя его сюжеты.

Ярким примером растворения специфичных приемов Шмелева в стилистике Достоевского может послужить гастрономическая метафора из письма Шмелева к Ильину. О преждевременной смерти Достоевского семидесятичетырехлетний Шмелев писал: «Какой страстный, ре-жу-щий ум! Какой ... зонд! Как много читал! Подумать: умер 60 лет! Что бы натворил!.. Ведь все — заготовка была, а “к столу” — то *обеда* так и не подал: все еще было в кухне! Ему, может быть и легко, повару-то ... *знает* сыть-вкус (и как будет *перевариваться*), а “господа” (читатели) — обижены ... судьбой и кончиной *повара*. Все его творчество — только *стряпня*, гениальная ... еще не вылит “пломбир” в форму, еще только больше соуса, а ... отбивные еще ждут плиты...”<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Переписка двух Иванов // *Ильин И. А.* Собр. соч. М., 2000. Т. 3. С. 337

<sup>2</sup> *Ремизов А. М.* Т. 10. С. 130

<sup>3</sup> Там же. С. 130.

<sup>4</sup> Последней опубликованной работой И. Шмелева стало его предисловие к роману «Идиот» (1949). Ремизов написал очерк «Потайная мысль» и частично использовал его в качестве вступительной статьи к французскому изданию романа «Идиот» (1947).

<sup>5</sup> *Волгин И.* Достоевский в изгнании. Переписка И. С. Шмелева и И. А. Ильина (1927 — 1950) // Достоевский и русское зарубежье XX века. СПб., 2008.

<sup>6</sup> См.: Переписка двух Иванов. Т. 1 (1927 — 1934). Т. 2 (1936 — 1946). Т. 3. (1947 — 1950) // *Ильин И. А.* Собр. соч. М.: Русская книга, 2000. Т. 3. С. 163 — 164.

Согласно солидарному мнению современных исследователей-шмелеведов, творческий подъем Шмелева в начале 1940-х г. был связан с обострением чувства гражданского долга и «осознанием своей литературной миссии» (Н. Солнцева), либо со стремлением «запечатлеть православную душу русского народа» (А. Любомудров), либо с необходимостью «покаяния перед Россией» (А. Новиков). Ремизов же был уверен, что основным источником творческого вдохновения и необычайного подъема работоспособности в этот период был эпистолярный роман Ивана Шмелева с О. А. Бредиус-Субботиной. В этот период писатель подвергает редактированию опубликованные ранее главы из «Лето Господне» («Масленица», «Михайлов день», «Рождество», «Великий пост»). Текстологическое сравнение первой (1933) и последней (1948) редакций очерков «Лето Господне» выявляет интересный смысловой сдвиг: повествователь из глубокого старца перевоплощается в маленького мальчика Ваню, а переработанные главы дважды вырастают в объеме за счет введения гастрономических описаний.

Эмоционально открытый, всегда «взбудораженный», по выражению Ремизова, И. Шмелев мог зачитывать А. Ремизову фрагменты своей любовной переписки. Ремизов как тонкий психоаналитик был уверен, что тематические и образные гастрономические изобилия в произведениях Шмелева обусловлены жизненным текстом. Шмелев действительно пишет возлюбленной: «Знаешь, я должен написать что-то очень с и т н о е, очень вкусное. Напишу — и все истекет слюной. Олёк ... губки... глазки... Я снова ожил... я — почти — здоров?»<sup>1</sup>

Шмелев не только посвятил своего приятеля в любовную эпистолярную историю, (напомним, что писатель настаивал на посмертной публикации этой переписки), но и прочитал в ремизовской «кукушкиной» свою любовную поэму «Петухи», посвященную эпистолярной возлюбленной. Ю. В. Розанов, исследователь творчества Ремизова, рассуждал в одном из докладов: «Удивительно, что эту интимную, для двоих предназначенную вещь Шмелев счел возможным прочесть публично. Но такова уж природа художника ... Послал писатель "Петухов" и своему другу Ивану Ильину. (Причем в том же письме от 4 ноября 1946 года, в котором давалась оценка творчества Ремизова)»<sup>2</sup>.

Очевидно, что в эссе «Центурион» А. Ремизов стремится создать образ Шмелева, высвечиваемый только «внутренним» ремизовским

<sup>1</sup> Шмелев И. С., Бредиус-Субботина О. А. Роман в письмах. Т. 3. 1949 — 1950. М., 2005. С. 536.

<sup>2</sup> Розанов Ю. А. М. Ремизов и А. М. Шмелев. Из комментариев к «Центуриону» // Шмелевские чтения. Сборник научных трудов. Симферополь, 2007. С. 347.

зрением. Иронично описана манера чтения Шмелева: «Теперь так и актеры бросили, с выкриком, слезой и завыванием»<sup>1</sup>. Свою поэму Шмелев читает «вдохновенно стоя» «с лицом в окно: "Стефан Георге!"»<sup>2</sup>, чем Ремизов намекает на шмелевское преувеличение собственных поэтических способностей. Действительно, в письме к возлюбленной Шмелев позиционировал себя «великим поэтом»: «Обычно великие поэты от стихов — к прозе. <...> Я сразу начал с труднейшего, с прозы ...»<sup>3</sup> К поэзии Шмелев относился не иначе как к возрастному явлению и признавался, что «с мальчишек крутил стишки»<sup>4</sup>, как и его герой Тоник из повести «История любовна». «Ныне ты, моя дива, меня *распела* ... но в стихах мне, правда, тесновато»<sup>5</sup>, — таким комментарием сопровождает Шмелев написанный для О. А. романс «Марев»<sup>6</sup>.

Шмелев назвал свою любовную поэму «Петухи», но Ремизов иронично переименовывает ее в «Центурион», что звукосимволистски отражает ее маршевый метр («В тот безумный час разгула, / Сея топ, и бряк, и звон, / Шла когорта с караула, / Вел ее центурион»<sup>7</sup>) и фабулу («... солдаты, проходя мимо храма Весты, решили переночевать. <...> ... целомудренные весталки начали, как скажет княжна Львова, гуртом "отдаваться" грубой силе солдат ...»<sup>8</sup>). Косвенно Ремизов указывал на «птичье» название поэмы: когда автор читал поэму — «комната зазвучала на голоса птичника», а закончил — как «оборвал измученную "экстазом" перепелку»<sup>9</sup>.

Однако Ремизов иронизирует не только по поводу поэтической глухоты Шмелева. «Выражаясь по-ученому, скажу мое впечатление: "Драматические сцены — дериват эротического сюжета" мне показались

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 133.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Шмелев И. С., Бредуис-Субботина О. А. Роман в письмах. Т. 3. 1949 — 1950. М., 2005. С. 263.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Здесь напрашивается отдельная тема о мотивных переключках романа И. С. Шмелева с А. Блоком: «Вся снеговая-голубая, / В ином краю приснишься Ты, / Иль яркий день чужого мая / Напомнит мне Твои черты... — // Я, весь в плену воображенья, / Воздвигну светлый образ Твой — / И, верный раб отображенья, / Весь день живу я, сам не свой. // Так знойный день в степях Востока / Покажет марево-обман — / Зеркальный блеск и синь потока — /И вмиг развеет как туман. // Была Ты... да?., теперь — какая?.. / Все та же ширь, все та же даль? / Вся снеговая-голубая, / Вся — свет и светлая печаль?.. // Пусть Ты совсем другая стала, / Чужая вся, и вся — туман... / Но лишь бы маревом предстала — / Испить чарующий обман» (РГАЛИ. Ф. 1198. Оп. 3. Ед. хр. 42. Л. 48).

<sup>7</sup> Шмелев И. С., Бредуис-Субботина О. А. Роман в письмах. Т. 2. С. 505.

<sup>8</sup> Ремизов А. М. Т. 10. С. 134.

<sup>9</sup> Там же. С. 133 — 134.

такими скромными и без всякого матросского забора, все было построено не по "Луке", а смахивало на "Карташова", я перестал следить за словами и только слышу марш»<sup>1</sup>. Упомянутый Ремизовым религиозный мыслитель А. В. Карташев<sup>2</sup> в начале века входил в мистическое братство «Новые христиане»<sup>3</sup> и участвовал в эксперименте «соборной любви», смысл которого заключался в попытке сублимации эротической энергии в сферу интеллектуальную, художественную, религиозную. Эту историю Ремизов знал отнюдь не понаслышке: жена писателя С. П. Ремизова-Довгелло также была посвященной в братство и являлась близкой подругой Т. Н. Гиппиус — мистической возлюбленной А. Карташева. Делая вывод о том, что любовная поэма Шмелева своими «драстическими сценами» «смахивала на Карташова», Ремизов подчеркивал, что сам процесс писания поэмы у Шмелева был сопряжен с глубоко интимными переживаниями и их сублимацией, когда творчество «замещает» художнику эротическое удовольствие.

Именно эпистолярный роман послужил для Шмелева главным импульсом к преобразению мира реального в вымышленный. Эпистолярный Шмелев открыт и ориентирован на спонтанность, ощущает телесность мира. Его «мыслестрасти» искренни и естественны. Гастрономические образы, явившиеся впервые на свет в страстных эпистолярных монологах, и были прописаны в поздней редакции очерков «Лето Господне» и рассказе «Рождество в Москве». «М. б. ты заметила, как твой Ванек любит описывать егово ("Масленица" в "Лето Господнем" и многое? А "Человек из ресторана"?)»<sup>4</sup>, — пишет Шмелев О. А. Бредиус-Субботиной, а далее сообщает, что хочет описать «Рождество в Москве», чтобы «показать праздник материального и духовного изобилия»<sup>5</sup>.

В свете ремизовского очерка совершенно по-иному прочитываются скрытые подтексты художественных произведений Шмелева.

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. С. 133.

<sup>2</sup> В эмиграции А. В. Карташев становится лидером Русского национального комитета, автором статей о Шмелеве («Религиозный путь И. С. Шмелева» (1950) и «Певец Святой Руси (Памяти И. С. Шмелева)» (1950)), помощник в его издательских делах и постоянный корреспондент.

<sup>3</sup> Жизнь новых христиан запечатлена в подробнейших деталях в письмах Татьяны Гиппиус в Париж к сестре, представляющих собой своеобразный дневник. Посетителями мистических «молений» и «вечерей» являлись А. Карташев, Е. Иванов, А. Белый, Л. Д. Блок, С. П. Ремизова-Довгелло. Члены «братства» должны были «периодически исповедоваться ("выявляться") перед главой "гнезда", не замалчивая самых интимных и потаенных ("стыдных") переживаний» (История «новой» христианской любви. Эротический эксперимент Мережковских в свете «главного»: из «дневников» Т. Н. Гиппиус 1906 — 1908 годов // Эротизм без берегов : сборник статей и материалов / сост. М. М. Павлова. М. : Новое литературное обозрение, 2004. С. 396).

<sup>4</sup> Там же. С. 525.

<sup>5</sup> Там же.

В художественных текстах мы имеем дело с уже многократно от-рефлексированными и культурно-маркированными образами, где автор сознательно следует ортодоксальным принципам страстотерпца. Ремизов раскрывает ироничный смысл «обезьяньих» прозвищ И. С. Шмелева — «Благочинный» и «Митрофорный с палицей», обнаруживает психологические импульсы творческого самовыражения И. Шмелева и истоки писательской маски Пророка.

Тайна стилевого двоеречия Шмелева скрыта в несоответствии внутреннего мира страстей идейно обусловленному, пронизанному религиозным пафосом творчеству писателя. Приоткрыв эту тайну, Ремизов обнаруживает, что, действительно, «душа душой, а и мамона требует своего», как иронично заключает повествователь в рассказе «Рождество в Москве».

### **2.3. Образ М. А. Кузмина в мифопоэтической и психоаналитической интерпретации А. М. Ремизова**

Судьба и творчество М. Кузмина притягивали художественную и литературно-критическую мысль А. Ремизова на протяжении всего периода его эмигрантского творчества. Образ Кузмина в разных жанровых контекстах и с разной степенью детализации воссоздается на страницах большинства написанных в эмиграции книг («Ахру», «Взвихренная Русь», «Кукха», «Подстриженными глазами», «Мышкина дудочка», «Иверень», «Учитель музыки», «Петербургский буюрак»). В этих произведениях Ремизов последовательно пытался проникнуть в глубинные психологические импульсы творчества этого художника, вскрыть механизмы его тайных желаний.

Воспоминания о дружбе с М. Кузминым составляли, судя по всему, значительную часть ремизовского «мемуарного капитала», уступая по количеству «узлов и закрут памяти» лишь мнемоническим образам А. А. Блока и В. В. Розанова. Кузмин нередко упоминал о Ремизове в своем дневнике. Так, в феврале 1908 г., например, он подробно описывает совместную с Ремизовым поездку в замок к Чичериным<sup>1</sup>. Степень доверительности в отношениях двух литераторов раскрывает декабрьская запись того же года: «... пошли к Ремизовым. Он был один, толковали о гомосексуализме, о Философове, Врангеле, Трубникове, давали сведения о тапетках, тетках, банях, feuilles de roses etc.

<sup>1</sup> М. Кузмин. Дневник 1908 — 1915 / предисл., подг. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2005. С. 19.

Пришла Сер. Павл., гадала. Читал "Иосифа" ...»<sup>1</sup>. О взаимопонимании художников свидетельствует октябрьская запись 1911 г.: «Валит снег. Встал поздно. Прошелся до Ремизовых. Он был один дома. Тихо говорили, жалуясь на всеобщие обиды»<sup>2</sup>.

В книге «Кукха. Розановы письма» Кузмин характеризуется как книжник и тонкий ценитель русский старины (одна из любимых Ремизовым ипостасей писателя). Ремизов вспоминает историю сотворчества с Кузминым (и соперничества с ним) в сфере обработки памятников переводной литературы Древней Руси. Ассоциации с судьбой М. Кузмина вызывала у Ремизова стилизованная им легенда-апокриф о жизни Моисея Угурина<sup>3</sup>, позднее пересказанная (в качестве иллюстрации одной из авторских идей) в книге Розанова «Люди лунного света».

Писателей нередко привлекал один и тот же художественный материал: апокриф «Хождение Богородицы по мукам», который отзывается в сюжетных ситуациях ремизовской прозы, стал источником монодийной литургии Кузмина, которую Ремизов, по его признанию, слушал в исполнении автора. В воспоминаниях о Кузмине Ремизов подчеркивает, что первопричиной его сближения с поэтом стали старообрядчество и любовь к церковной музыке: «... были у него редкие книги старопечатные (Пролог) и рукописные, и знаменные крюки (ноты)»<sup>4</sup>. Ремизовская привязанность к литургическим жанрам многократно им самим описана: согласно автобиографической легенде, он обладал редчайшим альтом и с детских лет пел на клиросе Андрониева монастыря. Писатель всегда подчеркивал, что ему не понаслышке были известны стили церковных песнопений: «... не пропуская ни одной службы, я обвык петь "обиход" — на восемь гласов, но особенно отличался в знаменных "догматиках"»<sup>5</sup>.

Эмигрантский собирательный образ М. А. Кузмина сводится к мемуарному мифу об эстетствующем гедонисте или русском

<sup>1</sup> М. Кузмин. Дневник 1908 — 1915 / предисл., подг. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2005. С. 94.

<sup>2</sup> Там же. С. 303.

<sup>3</sup> В сюжете этого апокрифического жития Моисей ради служения Христу отказывается от соединения с влюбленной в него богатейшей «ляхиной», хотя этот отказ ведет его к физическому увечью (насильственному оскотлению). Несмотря на лишения и страдания, Моисей остается крепок в своей любви к братьям во Христе. Напомним, что Михаил — русифицированная версия библейского имени Моисей.

<sup>4</sup> Ремизов А. Кукха. Розановы письма / изд. подгот. Е. Р. Обатнина. СПб.: Наука, 2011. С. 120.

<sup>5</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 82.

О. Уайльде<sup>1</sup>. А. Ремизов не стремился следовать ему в русле этой «коллективной памяти». Особенно важно, что в отличие от других мемуаристов Ремизов тщательно избегал гомосексуальных референций. Метафорически называя заикание поэта «перескоком слов», он был в числе немногих, кто понимал, что застенчивый по натуре Кузмин пел свои стихи по совету психотерапевтов: заметное в обычной речи заикание и легкий «гаммацизм» исчезали в ритмически организованных песнях. Отмечая яркие детали имиджа поэта в ранний период (черную бороду, вишневого цвета поддевку и парчовую рубашку, подведенные черным карандашом глаза)<sup>2</sup>, Ремизов больше внимания обращает на двойственность натуры и эклектичность внешнего облика художника: «... не то сам фараон Тут-танк-хамон, не то с костра из скитов заволжских, и очень душился розой — от него, как от иконы на праздник»<sup>3</sup>.

Кстати, сам Кузмин, вспоминая свой «русский период», использовал тот же образный ряд. «... Парчовые рубашки ... в соединении с духами (от меня пахло как от плащаницы) ... обилие колец с камнями, мои "Александрийские песни", музыка и вкусы — должны были производить ошарашивающее впечатление... <...> Тут же, при всей скурильности, я являлся задолго до Клюева эстетическим Распутиным»<sup>4</sup>.

Кузмин был автором музыки к пьесе Ремизова «Бесовское действо», за что получил титул «музыканта обезьяньей великой вольной палаты». В книге «Учитель музыки» поэт появляется в образе «придворного музыканта» Кирюшина «в малиновом кафтане, с медалями»<sup>5</sup>. Вероятнее всего, Ремизов возводил тогда литературную родословную

<sup>1</sup> Г. Иванов «Кузмин» (ПН, № 1940 от 15 июля 1926 года), Г. Адамович «Кузмин» (ПН, № 5538 от 22 мая 1936 г.), Н. А. Тэффи «Река времени. Памяти М. А. Кузмина» (Сегодня (Рига). 1936. 23 марта). Переключку с ремизовскими воспоминаниями о Кузмине можно услышать разве что в очерке М. Цветаевой «Нездешний вечер» (Современные записки. 1936. № 61).

<sup>2</sup> Например, В. Пяст вспоминает: «В числе гостей Сологуба оказался одетый в особую поддевку своеобразного стиля, с какими-то шаровидными резными застежками, певец и музыкант ... Черный как смоль молодой, румяный человек, — это был не кто иной, как М. Кузмин. Он пел свои "Куранты любви" <...> "Если завтра будет солнце..." <...> Веселая, сытая поэзия — "разрешение всех затруднений" — так, кажется, называется эта песенка. Мы обращали внимание на маленькую тонкость — а именно: женское окончание в каждом третьем стихе четной строфы. Этот штрих обличал руку искуснейшего мастера стихосложения...» (См.: Пяст В. Встречи / сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тищенко. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 85).

<sup>3</sup> Ремизов А. Кукха. Розановы письма. СПб.: Наука, 2011. С. 120.

<sup>4</sup> Кузмин М. Дневник 1908 — 1915. С. 13.

<sup>5</sup> Ремизов А. М. Т. 9. Учитель музыки. С. 15.

Кузмина к любившему яркие одежды Гоголю и к его Чичикову, облаченному во фрак «брусничного цвета с искрой».

Вспоминая историю знакомства с Кузминым, Ремизов, культивирующий собственную музыкальность как одну из составляющих автомифа, подбирает ассоциации прежде всего по слуху: «И когда заговорил он, мне вдруг повеяло знакомым — Рогожской, укусные раскольничьи тетки, суховатый язык, непромоченное горло»<sup>1</sup>. Тембр голоса и интонации Кузмина кажутся Ремизову идеально подходящими к исполнению духовных стихов и кантов, которые пелись знакомыми ему московскими старообрядцами, живущими за Рогожской заставой. Музыка и голос Кузмина, по мнению Ремизова, контрастировали с его «искусным» европейским маскарадным костюмом и гримом: «И так это врозь с краской, глазами и розовым благоуханием»<sup>2</sup>.

В образе музыканта Кузмин предстает и в сновидческих опытах Ремизова. Один из первых литературных снов писателя назывался «Сфинкс»: «Ко мне пришел К., мой знакомый музыкант и сочинитель, уезжает он надолго, может быть навсегда, пришел проститься. И я поцеловал его в макушку. А он обертывается ко мне и, притрагиваясь носом к моему носу, говорит: надо вот так, так целуются сфинксы. Я же подумал: “Ты-то, может быть, и сфинкс, а я всего только птица”»<sup>3</sup>.

Здесь зашифрованы и египетская тема в творчестве Кузмина («Александрийские песни», «Сети», «Подвиги Великого Александра», неоконченная опера «Гармахис и Клеопатра» и др.), и птичий автомиф сновидца. Лишь А. Блок и М. Кузмин были постоянными героями сновидений Ремизова и могли возрождать его «звучащую память»: «Как Блок своим петербургским цыганским туманом, Кузмин чаровал египетской цыганщиной»<sup>4</sup>. Стилевому имиджу Кузмина Ремизов подбирает яркую метафорическую формулу «египетская цыганщина» — с подразумеваемыми коннотациями «нарочитости» и «избыточного артистизма».

После смерти М. Кузмина Ремизов написал очерк с загадочным названием «Послушный самокей (М. А. Кузмин)», который позднее был опубликован в посвященной С. Лифарю книге «Пляшущий демон» (Париж, 1949). Задуманный сначала как некролог, текст постепенно превратился в металитературное эссе, центральной идеей которого стала мысль о М. Кузмине как о заложнике стили и пленнике соб-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 249.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 7. Ахру. С. 450.

<sup>4</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак С. 250.

ственного жизнетворчества. Интересно, что по-гоголевски вычурное «самокей» до сих пор никак не прокомментировано ни ремизоведами, ни знатоками Кузмина.

Каждый из семи фрагментов эссе имеет свой внутренний лейтмотив. Во вступлении-зачине судьба поэта резюмирована так: «Михаил Алексеевич Кузмин, рассказавший в "Александрийских песнях" по-русски об Антиное<sup>1</sup>, взблеснул на литературном искусном Петербурге 1906 года и умер в Ленинграде в 1936 году»<sup>2</sup>. Запев следующего фрагмента («Когда мне говорят "Кузмин", я слышу антифоны...»<sup>3</sup>) перекликается с зачином знаменитого стихотворного цикла Кузмина «Когда мне говорят Александрия ...». Цикл «Александрийские песни» становится опорным цитатным пластом ремизовского эссе. В самом начале эссе образы первой песни угадываются в запове-литии<sup>4</sup>: «Ваша звезда не погасла: она мне видится над зеленым морем среди мигающих мохнатых звезд, а в безлунные ночи на засыпанном золотыми зернами небе»<sup>5</sup>.

Кажется, что и форма эссе воспроизводит кузминскую же антифонную аранжировку: декламационное звучание стихов Кузмина похоже на исполняемые солистом псалмы и находит отклик в голосе мемуариста, «поющего» с воображаемого клироса. Ремизов не раз слышал литургические композиции Кузмина, в частности «Антифоны св. Лаврентия», видимо поэтому архитектоника ремизовского эссе и напоминает литургический канон. Примечательно, что Блоку Ремизов посвятил несколько эссе, восходящих к литургической форме — литании.

Традиционные для Ремизова ламентации об унизительной жизни на чужбине сменяет лирический запев с мотивом «общей судьбы»: «Вы на своей земле — в Ленинграде, а я в Париже, а судьба наша одна»<sup>6</sup>. Общность судеб обусловлена тоской по эпохе Серебряного

<sup>1</sup> По легенде Антиной утонул в Ниле во время путешествия с императором Адрианом по Египту. Сюжет об Антиное стал основой для хорошо известного Кузмину романа Георга Эберга «Император». В обществе «Друзья Гафиза», собиравшемся на «башне» В. Иванова, Кузмин носил прозвище Антиной. См.: Панова Л. «Александрийские песни» Михаила Кузмина: гомоэротический сценарий // Панова Л. Египет и русская литература. М., 2007.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Т. Ю. Петербургский буерак. М., 2002. С. 244.

<sup>3</sup> Там же. С. 245.

<sup>4</sup> Там же. С. 246.

<sup>5</sup> Ср. у Кузмина: «Когда мне говорят: Александрия, / я вижу бледно-багровый закат над зеленым морем, / мохнатые мигающие звезды / и светлые серые глаза под густыми бровями, / которые я вижу и тогда, / когда не говорят мне: Александрия! (Кузмин М. Александрийские песни. С-пб., 1906. С. 11)

<sup>6</sup> Ремизов А. М. Т. Ю. Петербургский буерак. М., 2002. С. 245.

века и неудовлетворенностью нынешним статусом в новом культурном пространстве (для Кузмина — в советском, для Ремизова — в эмигрантском). Для обоих писателей главной метабиографической проблемой в поздних произведениях становится тема поиска утерянной идентичности, обоих отличает болезненная страсть к самопознанию в дневниковых авторефлексиях.

Запеву «Судьба наша одна» отвечает другой голос: «Но пути другие». «Наши пути другие, и оттого что моя стихия, мой огонь, вспыхнувший в веках, живет и светит по-другому, как бы я хотел быть, как вы, послушный»<sup>1</sup>, — пишет Ремизов. Словом «послушный» в этом пассаже автор отсылает к написанному по образцу кантов стихотворению Кузмина из сборника «Сети» («Если мне скажут: "Ты должен идти на мученье", — / С радостным пенем взойду на последний костер, / — Послушный») в котором каждая строфа завершается именно этим словом. Ремизов даже полностью цитирует это стихотворение, как бы усиливая антифонное звучание эссе.

Говоря о появлении звезды Кузмина на небосклоне литературного Петербурга и вспоминая о «взлете» «крылатого александрийца» (так эссеист называет Кузмина), Ремизов полагается на знание читателем историко-литературного контекста. Как известно, 1906 год был для Кузмина звездным: в журнале «Весы» в № 7 были напечатаны «Александрийские песни», а в № 11 — повесть «Крылья». Именно после этого В. Брюсов обратил внимание на талант Кузмина, а вот дарование Ремизова он оценить не сумел.

В книге «Иверень» отражена реакция Брюсова (редактора журнала «Весы») на рукописи молодого писателя: «Нам не подходит... на нашем сером (я понял "европейском") это ваше русское — заплата: кусок золотой парчи»<sup>2</sup>. Удвоенным эмоциональным отзвуком обиды пронизано в эссе о Кузмине и воспоминание о реакции редакции журнала «Аполлон» на ремизовскую повесть «Неуемный бубен»: «Мое не только не подходило к "прекрасной ясности", а нагло перло...»<sup>3</sup> Ремизов обыгрывает здесь название статьи М. Кузмина «О прекрасной ясности. Заметки о прозе» (1910), ставшей манифестом для европейски ориентированного журнала «Аполлон». Непреходящей обидой отзывается и такой упрек эссеиста: «Свое несомненное в незыблемость и единственность образцов русской классической книжной речи, увенчанной Пушкиным, Кузмин выразил и объявил как манифест "О пре-

<sup>1</sup> Кузмин М. Александрийские песни. С-пб., 1906. С. 245.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 473.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. М., 2002. С. 249.

красной ясности". Это был всеобщий отклик от Брюсова до Сологуба. Мне читать было жутко»<sup>1</sup>.

Раздумывая над причинами неприятия своих произведений, Ремизов в числе прочего указывает на «неевропейскость», на принципиальную «русскость» собственного стиля, считая, что именно это «русское» «нагло перло, разрушая до основания чуждую русскому ладу "легкость" и "бабочность" для них незыблемого пушкинизма»<sup>2</sup>. Закавыченные Ремизовым слова заставляют вспомнить строки рецензии того же В. Брюсова на сборник М. Кузмина «Сети»: «Все, даже трагическое, приобретает в его стихах поразительную *легкость*, и его поэзия похожа на *блестящую бабочку*, в солнечный день порхающую в пышном цветнике (курсив мой — Н. Б.)»<sup>3</sup>.

Говоря о роли М. Кузмина в литературном Петербурге, Ремизов называет его «начетчиком», намекая не только на интерес поэта к старообрядчеству, но и акцентируя видимую сторону облика Кузмина, его всестороннюю образованность, авторитетность и начитанность. При этом Ремизов иронично подмечает, что кузминская «начитанность в русской старине не заронила ни малейшего сомнения в незыблемости русской книжной речи...»<sup>4</sup> В ценностной системе Ремизова «книжность» — это контекстный синоним «западничества»<sup>5</sup>. Проблема противостояния «природного русского лада» и «книжной речи» была для Ремизова весьма болезненной. Книжный стиль, или «прекрасную ясность» он всегда оценивал иронично: «... Все правильно, ни одной грамматической ошибки, и запятые на месте: на глаз серо-пего, пальцам вязко, уху — "щи". Как распознать под такой причастной и деепричастной придаточной тянучкой природный лад живой русской речи: кратко и крепко?»<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 246.

<sup>2</sup> Там же. С. 249.

<sup>3</sup> Серебряный век. Портретная галерея культурных героев рубежа XIX — XX веков : в 3 т. / сост. П. Фокина, С. Князева. СПб. : Амфора, 2007. С. 123.

<sup>4</sup> Там же. С. 249.

<sup>5</sup> Еще ранее, в эссе о Пушкине, Ремизов писал: «Русский книжный лад, да что же тут русского? Мешанина: церковнославянское, французское и немецкое» (Ремизов А. М. Т. 7. Ахру. С. 248. Здесь Ремизов вступает в полемику с известным высказыванием М. Кузмина из статьи «О прекрасной ясности»: «Сохранять чистоту языка не значит как-то лишать его плоти и крови, выхолащивать, обращать в кошерное мясо, — нет, но не насыловать его и твердо блюсти его характер... Грубо можно назвать это — грамматикой (не учебной, но опытной), или логикой родной речи» (Кузмин М. Проза и эссеистика : в 3-х т. Т. 3. Эссеистика. Критика. М. : Аграф, 2001. С. 8).

<sup>6</sup> Ремизов А. М. Т. 7. Ахру. С. 248.

М. Кузмин, с точки зрения Ремизова, рабски «послушно» следовал правилам «прекрасной ясности по Гроту и Анри де Ренье»<sup>1</sup>. В один синонимический ряд со словом «книжный» Ремизов ставит и слово «искусный» с окказиональной семантикой «искушения, соблазна». В свете такого понимания Ремизов не без иронии подмечает, что, «следуя классическим образцам», Кузмин «добирался до искуснейшего литераторства: *говорить ни о чем*»<sup>2</sup>. Эту же «искусность» Ремизов обнаруживает у петербургских «аполлонов» (так Ремизов называл сотрудников журнала «Аполлон»): «Они были *послушны* данной "языковой материи", только разрабатывая и ничего не начиная»<sup>3</sup> (курсив мой — Н. Б.).

Оценки Ремизова, вероятно, можно считать ответными репликами на критические замечания Кузмина. Дело в том, что в своих критических обзорах имевший постоянную рубрику в «Аполлоне» М. Кузмин довольно часто в качестве иллюстративного примера обращался к Ремизову. Например, в статье «О прекрасной ясности» Кузмин рассуждал о категории «стиля» и понятиях «стильно», «стилист», «стилизатор». Хороший «стиль», с точки зрения критика, — это сохранение чистоты, логики и духа родного языка. С этих позиций стилистами можно назвать Островского, Печерского, Лескова. Однако «мы повременили бы... называть А. Белого, З. Гиппиус и А. Ремизова — стилистами. <...> Но как только мы возьмем изречение: "Стиль — это человек", мы готовы поставить этих авторов в первую голову»<sup>4</sup>.

Далее Кузмин рассуждал о «стилизации» как о способе «облечения» своего замысла «в точную литературную форму данного времени» и приводил примеры удачных стилизаций — легенды Лескова и «Огненный ангел» Брюсова, «но никак не "Лимонарь" Ремизова»<sup>5</sup>. А сам Ремизов считал эту книгу своей лучшей стилизацией и демонстративного отлучения от «первого ряда» Кузмину простить не мог.

В эссе Ремизова отчетливо слышатся посмертные ответы Кузмину-критику. В одной из рецензий на рассказы Ремизова М. Кузмин писал: «При имени А. М. Ремизова мне вспоминается Гоголь, Достоевский, Пшибышевский. Из неславянских родичей никого не найдем»<sup>6</sup>. В той же стилевой манере отвечает ему Ремизов: «Живой

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 247.

<sup>2</sup> Там же. С. 246.

<sup>3</sup> Там же. С. 249.

<sup>4</sup> Кузмин М. Проза и эссеистика : в 3-х т. Т. 3. Эссеистика. Критика. М. : Аграф, 2000. С. 8.

<sup>5</sup> Там же. С. 9.

<sup>6</sup> Там же. С. 248.

вдохновитель Кузмина Пьер Луис, а соблазн — французские новеллы XVII века. Любимые писатели: Анри де Ренье и Анатолий Франс...»<sup>1</sup>

Согласно отзыву Кузмина, сны Ремизова из сборника «Бедовая доля» своей интонацией напоминают «бессмысленное лепетание старухи, несколько выжившей из ума»<sup>2</sup>, а Ремизов-эссеист отвечает, что Кузмин «страницами мог говорить ни о чем» или «сыпать песок». Много «этого песку в "Тихом страже" и "Нежном Иосифе", особенно в "Плавающих и путешествующих", написанных как будто под Лескова»<sup>3</sup>. Ремизов ценит ритмичность и музыкальность прозы Кузмина и отмечает, что у того «есть страницы, написанные просто для словесного складу и очень стройно, точь-в-точь как у Марлинского...»<sup>4</sup> Это скрытая похвала Кузмину, поскольку Ремизов признавался: «На мое ухо Марлинский, как Гоголь, образец поэтической прозы»<sup>5</sup>.

Ремизов находит героев Кузмина искусственными и видит «единственно живые лица» только у героинь-старообрядок Марьи («Крылья»), Устиньи («Тихий страж») и Марины («Нежный Иосиф»), находя в них «отблеск "Лесов" Печерского»<sup>6</sup>. Ремизов неоднократно подчеркивает, что Мельников-Печерский, автор романов «В Лесах» и «На горах» (о жизни сектантов и старообрядцев), его собственный «родоначальник», и «вдохновитель» еще двух его современников — М. Кузмина и А. Белого. Так, через общее литературное «родословие» устанавливается у Ремизова «родство» поэтических душ с Кузминым.

«Татуированный Сомовым, шляпа с лентой "умирающего Адониса", в одной руке левкой, в другой мешочек: "акакия" (земля), символ смирения базилевсов, — такой в моих глазах, когда мне говорят: "Кузмин"»<sup>7</sup>, — эти строки Ремизова-эссеиста намеренно построены как парафраз стихов поэта. Мотив татуированных глаз восходит к известному портрету Кузмина работы К. Сомова, а символика смирения акцентирует мотив послушности поэта условностям «литературного искусного Петербурга», в данном случае петербургским «мирискусникам» во главе с С. П. Дягилевым.

Смысл названия эссе «Послушный самокей» прочитывается в контексте сюжета о смирении синайского монаха Акакия. «Для крылато-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 248.

<sup>2</sup> Кузмин М. Проза и эссеистика. Т. 3. Эссеистика. Критика. С. 21.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 246.

<sup>4</sup> Там же. С. 146.

<sup>5</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 472.

<sup>6</sup> Там же. С. 64.

<sup>7</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 245.

го александрийца слово Дягилева — суд непосужаемый<sup>1</sup>, — считает Ремизов. Интересно, что в эссе о Дягилове Ремизов еще раз повторил мысль о том, что для М. Кузмина имя импресарио звучало, как молитва: «"верую" — звучало, прерываясь: Сергей Павлович»<sup>2</sup>.

Этот очерк о Кузмине Ремизов позже включил (и, думаю, неслучайно) в состав книги «Петербургский буерак», посвященной болезненному периоду «вхождения в литературу». В ней писатель-москвич стремился творчески «поквитаться» со своими петербургскими обидчиками-литераторами, причем сделать это с максимальной лингвистической экспрессией, неведомой «непосвященным». В слове «буерак» при несложной анаграмматической перестановке прочитывается obscene словосочетание: можно считать эту игру проявлением изысканной «хулы» в адрес петербургского литературного окружения. И это принципиальная позиция Ремизова: во всех без исключения книгах он противопоставляет своего автобиографического героя писателям-петербуржцам, называя их, например, «чванливой и смехотворной компанией», стремящейся изо всех сил доказать, что у них «все как в Европе»<sup>3</sup>.

Кузмин — один из самых ярких «петербуржцев». На этом фоне неожиданным выглядит созданный Ремизовым миф о Кузмине-ярославце в эссе «Послушный самокей (М. А. Кузмин)». Ремизов, конечно же, знал о том, что Кузмин провел в Ярославле лишь первый младенческий год жизни, что его детство прошло в Саратове и что в Петербурге он жил с 12 лет. Называя Кузмина «ярославцем», эссеист стремился образно закрепить неведомую публике, глубоко скрытую грань характера поэта. «Родина Кузмина — Ярославль. Земля питерских и московских половых "шестерок" — белотелый щеголь, зоркий и слухменный<sup>4</sup>, а уж речист — перепелку языком перешиб»<sup>5</sup>, — так Ремизов проецирует на образ поэта основные мотивы легенды о ярославцах, знакомой ему по физиологическому очерку В. Толбина «Ярославцы» (Впервые опубликовано: Финский вестник. 1847. Т. XIV. № 4. Отд. III.) Согласно легенде, ярославцы — люди, «у которых все говорит и все вертится»<sup>6</sup>. Вот почему метафорический «уставленный чашками под-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 249.

<sup>2</sup> Там же. С. 259.

<sup>3</sup> Там же. С. 132.

<sup>4</sup> Семантика слова «слухменный» позволяет прочесть эпитет «послушный», вынесенный в название эссе, как «живущий по слуху», «чутко слышащий». Ремизов специально подчеркивает, что Кузмина, не имевшего ярких вокальных данных, «спас слух».

<sup>5</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак С. 247.

<sup>6</sup> Толбин В. В. Ярославцы. (Физиологический очерк) // Русский очерк 40—50 годы XIX века / под ред. В. И. Кулешова. М., 1986. С. 384—393.

нос», с точки зрения Ремизова, — источник кузминского «неиссякаемого словотека»<sup>1</sup>.

Интерпретационный контекст может быть таким: подобно угодливым и расторопным официантам в столичных ресторанах (чаще всего это были ярославцы), Кузмин в своем словесном искусстве достиг известного мастерства угождать требованиям избалованной петербургской публики. Роман Кузмина «Крылья» получает язвительную ремизовскую аттестацию: «уставленный чашками поднос», который «как перышко, бросает ... на стол ярославец»<sup>2</sup>.

Согласно мифо-этнографической легенде, ярославцы щеголеваты, любят броские и яркие наряды, они также удивительные льстецы, не уступающие в этом отношении французам. По мнению Ремизова, «дендистские» манеры Кузмина имеют ярославские корни: такие же свойства он наблюдал у ресторанных «белотелых щеголей». В книге «Мышкина дудочка» Кузмин назван «ярославским Брюммелем»<sup>3</sup>: Ремизов иронически намекает, что поэт-денди не выдерживает сравнения с настоящим Дж. Браммеллом (G. Brummell).

Как известно, в 1910 г. М. Кузмин написал предисловие к книге французского писателя Барбе д'Оревиля «Дендизм и Джорж Браммелль» (первая публикация — в журнале «Дэнди». 1910. № 1). Сам дендистский стиль поведения Браммелла, его вкус, эlegantность, манеры во многом стали для поэта жизнетворческим ориентиром. Возможно, что осмеянные Ремизовым брюсовские определения стилю Кузмина — «легкость» и «бабочность» — связаны с устойчивым сравнением денди с бабочками. Об этом писал сам Кузмин: «В 20-е годы в Англии даже стало обозначением молодого типажа "butterfly-dendy"»<sup>4</sup>.

«"Ярославль" для Кузмина символ»<sup>5</sup>, — утверждает Ремизов, считая, что некоторые образы поэта бессознательно связаны с тайной — «ярославской» — стороной его личности. Интересен в этой связи звуковой образ поэта: «В его словах звучала тусклая бисерная вышивка

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 247.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Здесь же нарисован удивительно емкий ироничный медальон: «Мих. Алекс. Кузмин, "Александрийские песни", ярославский Брюммелль, в петербургскую осень и зиму из щегольства без калаша и никогда в шубе, подмалеванный, заикающийся, стеснявшийся своей очень уж простоватой фамилии, он писал ее, по старине, без "ь", а по-французски с "de", что звучало так же чудно, как Чижов, титулованный графом в романе А. П. Осипова (1781 — 1837) "Постоялый двор"» (Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 10. С. 36).

<sup>4</sup> Дн. *Оревиля Б.* О дендизме и Джорже Браммелле : эссе / пер. с фр. М. Петровского; под ред. А. Райской, предисл. О. Вайнштейн; вступит. ст. М. Кузмина; примеч. О. Ванштейн и А. Райской. М. : Независимая Газета, 2000. С. 24.

<sup>5</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 247.

ярославской работы»<sup>1</sup> (Ремизов намекает здесь на ярославскую технику вышивания иконы бисером.)

В мотивах лирики и прозы Кузмина Ремизов видел поэтическую сублимацию, не вполне осознававшуюся самим поэтом: «О “Богу-славных” Кузмин не знает. А его демон-вдохновитель ярославский Зевс — ярославский Дионис — ярославский Гелиос»<sup>2</sup>. Ремизовские «Богу-славные» — это славящие древнеславянского Яра — боже-ство солнца. В мифологии восточных славян Ярила — не только Бог солнца, но и Бог плодородия и любви. С точки зрения Ремизова, весь творческий путь поэта есть поклонение «огромной лучезарной фигуре Зевса-Диониса-Гелиоса», символизирующей мужское начало. После христианизации языческие легенды о Яре превратились в хорошо известные Кузмину духовные стихи о Георгие, стилизованные им в поэме-кантате «Св. Георгий».

Содержит ярославскую эмблематику, с точки зрения Ремизова, и финальный фрагмент из романа «Крылья»: «И все начинает вращаться двойным вращением, каждое в своей сфере, и все большим кругом, все быстрее и быстрее, пока все очертания не сольются и вся движущаяся масса не оформливается и не замирает в стоящей над сверкающим морем и безлесными, желтыми под нестерпимым солнцем скалами, огромной лучезарной фигуре Зевса-Диониса-Гелиоса!»<sup>3</sup> В этой сцене дионисийских оргий Ремизов разглядел нечто родственное языческим ритуалам, связанным с культом Ярилы. Позднее они трансформировались в купальские обряды, или русалии, устраиваемые на Ра-реке (древнейшее название Волги). Об этом он писал в книге «Крашенные рыла» (1922), где сформулировал понятие «русалии» как синтеза мистерии, литургии и балета.

Вероятно, описание русальных плясок, которые близки еще и к хлыстовским радениям, Ремизов различал и в знаменитых подхватах из «Александрийских песен» («Кружитесь, кружитесь: держитесь крепче за руки!»). Культ тела и чувственной страсти обусловлен у Кузмина, по мнению Ремизова, не столько эллинским мировоззрением или египетской мифологией, сколько личной мифологией рождения в «Богу-славном» городе.

Будучи знатоком славянских мифов о Яриле, Ремизов обнаруживал в них много общего с египетским мифом о боге полуденного солнца Ра и лунно-солнечном боге Осирисе. Цитированный Ремизовым

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 247.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Кузмин М. Крылья. Повесть в трех частях. Издание 4-е. Берлин : Петрополис, 1923. С. 117.

знаменитый кузминский пассаж с «солнечными» аллитерациями на *pa/po* («Ракета! Рассыпалась розой, роем разноцветных родинок, рождая радостный рёв рогозеев...») фоносемантически соотносится в сознании автора с именем египетского бога. И хотя в египетской мифологии солнечных божеств несколько (полуденного солнца — Ра, утреннего — Хепри, вечернего — Атум, солнечного диска — Атон), из всего солнечного пантеона Ремизов связывает Кузмина именно с Ра — очевидно, потому что это имя фонетически отражено в «имени» Ярослава, а также в древнем названии Волги — «Ра-река». «Полуденная» природа поэта символически просвечивает и в первых стихах 3-й песни «александрийского» цикла: «Наверно в полдень был зачат, / наверно родился в полдень, / и солнца люблю я с ранних лет лучистое сиянье»<sup>1</sup>. Характерно, что эти строки в ремизовском эссе зияюще отсутствуют: благодаря этому «минус-приему» «Александрийские песни» и звучат в каждом антифонном «распеве» эссе.

Подобно древним египтянам, славящим бога Ра, Кузмин поет гимны своей александрийской любви: «И когда смотрю я в полдень жаркий / на то же жгучее солнце, / я думаю про тебя, моя радость: / "как оно на тебя похоже, / когда ты едешь по улице людной!"»<sup>2</sup>. Солярная символика доминирует и в поэтике раннего Ремизова: достаточно вспомнить в этой связи название первой его книги — «Посолонь». В мифе о Кузмине-ярославце, поэте, «славящем Ярилу», прочитываются и отголоски автомифа Ремизова, который сам был рожден в купальскую ночь и связывал характер своего творчества с «близнечными» языческими образами Ярилы и Купалы.

В «ярославской» перспективе следует понимать и высказывание Ремизова о книге «Занавешенные картинки»: «...Есть у Кузмина такая книга не для дам, от "Казначейши" Лермонтова, но какой ярославщиной несет от петербургской "галантности"»<sup>3</sup>. С одной стороны, «ярославщина» может прочитываться как упрек в «провинциальности», с другой, можно предположить, что «ярославщина» — собирательное существительное с эротическим субстратом, своего рода оргиастическая эмблема. Стилистика книги Кузмина «Занавешенные картинки» с иллюстрациями В. Милашевского своей фаллической эмблематикой напоминает стилистику книги самого Ремизова «Что есть Табак», кстати, в том же ключе проиллюстрированной К. Сомовым.

<sup>1</sup> М. Кузмин. Стихотворения. Издание 2-е, испр. вступ. ст., сост., подгот. текста и прим. Н. А. Богомолова. С. 17.

<sup>2</sup> Там же. С. 19.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 10. С. 148.

Ремизов считает, что поэзия Кузмина впитала в себя и музыку древней русской речи, и ее природный лад, которые сохранились в культуре старообрядцев. Но поэт в период своей славы пошел на поводу у петербургской, европейски ориентированной культуры. Ремизов отталкивается от культурного раздвоения в стиле и в жизнетворчестве М. Кузмина — страстный русофил и убежденный европеец — и жалеет, что именно вторая, «европейская» сущность стала «фирменным», узнаваемым признаком кузминской поэтики.

Это же раздвоение заметил и проницательный А. Блок. «Как будто есть в Кузмине два писателя — один — юный, с душой открытой и грустной оттого, что несет она в себе грехи мира, подобно душе человека "древнего благочестия", другой — не старый, а лишь поживший, какой-то запыленный, насмехающийся над самим собой. ... Если развить первого из них — веет от него старой Русью, молчаливой мудростью и вещей скорбью; взорам предстает прекрасный молодой монах с тонкой желтоватой рукою. <...> И вдруг ... действие с какой-то буффорской стремительностью переселяется в XVIII—XIX столетие. Перед нами — новоявленный российский воздыхатель, "москвич", не в гарольдовом плаще, а в атласном камзоле, чувствительный и томно-кукольный...»<sup>1</sup> Не менее наблюдательный М. Волошин также заметил, что «две основные струи, парадоксально сочетавшиеся в Кузмине, — французская кровь в соединении с раскольничьей — дают ключ к его антиномиям. Это органический сплав исконно славянского с исконно латинским»<sup>2</sup>.

Стилевая раздвоенность, отмеченная проницательными критиками, провоцировалась еще и жизненной игрой самого Кузмина. М. Гофман писал о Кузмине: «В нем было что-то от маски, но никак нельзя было разобрать, где кончалась маска и где начиналось настоящее лицо ...»<sup>3</sup> Но ведь и публичная persona Ремизова воспринималась в сходном ключе: «А. М. Ремизов вечно кого-нибудь мистифицировал, вечно выдумывал невероятные истории, интриговал ради интриги, шутил и ловко умел извлекать из людей и обстоятельств все, что ему нужно, прикидываясь иногда казанской сиротою»<sup>4</sup>.

Жизнетворческие тексты М. А. Кузмина и А. М. Ремизова могут прочитываться как полярные, контрастно перевернутые (писатели

<sup>1</sup> Серебряный век. Портретная галерея культурных героев рубежа XIX—XX веков: в 3 т. / сост. П. Фокина, С. Князевой. СПб.: Амфора, 2007. Т. 2. С. 123.

<sup>2</sup> Там же. С. 121.

<sup>3</sup> Гофман М. Петербургские воспоминания. М., 1998. С. 373.

<sup>4</sup> Серебряный век. Т. 2. 2007. С. 578.

еще и «перевернутые» тезки): Ремизов выбрал в качестве основного сюжета о себе легенду об отверженном аскете, непризнанном затворнике, Кузмин же по контрасту — о светском денди и певце гедонизма. При внешнем различии жизнетворческих позиций очевидны эстетические точки соприкосновения: *интерес к старообрядчеству, древнерусской письменности, старинной церковной музыке, страсть к стилизациям и мистификациям. Обоим был присущ и природный артистизм, и умение сочетать в художественной практике утонченную чувственность с вездесущим аналитизмом.*

Таким образом, Ремизов в эссе о Кузмине и ряде художественных произведений, опираясь на свойственную только ему тонкую настройку на поэтическую музыку М. Кузмина, сумел претворить судьбу поэта в литературный факт и создать его художественный образ, отчасти противоречащий мемуарному и академическому.

## 2.4. Металитературная рефлексия об А. Блоке в творчестве А. Ремизова

Тему «Блок и Ремизов» вряд ли можно отнести к числу хорошо исследованных. Вероятно, это связано с тем, что в блоковедении давно укрепилось авторитетное мнение З. Г. Минц, которая во вступительной статье к переписке художников полагала, что «Ремизов оказал немалое влияние на творчество самого Блока при выборе темы о России»<sup>1</sup>. После опубликования указанной вступительной статьи к переписке и комментариев к эпистолярным специальным исследований об отношениях Ремизова и Блока не появлялось, а из попутных комментариев можно выделить тонкое наблюдение А. Д. Синявского в эссе «Литературные маски А. Ремизова»: «Поэзия Блока приняла форму творимого на наших глазах мифа, спектакля, театрального зрелища, где поэт великодушно демонстрирует себя, живет и изживает себя в стихах, повинуюсь жребию своего высшего и гибельного предназначения. К той же категории поэтов-зрелищников в прозе принадлежал Ремизов, появившийся рядом с Блоком в виде “захудалого чорта” и развивший легендарный сюжет своей миссии и судьбы. Иными словами, то, что Блок сделал в поэзии, Ремизов осуществил в прозе —

<sup>1</sup> Минц З. Г. Вступительная статья к «Переписке А. А. Блока с А. М. Ремизовым» // Литературное наследство. Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1981. Т. 92. Кн. 2. С. 64.

с учетом, разумеется, своего пути и стиля, собственных снов и легенд о писателе Ремизове»<sup>1</sup>.

Дружба с Блоком составила основной мемуарный «капитал» Ремизова. Практически во всех эмигрантских воспоминаниях Ремизов неизменно подчеркивал, что к Блоку он питал особые дружеские чувства, и вспоминал об активной переписке и ночных телефонных разговорах. Эмигрантские металитературные тексты Ремизова содержат воспоминания о совместных творческих планах (либретто балета «Алалей и Лейла», драма «Китоврас и Соломон») и издательских проектах («Сирин», «Алконост»). Ремизов признается: «Из моих современников-сверстников ближе мне всех Блок. По искренности и правдивости кого еще назвать?»<sup>2</sup>

Как и все символисты, Ремизов был склонен к поискам семиотических знаков времени, а потому и день смерти Блока (7 августа 1921 года) в его мифотворческой биографии символизирует решающую метаморфозу: в этот день Ремизов навсегда покинул Россию и стал эмигрантом. Разворачивая в Париже мемуарную голограмму петербургских кладбищ, Ремизов напишет: «...Море-могилы, мшистые кочки <...> галочье ненастье ... куда не обернусь: кресты. Первый крест — наше последнее прощание: Блок, памятно, как кровь: это было и наше "прощайте" — последнее — русской земле»<sup>3</sup>. Выразителем общеэмигрантской реакции на смерть поэта принято считать Г. Адамовича, который писал: «Конец Блока, духовное крушение его было не только развязкой его личной драмы, а событием, которое <...> представлялось событием общенациональным, полным еще неведомого исторического значения, приблизительно как 29 января 1837 года <...> Блок оказался жертвой, которую приносила Россия»<sup>4</sup>.

Речь Блока «О назначении поэта», прочитанную в Доме литераторов на торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти Пушкина, многие считали пророческой. Блок транспонировал в текст речи факты своей биографии: «Чернь требует от поэта служения тому же, чему служит она: служения внешнему миру; она требует от него "пользы", как просто говорит Пушкин; требует, чтобы поэт "сметал сор с улиц", "просвещал сердца собратьев" и пр.»<sup>5</sup>. Ремизов как никто другой по-

<sup>1</sup> Синявский А. Литературная маска Алексея Ремизова // Синявский А. Д. Литературный процесс в России. М. : РГГУ 2003. С. 300.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 375.

<sup>3</sup> Там же. С. 301.

<sup>4</sup> Адамович Г. Наследство Блока // Русский Нью-Йорк: Антология «Нового Журнала» / сост. А. Н. Николюкин. М. : Русский путь, 2002. С. 28.

<sup>5</sup> Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. в 20 т. М. ; СПб. : Наука, 1997 — 1999. Т. 7. С. 165.

нимал, что Блок говорил о своей вынужденной и мучительной службе в постреволюционных ТЕО и ПТО Наркомпроса. «И эта жизнь — четырехлетний "опыт социального переустройства" — ясно говорившая вам уж одним своим началом всеобщего уравниения, <...> эта жизнь, <...> загнавшая вас в третью категорию со всеми *трудовыми повинностями* — сгребать снег на мостовой (Здесь и далее курсив мой — Н. Б.), сколки льда, <...> эта жизнь, которая не давала вам никакой воли, заставляя вас, как всякий, служить и, как все, без конца учиться, регистрируя и заставляя заполнять анкеты...»<sup>1</sup> — напишет Ремизов в цикле эссе о Блоке «Из огненной России». Он остро почувствовал, что речь Блока о Пушкине по сути являлась автоэпитафией. «И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса, — говорил Блок уже совсем глухим голосом. — Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура»<sup>2</sup>. Так и со смертью Блока уходил Серебряный век русской литературы.

В эмиграции Ремизов будет настаивать на своей астрально-мистической связи с Блоком, создавать снотворческие виньетки и превращать поэта в героя своих метаповествований. Особый интерес представляет ремизовский поминальный триптих о Блоке, где прояснен весь спектр индивидуальных лирических ассоциаций Ремизова. Серию эссе о Блоке можно назвать литургическими партитурами: повествовательный ритм в них обусловлен рефренной мелодикой музыкальной фразы, а сам текст очень похож на молитву в прозе<sup>3</sup>.

Цитатой «Девушка пела в церковном хоре...», символизирующей ангелогласное пение, начинает Ремизов эссе-плач о Блоке «К Звездам». Второе поминальное эссе под заглавием «Десять лет. Памяти А. А. Блока» появилось в августе 1931 г., а спустя 25 лет после смерти поэта — последнее эссе «По серебряным нитям. Лития». Жанровый подзаголовок эссе «лития» — усердная вечерняя молитва, которая может быть и заключительной частью панихиды. Перед нами ритуальные части прощальной панихиды об ушедшем поэте. Не случайно в эссе «К звездам» он мысленно «навещает» могилу поэта в православные праздники поминания усопших: «на Радуницу», «на зеленый Семик», «на Димитровскую субботу».

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 325.

<sup>2</sup> Блок А. А. Т. 7. С. 168.

<sup>3</sup> Ремизовская панихидная гимнаграфия достигла апогея в стилизации «Слово о гибели земли русской» (1917), предвещавшей появление книги о революции и гражданской войне «Взвихренная Русь». Подобно средневековому автору, оплакивающему Древнюю Русь, оккупированную азиатскими ордами, писатель скорбит о гибели России под игом красного нашествия. «Погребальная песнь над краснозвонной отошедшей Русью» (Ремизов Т. 10. С. 328), — так называл сам Ремизов свое «Слово ...».

Первое эссе выдержано в сюжетных канонах заупокойного песнопения. Здесь и сожаление об уходе: «Бедный Александр Александрович! Покинуть так рано землю, никогда уж не видеть ни весен, ни лета, ни милой осени, ни любимых белоснежных зим»<sup>1</sup>; и размышления о «жизни после жизни»: «Счастливы ли дух ваш? Хоть на мгновенье вы обрадовались там — вы радовались за гранью этой жизни, этой бушующей Лировой ночи? Или вам еще предстоит встреча — счастливые дни?»<sup>2</sup>; и надежда на прощение; «вечная память»: «А звезда его — трепет сердца слов его, <...> — звезда его незакатна»<sup>3</sup>.

Напевная молитвенная интонация эссе-плача прерывается усиливающимися порывами ветра, которые передаются восклицаниями и многоточиями: «В каком головокружительном взвие вихря взвихрилась его душа! На какую ж высоту! И музыка...»<sup>4</sup> Ремизов будто имитирует в триптихе стиль поэта: так же, как в цикле «Снежная маска», судорожное fortissimo снежных вихрей взрывает мелодический орнамент лирических монологов; так же, как в поэме «Двенадцать», кроваво-снежная вьюга в ремизовском тексте создает фоновую акустику «взвихренности». Мотивы метели и снежных вихрей у символистов, кроме известных мистических коннотаций, были связаны и с истерическим восприятием истории.

В письме к Е. Иванову от 25 июня 1905 года А. Блок рассуждал: «... Мы те, от которых хоть раз в жизни надо, чтобы поднялся вихрь? Мы сами ждем от себя вихрей»<sup>5</sup>. Доэмигрантская критика не раз отмечала «эфироносную», вихревую природу творчества и самого Ремизова: «Иногда словесные средства Ремизова достигают чисто симфонической силы, описание ветра (рассказ «Павочка») — chef d'oeuvre звуковой роскоши»<sup>6</sup>. Во фрагменте «Огневица», написанном Ремизовым в Ревеле на пути в эмиграцию, лирический герой, переняв модальность блоковского ритма, причитает: «В вихре несусь я за звезды — дух во мне занялся и сердце стучит — в звездном вихре несусь я»<sup>7</sup>.

Во всех эмигрантских метаповествованиях Ремизов будет стремиться исследовать мотив метели в русской литературе. «Есть три

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 323.

<sup>2</sup> Там же. С. 324.

<sup>3</sup> Там же. С. 332.

<sup>4</sup> Там же. С. 331.

<sup>5</sup> Литературное наследство. Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1981. Т. 92. Кн. 3. С. 231.

<sup>6</sup> Полянин А. А. Ремизов. Весеннее порошье. Изд. «Сирин». II. МСМХV. «Северные записки», 1913. Июль-Август. С. 263.

<sup>7</sup> Ремизов А. Огненной России. Ревель, 1921. С. 44.

метели на русском просторе: Пушкина, Толстого и Блока. Их образ и подобие <...> — Вийное (Гоголя). Они поднялись с семи московских холмов, подняли голос до птичьего крика и с свистом тончайших пил в головокружительном взвие вихрились, и опадая, захлебнув полным ртом снега, со стиснутыми зубами “бесноватых” взвихрялись»<sup>1</sup>, — пишет Ремизов книге «Подстриженными глазами». Подмечая «вийную» (гоголевскую) природу метели, Ремизов, отталкиваясь от исходных словообразовательных ассоциаций со словом «вьюга», намеренно заключает в скобки имя Гоголя. В металитературной легенде о Гоголе Ремизов раскрыл тайну слова и судьбы писателя, считая, что в «канун пропада, ... и отчаяния» Гоголь слышал «в пустоте вой и свист вийных сил»<sup>2</sup>.

Последняя поэма А. Блока получает от Ремизова показательную характеристику. Для него «Двенадцать» — это «вихревая песня взбаламутившейся вздыбившейся России»<sup>3</sup>. Уцелевшие «Записные книжки» и письма Блока, относящиеся к периоду написания поэмы, содержат записи о том, что поэт довольно часто слушал музыку Вагнера, которая вызывала у него чувство тревоги и каких-то неясных опасений. По мнению Ремизова, эта «беснующаяся» музыка и воплотилась в холодном кипении словесных вихрей «Двенадцати». По свидетельству Н. Кодрянской, в 1940-е г. Ремизов вспоминал: «Когда я прочитал “Двенадцать”, меня поразила словесная материя — музыка уличных слов и выражений — подскрёб слов неожиданных для Блока <...> Вот она, такая музыка, подумал я»<sup>4</sup>.

Уличный свист исторического вихря, «оглушивший» Блока, Ремизов, как и многие русские эмигранты, испытал на себе. Через десять эмигрантских лет Ремизов напишет: «...Как крепко и громко через свист вихря имя Блок»<sup>5</sup>. Ремизов прочитывает символику «вихрей» как традиционный знак «бесовства», акцентируя таким образом болезненные формы «одержимости» в жизненном тексте Блока. Зерно ремизовского метасюжета о «странных странниках» составила патография родословной поэта. Как известно, дед Блока по отцовской линии закончил жизненный путь в психиатрической клинике, сам отец Блока страдал приступами немотивированной агрессии, а мать переживала наплывы истерии и неврастения. Эти драматические мотивы родословной еще больше сближали Блока с Ремизовым, мать которого страдала истерией и психопатией на почве алкоголизма.

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 229.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 110.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 328.

<sup>4</sup> Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 103

<sup>5</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 333.

«В советском языке само определение «одержимый» получило вполне положительные коннотации»<sup>1</sup>, — замечает исследователь, анализируя мистику позднего А. Блока. Дело в том, что еще в ценностной системе декадентов, а потом и символистов «одержимость» была синонимична «одаренности», а склонность к идеализму и мистике не считалась признаком психического расстройства. Одержимость, помешанность на идее, «взвихренность» — этот арсенал бесовского в человеке, по мнению Ремизова, русские символисты приняли от Гоголя и Достоевского.

В триптихе о Блоке Ремизов пишет: «Странные бывают люди — странными они рождаются на свет, "странники"!»<sup>2</sup> Развивая мотив синонимии «странничества» и «безумия», эссеист рассуждает: странники — это люди «с такой обнаженной совестью и ... беспокойством»<sup>3</sup>, «это люди, имеющие внутри бурю»<sup>4</sup>. И Блок с его «обнаженной совестью» кажется Ремизову похожим на героев Достоевского. Писатель находит ту же боль «обнаженной совести» и в поэтической музыке Блока: «Боль — ее не скроешь, и тоска, пронизывающая стих, и это пение (пускай цыганское!) — напев подгудных песен отмеченного судьбой»<sup>5</sup>. По убеждению Ремизова, «стихи слушают сердцем, как музыку»<sup>6</sup>. Поэзия требует более тонкой внутренней настройки, «а слушать туда, за череп "Черного, черного неба", может только человек по врожденному страшному дару "слуха"»<sup>7</sup>.

В металитературных повествованиях Ремизова 1930 — 1940 гг. мотив душевной болезни почти всегда связан со способностью слышать свою особую поэтическую музыку. Такой дар слуха присущ только настоящим художникам: «... боль, это чистейшее чувство — горький цвет жизни. Незабываемые страницы Толстого, Гоголя, Достоевского пронизаны этой болью: боль — это музыка, и без этой музыки — книга только сухая печатная бумага»<sup>8</sup>.

Образ Блока в эссе Ремизова обретает черты художника в чистом виде: он и «одержимый», и «странник», и обладатель редкого дара слу-

<sup>1</sup> Есаулов И. А. Мистика позднего А. Блока и начало советской литературы // И. А. Есаулов. Мистика в русской литературе советского периода (Блок, Горький, Есенин, Пастернак). Тверь, 2002. С. 12.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 330.

<sup>3</sup> Там же. С. 333.

<sup>4</sup> Там же. С. 336.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. С. 332.

<sup>7</sup> Там же. С. 333.

<sup>8</sup> Там же.

ха: «Блок был вроде как не человек. <...> не человекам дан великий дар: ухо, какое-то другое, не наше. Блок слышал музыку»<sup>1</sup>. Вспомним, что в авторской аксиологии «дар "слуха" тоньше и выше дара "зрения"».

Ремизовская легенда о поэте-«страннике» с «обнаженным сердцем» и «нечеловеческим ухом» усилена сравнением Блока с Гоголем, который в металитературном мире Ремизова также был из породы «странников», слышавших голоса и свою музыку: «Путь Гоголя — дорога странника, очарованного и чарующего: очарованного пустотой прозрачного вийного мира, огнем вещей и чарующего своим вийным словом»<sup>2</sup>.

«И одна из музыкальнейших русских книг — "Переписка" Гоголя, лежала у него на столе. Гоголь тоже погиб, — та же судьба»<sup>3</sup>. Книга, которую автор эссе «видит» на столе Блока, символизирует роковое созвучие судеб двух художников. После публикации упомянутой Ремизовым книги (так Ремизов называет «Выбранные места из переписки с друзьями») обострилась душевная болезнь Гоголя, ей предшествовал период духовной изоляции. Та же участь, по версии эссеиста, настигла и Блока: после публикации статьи «Интеллигенция и революция» и поэмы «Двенадцать» поэт подвергся бойкоту близких друзей и писателей-современников, обострилась его душевная болезнь. Для художников из породы «странников» единственной реальностью становится искусство, и они приносят ему в жертву свою жизнь. Именно к такому выводу приходит в своих металитературных рассуждениях Ремизов: «Гоголь принес последнюю жертву и, гася "огонь вещей", уморил себя голодом»<sup>4</sup>; «Блок заболел весь, "всем человеком" <...> один конец: срок отбыл, собирай вещи и домой, живо! Блок обрадовался, заспешил, тут ему и дух вон»<sup>5</sup>.

Легенда Ремизова о Блоке подсвечена символикой «лунного света». На металитературной карте Ремизова обозначены два «полюса» русской поэзии XIX в.: Пушкин — поэт Солнца, а Лермонтов — поэт Луны. Блок Ремизова — лунный поэт с лермонтовской родословной: «трепет сердца слов его, <...> трепет сердца Лермонтова...»<sup>6</sup>

Ремизовская легенда о «лунном Блоке» сплетена в цитатный узор блоковских стихов. Называя эссе «По серебряным нитям» и обраща-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 331.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Т. 7. Ахру. С. 149.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 334.

<sup>4</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 113.

<sup>5</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 331.

<sup>6</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 113.

ясь к поэту: «Вы приходите ко мне по серебряным нитям так же легко и воздушно, как сальфы с трепетом, голубое ...»<sup>1</sup>, Ремизов косвенно цитирует раннее стихотворение Блока «Серебряные нити»: «Мой месяц в царственном зените./ Ночной свободой захлебнусь/ И там — в серебряные нити/ В избытке счастья завернусь». Основные лексические маркеры авторского отношения к образу Блока — «лунный луч», «легкость», «трепетность». Ремизов даже объясняет особенности походки персонажей в сновидениях: «Очень важно, как входит человек. <...> Вячеслав Иванов входил танцуя, а Горький урча. Блок медленно и трепетно лунным лучом»<sup>2</sup>.

Зашифровывая в книге «Пертербургский буерак» реалии петербургской жизни 1912 — 1914 гг., Ремизов с особенным трепетом вспоминает, как они вместе с Блоком работали над балетно-оперными либретто<sup>3</sup>, замыслы которых остались невоплощенными. В метасюжете о Блоке Ремизов акцентирует финальные строки одного из таких совместных и невоплощенных проектов — либретто балета «Алалей и Лейла»: «На черном бархате <...> под скрипку, вспыхнув, спускаются две серебряные звезды, Алалей и Лейла»<sup>4</sup>. Здесь очевидна ономастическая игра Ремизова: в имени «Алалей» слышится имя Алексей, а имя «Лейла» звучит в унисон не только тоновыми «э» и «а», но и прочитывается как домашнее ласковое обращение к Блоку — «Лала»<sup>5</sup>.

Встречаются у Ремизова ассоциации образа Блока с голубым цветом: «...в моих затолоченных глазах вдруг заголубело: А. А. Блок, Л. Д. Семенов-Тянь-Шанский и Н. Н. Ге — они были в студенческих мундирах, весенние»<sup>6</sup>. Мифологизируя свою семейную геральдику, Ремизов довольно часто описывал дворянский герб «Задор», принадлежавший роду его жены — С. П. Ремизовой-Довгелло: «голова львова с огненной пастью сера космата в поле блакитном»<sup>7</sup>. Очевидно, что в эпитете «блакитный» Ремизову одинаково важна как цветовая («голубой»), так и фонетическая составляющая: первый слог «перепевает» фами-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 336.

<sup>2</sup> Там же. С. 332.

<sup>3</sup> В 1912 г. по заказу М. И. Терещенко, одержимого идеей организации собственного оперно-балетного театра, оба художника начинают работать над либретто: Ремизов писал для А. Лядова либретто балета «Алалей и Лейла», а Блок — сценарий балета о средневековых трубадурах — певцах «прекрасных дам» для А. Глазунова. История написания балета-оперы (будущей драмы «Роза и Крест») отражена в переписке художников.

<sup>4</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 336.

<sup>5</sup> Литературное наследство: Александр Блок: Письма к жене. Т. 89. М., 1978. С. 284.

<sup>6</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 239.

<sup>7</sup> Ремизов А. В розовом блеске. Нью-Йорк, 1952. С. 703.

лию Блока. Подобно тому как М. Цветаева в «Стихах к Блоку» отразила анаграмматическую связь имени поэта с эпитетом «голубой» («Ключевой, ледяной, голубой глоток ...»), Ремизов выстраивает свои собственные «семантико-анаграмматические уравнения»: сквозная линия аллитераций на «бл» связывает образ Блока с мотивами голубизны (в варианте «**бла**китный»), «улы**б**ки» и «**б**оли».

В творчестве Ремизова сложился устойчивый «блоковский текст». Он отражает рецепцию писателем блоковских мотивных сцеплений («снежных вихрей» и одинокого «странника») и авторскую рефлексию о металитературном родстве поэта с Гоголем.

Таким образом, через общего литературного предка Ремизов подчеркивает родственность собственных художественных и жизненных текстов с блоковскими.

## **2.5. Творческие переключки А. Ремизова с А. Блоком сквозь «призму» героев Достоевского**

**В** эмигрантских книгах Ремизов пристально рассматривает причудливые узоры сочетаний художественных текстов и судеб художников. Металитературный диалог с Блоком он продолжил в книге «Учитель музыки». Замысел составить «стоглавую повесть», как называл эту книгу Ремизов поначалу, из разрозненных фрагментов, опубликованных в эмигрантских изданиях 1930-х гг., возник в 1946 г., то есть спустя 25 лет после смерти Блока и одновременно с написанием посвященного поэту эссе «По серебряным нитям. Лития». Ремизов начинает хронику жизни главного героя книги «Учитель музыки» — Александра Александровича Корнетова — с переписывания раннего рассказа «Глаголица», созданного еще в 1911 г. Комментаторы переписки Блока и Ремизова отмечают, что именно этот рассказ был в свое время высоко оценен самим А. Блоком<sup>1</sup>.

В повести «Чинг-чанг», послужившей своеобразным эпилогом к книге «Учитель музыки», Ремизов поясняет: «Имя Корнетову дано было еще в Петербурге в честь Александра Александровича Блока, а фамилия "Корнетов" не столько инструментальная по профессии учителя музыки, сколько кавалерийская: заветная мечта Александра Александровича, которую он неоднократно высказывал, — «быть бы

<sup>1</sup> Литературное наследство. Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1981. Т. 91 (II). С. 63 – 127.

мне лихим корнетом, ездить на коне, как у Толстого в "Войне и мире", выделять всякие ухарские штуки!"» — фамилия Корнетов дана по контрасту с его небоевым образом жизни<sup>1</sup>. Некоторые ремизоведы утверждают, что «нет возможности установить, в действительности ли имя героя было связано с Блоком — или это столь типичная для Ремизова мистификация»<sup>2</sup>. На наш взгляд, литературно-генетическое родство ремизовского героя с лирическим героем Блока — не мистификация, а стилистическая реальность ремизовского текста.

Ремизоведы высказывают различные мнения о прототипах главного героя книги «Учитель музыки», но большинство ученых склоняются к тому, чтобы видеть в Корнетове alter ego Ремизова<sup>3</sup>. Безусловно, образ Корнетова наделяется узнаваемыми автобиографическими чертами. Он и «роду московского», как автор, также жил в Петербурге, затем в Берлине и Париже. О герое отзывались «манияк», как в биографической легенде Ремизова его самого аттестовал В. Брюсов. Корнетову была присуща «боязнь всеобъемлющая — от автомобиля до консержек», что отсылает к истории о том, как Ремизов в Париже попал под автомобиль, и о его роковой ссоре с консержкой в доме на авеню Мазар. Корнетов, как и его создатель, «единственный на всем земном шаре писал письма и всякие дружеские послания "глаголицей"». Однако это не просто alter ego, но и металитературная проекция образа А. Блока, прочитанного Ремизовым через культурные ипостаси князя Мышкина и Дон-Кихота.

Князь Мышкин с его обнаженной совестью и детской доверчивостью был одним из любимых литературных героев Ремизова. Вспомним, что в эссе о Блоке Ремизов подчеркивает наследственные черты князя Мышкина в житнетворческих масках поэта. В одном из металитературных эссе Ремизов вспоминал «виноватую» улыбку Блока-Мышкина: «Это и есть то самое, что создает поле доверчивости — открывает свободу, при которой только и можно говорить с человеком

<sup>1</sup> Ремизов А. Учитель музыки / подгот. к печ., вступ. ст. и примеч. Антонеллы д'Амелия. Paris : Lapresselibre, 1983. С. 503.

<sup>2</sup> Грачева А. М. А. М. Ремизов и древнерусская культура. М., 2002. С. 169.

<sup>3</sup> Дн. Амелия А. «Автобиографическое пространство» Алексея Михайловича Ремизова // Ремизов А. Учитель музыки / подгот. к печ., вступ. ст. и примеч. Антонеллы д'Амелия. Paris: Lapresselibre, 1983; Грачева А. М. Из истории контактов А. М. Ремизова с медиевистами XX века // Грачева А. М. А. М. Ремизов и древнерусская культура. М., 2002; Доценко С. О литературном генезисе имени героя книги А. Ремизова «Учитель музыки» // Литература русского зарубежья (1920 — 1940-е годы): Взгляд из XXI века : материалы междунар. научно-практ. конф. 4 — 6 окт. 2007 г. / под ред. Л. А. Иезуитовой, С. Д. Титаренко. СПб.: СПбГУ, 2008. С. 190 — 195.

по-человечески без засти лукавства "двойных" задних мыслей»<sup>1</sup>. Мышкин — литературное воплощение взрослого-ребенка, а Блока, по мнению Ремизова, отличает та же черта: «И еще была у Блока та наивность, детскость, которая без всяких ярко отличает живой дар ... <...> Я видел, как тяжело ему было на людях, его все трогало»<sup>2</sup>.

Впрочем, автобиографический герой Ремизова и сам многое заимствует у Мышкина: и философию «двойных мыслей», и сверхчувствительность. Проницательный мемуарист В. Пяст заметил: «... В своем пристрастии к красивому письму старинными почерками Ремизов подражал "Идиоту", т. е. князю Мышкину»<sup>3</sup>. В книге «Учитель музыки» главный герой и пишет на глаголице, и склонен к усиленной рефлексии: «Корнетов принадлежал к разряду чувственных. И в этом было его счастье и несчастье: счастье — потому, что мир его чувств был необычайно богат; несчастье — уж очень обременительно, когда все трогает»<sup>4</sup>. Таким состояниям «беспокойной души» Ремизов дает окказиональное определение — «космический перепуг». Это «совсем не болезнь, а это те самые судороги души, о которых говорит Достоевский»<sup>5</sup>, — объясняет Ремизов гиперчувствительность своего героя, при этом указывая на писателя, воспевавшего «обнаженные души» в русской литературе.

В романе «Учитель музыки» высвечивается целый ряд аллюзий к Блоку, прочитываемых в достоевско-пушкинском контексте. Строки пушкинского стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...» в творческом сознании Ремизова связаны с образом Блока и его видением Прекрасной Дамы. Эту смысловую проекцию он и воплотил в эссе-плаче «К Звездам», где поэт, «закованный в латы с крестом», обретает свою рыцарскую ипостась.

В книгу «Учитель музыки» включен вызывающий реминисценции с Блоком фрагмент о путешествии Корнетова во французский замок Кузи. В поездке Корнетов рассказывает средневековую легенду о рыцаре Рено — легенду, рефреном которой становится восклицание «Бедный рыцарь!». Прототипом ремизовского бедного рыцаря Рено послужил яркий представитель провансальской поэзии трубадуров Гильом де Кабестан, судьба которого неоднократно подвергалась ли-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 288 — 289.

<sup>2</sup> Там же. С. 375.

<sup>3</sup> Пяст В. Встречи. М., 1997. С. 270.

<sup>4</sup> Ремизов А. Учитель музыки / подгот. к печ., вступ. ст. и прим. Антонеллы д'Амелия. Paris : Lapresselibre, 1983. С. 320.

<sup>5</sup> Там же. С. 445.

тературной обработке. Намек на сюжет о бедном рыцаре-поэте Кабестане, в которого влюбляется жена графа Ромуальда, просвечивается в свою очередь в интриге драмы Блока «Роза и Крест», а песня героя пьесы рыцаря-поэта Гаэтана восходит к меланхолической канцоне Кабестана «Сладостно-злая Грусть, что Amor мне дал...», которую трубадур исполнил для возлюбленной. Ревнивый граф убивает поэта и обманом вынуждает жену съесть его сердце. Сюжет о «съеденном сердце» Ремизов обыграл в металитературной легенде о Блоке: и Блок, как рыцарь, в эпоху революций и войн начала XX в. воспевал любовь к «Прекрасной Даме» и умер от того, что «должен был и не мог не умереть. И мучения его были безмерны. (Сердце)»<sup>1</sup>.

Образ бедного рыцаря — смысловая сердцевина авторской концепции в «Учителе музыки»: героем книги стал лирик-отшельник Корнетов, отгородившийся от мира и уединившийся в свою поэтическую мечту. Ремизов в какой то мере предвосхитил литературоведческие открытия<sup>2</sup>, почувствовав, что сюжет о «бедном рыцаре», преломленный сквозь призму романа Достоевского «Идиот», имеет продолжение в судьбе и творчестве А. Блока. По биографической легенде, А. Блок, увлеченный романтическим чувством влюбленности в Любовь Менделееву, заменил буквы A(ve) M(ater) D(ei) в пушкинском стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный...» на ЛДМ (инициалы своей прекрасной дамы). Вспомним, что Аглая, героиня романа Достоевского «Идиот», также заменила священные буквы на инициалы Настасьи Филипповны. Юный поэт вполне мог разыгрывать тогда свой жизнетворческий сценарий по роману Достоевского.

Блоковский «автопроективный» образ «бедного рыцаря» восходит к первоначальному замыслу Достоевского, согласно которому «положительно прекрасный человек» князь Мышкин был тесно связан с образом Дон Кихота идеей высокого юродства<sup>3</sup>. Ремизов точно подметил, что Блок, как и герой Достоевского, был склонен к символистской сублимации: эротическое желание трансформировалось в «бесполое» религиозное почитание. Отсюда и образы опозитизированных незнакомков, воспринимаемые Ремизовым как отголоски образа

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 10. Петербургский буерак. С. 334.

<sup>2</sup> Багно В. Е. Русское донкихотство как феномен культуры // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб.: Наука, 2003. с. 217 — 233. Тахо-Юдги Е. Пушкинское стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный...» в сочинениях В. Соловьева и о В. Соловьеве // Эткиндовские чтения II — III: сб. ст. по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинда. СПб.: изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006. С. 73 — 88.

<sup>3</sup> Минц З. Г. Блок и Достоевский // Минц З. Г. Александр Блок и Достоевский. СПб., 2000. С. 86 — 113.

Настасья Филипповны. Для него отнюдь не случайно, что описание портрета-иконы из романа Ф. Достоевского «Идиот» послужило эпиграфом к пьесе Блока «Незнакомка». По существу Ремизов считает, что религия рыцарства Дон Кихота, умноженная на религию сострадания князя Мышкина и возведенная в символистскую степень, дала в результате ложно-мистическую эротику поэзии Блока, притягательность которой обусловлена именно религиозной наивностью поэта.

В книге «Учитель музыки» Ремизов подхватывает мотивы блоковской драмы «Роза и Крест». Маршруты ремизовских героев повторяют биографическую топографию Блока. Одним из мест действия в ремизовской книге становится французская провинция Бретань. Путешествие поэта с Л. Д. Менделеевой летом 1911 г. было, по версии блоковедов, очередной попыткой «снова встретиться сердцем и возродить прежнюю небесную связь с Прекрасной Дамой»<sup>1</sup>, потому что Бретань связана в сознании Блока с историей рыцарства. Путешествуя по Бретонскому побережью, Блоки посещали замок Кемпер.

Корнетов и другие авторские маски Ремизова отправляются именно в Бретань и поселяются в Chateau de Camper, где герой вспоминает об известной бретонской легенде: «В сумерки Корнетов рассказал о короле Граллоне, что жил в Кемпере, о его дочери, черной волшебнице, погубившей знаменитый город Ис и погибшей в море»<sup>2</sup>. В пьесе Блока отголоски легенды также прозвучат в песне рыбака, которую сочинил рыцарь-поэт Гаэтан: «Не спи, король, не спи, Граллон,/ Твой город в воду погрузон!/ Кэр-Ис лежит на дне морей,/ Проклятье дочери твоей!»<sup>3</sup> Блока заинтересовал трагический финал этой легенды: принцессу, затопившую город, бросили в волны океана — она стала Сиреной, увлекающей своим пением моряков. Поэт увидел родство славянских дев-птиц Сиринов с бретонскими Сиренами. Лейтмотив песни Гаэтана из драмы «Роза и Крест» — «Сердцу закон непреложный — Радость — Страданье одно!» — навеивает ассоциации с песней о радости-печали сказочной птицы Сирин. Напомним, что время работы над пьесой — 1912 г. — совпадает со временем появления значимого для Блока издательства «Сирин».

Из Бретани Блок писал письма Ремизову. Поэт живописал уединенный поселок Аберврак, маяки и голос океана в письмах к Ремизову. Именно эти мотивы повторятся в пьесе «Роза и Крест», работу

<sup>1</sup> Литературное наследство. Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1981. Т. 91. Кн. II. С. 286.

<sup>2</sup> Ремизов А. Учитель музыки С. 276.

<sup>3</sup> Блок А. «Роза и Крест»

над которой, кстати, инициировал именно Ремизов. В письмах лета 1912 г. Блок неоднократно сообщает Ремизову о творческом бессилии: замысел либретто постепенно превращается в пьесу, а пьеса пишется еще более мучительно. Причиной тому была очередная личная драма Блока, которая связана с театральными увлечениями Л. Д. Блок-Менделеевой. Ремизов в этот тяжелый период оказывал поэту психологическую поддержку, о чем свидетельствуют и активность их переписки конца 1912 — начала 1913 г., и указания в дневнике Ремизова на продолжительные ночные телефонные разговоры с Блоком, и записи о Ремизове в дневнике Блока. В апреле 1913 г., собираясь прочитать пьесу «Роза и Крест» К. С. Станиславскому, Блок пишет: «... Очень хотел бы я прочесть ее Вам не одному, а в присутствии Алексея Михайловича Ремизова только; с ним мы особенно подружились в этом году, и к нему, я знаю, и Вы относитесь хорошо»<sup>1</sup>.

Возможно, что именно под влиянием Ремизова оформилась личная мифология Блока, воплощенная в образе Бертрана. Совершенно очевидно, что прощальные слова Бертрана в пьесе «Роза и Крест» подсвечены биографическим подтекстом: «Счастлива будь, Изора! / Мальчик красивый / Лучше туманных и страшных снов!» В октябре 1912 г. Блок, измученный обидой и ревностью, писал в дневнике: «Он — мальчик, "хороший" (22 года), чистый, "знает ее жизнь", "любит" ее. 7 ноября (ровно 10 лет!), вероятно, она поедет в Житомир, ... <...> ... тихая прогулка... над черной Невой среди огней Николаевско-го моста. Я стар»<sup>2</sup>. После отъезда жены Блок составляет новый план пьесы, из которого следует, что восстание альбигойцев и сюжеты романов о трубадурах уже мало интересуют его: «Моя тема — совсем не "Крест и Роза" — этим я не овладею. Пусть будет — судьба человеческая, неудачника, и, если я сумею "умалиться" перед искусством, может мелькнуть кому-нибудь сквозь мою тему — большее».

Тема вовлеченности Блока в альбигойский процесс, на наш взгляд, стараниями советских блоковедов несколько идеологизирована и потому преувеличена<sup>3</sup>.

По сути, Блок в лирической драме «Роза и Крест» использует больше типичный для Ремизова прием декоративной стилизации эпохи, но

<sup>1</sup> Блок А. Записные книжки. М. : Худ. лит., 1965. С. 149.

<sup>2</sup> Там же. С. 156.

<sup>3</sup> Жирмунский В. М. Драма Александра Блока «Роза и Крест»: Литературные источники. Л., 1964; Родина Г. М. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972; Любимова О. «Блок и сектантство: "Песня судьбы" и "Роза и Крест"» // Александр Блок: Исследования и материалы. СПб. : ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН, 1998. С. 69—90.

лишь для того, чтобы под маской историко-культурного персонажа написать о своей драме. Скрытый смысл блоковской пьесы проясняется в признаках тайного присутствия в ней сложной истории взаимоотношений с «прекрасной дамой» Л. Д. Блок-Менделеевой и ее «пажами»<sup>1</sup>.

Для Ремизова было очевидным, что драма «Роза и Крест» — свидетельство взаимообратимости жизненного и художественного текстов. Отражившийся в дневниках житнетворческий образ Блока и созданный поэтом образ рыцаря Бертрана схожи в эмоциональных реакциях. Например, в дневниковом дискурсе Блок акцентирует чувство старости и свой глухой голос, что является признаком угасания жизни или обострения депрессивного состояния. В пьесе Бертран говорит: «Голос мой глух и бессилён», а затем и поэт Гаэтан находит, что голос Бертрана «глух и печален». Ранее лирический герой Блока в стихотворении «Religio» предвосхищал появление Бертрана: «Мой голос глух; мой волос сед».

Развивая тему взаимосвязи странничества и безумия, в качестве дешифрующего контекста Ремизов предлагает статью поэта о В. Соловьеве «Рыцарь-монах», где образ философа дан в проекции на Дон-Кихота. Характерные черты внешности В. Соловьева — высокий рост, серо-стальные локоны и неподвижность черт, составившие узнаваемый портретный фон рассуждений Блока в статье, — воплотились и в герое драмы «Роза и Крест» рыцаре-поэте Гаэтане. Портрет Гаэтана в авторских комментариях к постановке также восходит к образу Дон Кихота: «Про рост его ничего нельзя сказать — бывают люди такие, о которых мало сказать, что они высокого роста. Лицо — немного иконописное, я бы сказал — отвлеченное. Кудри седые, при лунном свете их легко принять за юношеские льняные»<sup>2</sup>.

Блок подчеркивает свое видение образа идеального художника переходя на поэтическую риторику: «...не глаза, а очи, не волосы, а кудри, не рот, а уста, из которых исходит необыкновенно музыкальный и гибкий голос»<sup>3</sup>. Гаэтан «призрачен» и «потусторонен», влюбленная Изора не видит в нем старика с седыми волосами, а видит юношу с

<sup>1</sup> В житнетворческой легенде самой Л. Д. Блок-Менделеевой есть сюжеты о двух таких «пажах прекрасной дамы»: «паж Дагоберт» — актер Константин Давидовский, роман с которым случился во время гастролей в Могилеве и закончился рождением ребенка; «паж чернокудрый» — это молодой актер Кузьмин-Караваев, роман с которым разыгрался во время театрального сезона 1912 г. в Териоках. См. подробнее: Блок Л. Д. И были и небылицы о Блоке и о себе. М.: Издательский дом XXI век — Сольяс, 2000.

<sup>2</sup> Блок А. Собрание сочинений. в 8 т. М.: Л., 1960. Т. 5. С. 526.

<sup>3</sup> Там же. С. 526.

серебряными локонами, носителя тайного знания, выраженного в образной форме. Пьеса «Роза и Крест» — это поэтическая драма, где Блок представил разные модели собственной субъективности. Бертран — выразитель авторской боли, обостренной приближающейся старостью, это образная маска «дневникового» Блока. Гаэтан — эманация лирического героя раннего Блока. Именно Ремизов подметил символически значимое роковое совпадение: «Блок умер 7 августа, в день св. Гаэтана — имя из "Розы и Крест"»<sup>1</sup> — тем самым доказывая преданность поэта лирическому герою — бедному рыцарю-поэту.

В последние годы жизни у Ремизова возрастает стремление к созданию образных имитационных систем (снотворчество, графика, воспоминания и т. д.), способных гармонизировать его душевное состояние. Блок становится в этих ментальных дискурсах самым востребованным персонажем. Металитературный сон о Блоке в книге «Подстриженными глазами» соткан из тех же мотивных нитей, что и поминальный триптих. Более того, он стилизован под молитвенное полисиндетонное причитание. «...И в этой белой лунной полосе вдруг я увидел Блока. Как в жизни, улыбаясь, он протянул мне руку. И мне показалось по его одежде, что он прошел большой — бесконечный путь, и этот путь вел его через жестокую зиму, и у нет него крова, и странствие его доля, и одиночество и молчание — его удел, и что за десять прошедших лет в первый раз видит он человека. Но он только смотрел на меня, и по его кроткой улыбке я догадался, что больше не мучается...<...> Душа его была беспокойная — беспокоящаяся — всегда тревожная, и вот без чувств он успокоенный — какая кротость и ясность!»<sup>2</sup>

Лунный путь странника, жестокая зима и, главное, «кроткая улыбка», «кротость и ясность» — вот главные для автора атрибуты сновидческого образа Блока. Такой же блоковский код пронизывает сон Корнетова в книге «Учитель музыки». Во сне Корнетов попадает на Луну, где встречается одну из безумных Лиз Достоевского «с мученическим взглядом и жалкой улыбкой»<sup>3</sup>. «Это была Лиза — Лиза не из "Вечного мужа", с таким жаром описанная Достоевским, а ее "крестовая сестра" — Лиза из "Записок из подполья"..."<sup>4</sup> — уточняет Ремизов, иронизируя над Достоевским, любившим называть героинь «не от мира сего» Лизаветами.

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 10. Петербургский буерак. С. 334.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 14.

<sup>3</sup> Ремизов А. Учитель музыки. С. 320.

<sup>4</sup> Там же.

В обоих снах-встречах акцентирован агиографический мотив успокоения. Корнетов замечает, что Лизу «осенил» «свет успокоенного человека, нашедшего, наконец, свое место»<sup>1</sup>. Вспомним, что таким же «успокоенным», с «кротким» и «ясным» лицом пригрезился сновидцу Блок. Переселенная Ремизовым на Луну героиня Достоевского не только внешней «успокоенностью» своей перекликается с образом Блока. Эта перекличка усилена тем, что героиня сна спрашивает: «... Разве жить без воздуха можно?» В творческом сознании Ремизова этот вопрос был прочно связан с пророческим выводом Блока о Пушкине: «Его убило отсутствие воздуха». Слова Лизы отзываются в подсознании ремизовского героя еще одним блоковским словом-символом — «возмездие», придавая мотиву «лунных встреч» с Блоком статус роковой неизбежности, а образу Лизы — блоковского зазеркального «отражения».

В эссе Ремизова о Достоевском «Звезда-полюнь» теми же эпитетами, что и Блок, маркирована другая героиня классика — Настасья Филипповна: «бесноватая, «небесная», «серебряная». С точки зрения А. Ремизова, «Настасья Филипповна одной породы с Мышкиным» (читай с Блоком), а родство определяется тем, что «... одни родятся для земли, другие для неба: у одного белый огонь, у других — разожженный уголек в крови»<sup>2</sup>.

Таким образом, в книге «Учитель музыки» А. М. Ремизов совершил взаимопреломляющую настройку блоковских и собственных художественных и жизненных текстов сквозь авторское толкование героев Достоевского.

---

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Учитель музыки. С. 321.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 299.

## Глава 3

### РЕЦЕПЦИЯ А. М. РЕМИЗОВА В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЕЙ XX ВЕКА

#### 3.1. Образ и стиль А. М. Ремизова в художественной литературе метрополии и диаспоры

**В** собственных художественных, эпистолярных, мемуарных и дневниковых текстах А. М. Ремизов создал образ русского писателя с богатейшим арсеналом литературных масок — выдумщика-мистификатора, лукавого эстета, чудака, юродивого или монаха-дервиша. Палитра ремизовских перевоплощений многообразна: от персонажей болотной мифологии (нежить, леший и кикимора) до медитирующего шамана или восточного мага. Ему удалось преобразовать странности своего внешнего облика и психологического склада в яркие черты имиджа. Мифотворческая история литературной судьбы Ремизова не раз воспроизводилась в дневниково-мемуарных дискурсах А. Белого, М. Кузмина, В. Пяста, А. Блока, В. Иванова, З. Гиппиус, Н. Берберовой, И. Одоевцевой, В. Яновского, Р. Гуля и др. Благодаря своей необычной внешности Ремизов был востребован как объект портретирования живописцами Л. Пастернаком, М. Кустодиевым, С. Залшупиным, М. Сабашниковой, Л. Бенатовым и особенно карикатуристами в шаржах Ре-ми, Е. Кругликовой, С. Городецкого, И. Грабовского, С. Тобикова, Н. Гончаровой.

Наряду с мемуарными и живописными формами воплощения образа А. Ремизова встречаются литературные персонажи, в которых прямо или косвенно обозначено ремизовское присутствие. Исследование этой проблемы позволяет раскрыть особенности влияния ремизовского автомифа на процесс создания образа художника.

Символистские жизнетворческие установки, преломленные в художественном мышлении Ремизова, обретают свое место в его автомифе, который имеет ряд отличительных признаков. Во-первых, это писатель с яркой запоминающейся внешностью. На-

бор портретных ремизовских деталей всегда узнаваем: маленький рост; прическа «кустами», «ежиком», «с рожками»; очки с толстыми линзами; экстравагантные домашние наряды. Во-вторых, Ремизов был общепризнанным знатоком фольклора, создателем сказок о контактах человека с нечистой силой, «специалистом по чертям и нежити», хранителем коллекции игрушек-персонажей. В-третьих, Ремизов — мастер средневековых стилизаций, ценитель апокрифов и духовных стихов. В-четвертых, Ремизов — организатор литературной игры в ОбезВелВолПал, автор разрисованных им самим грамот с сигнатурами обезьяньего царя и тайными знаками. К тому же он был еще и рисующим писателем, иллюстрировал произведения классиков, знал древние письмена, например глаголицу. В-пятых, за Ремизовым закрепился шлейф мистификатора, лицедея, писателя с выдающимися артистическими способностями. В-шестых, Ремизов мифологизировал образ С. П. Ремизовой-Довелло: превратил ее в героиню своих произведений, отвел ей главную роль в литературных играх, с болезненным упрямством посвящал ей все свои книги. Затекстовые мотивы ремизовского мифа о жене исследовались нами в других работах<sup>1</sup>, сейчас же важно подчеркнуть, как чета Ремизовых, их «парный портрет» неоднократно всплывает в художественных текстах.

Черты, составляющие ремизовский облик, постоянно видоизменялись. Например, маска болотной нежити была заменена в эмиграции на маску китайца или «тибетского ламаненка». В 1940-е гг. Ремизову, очевидно, очень импонировало сходство с юным далай-ламой, он даже несколько утрировал свои китайские увлечения: в текстах усиливается мотив чайной церемонии, цитируются изречения китайских мудрецов, культивируются идеи конфуцианства.

Ремизовские способы самоидентификации во многом стали новаторскими для русской литературной практики и нашли продолжение у современников и последователей. Андрей Белый, которому также было присуще символистское переживание жизни и эпохи, запечатлел своих собратьев по символизму в симфонии «Кубок метелей». Мифопоэтические вариации Белого символически просвечивают образную «транскрипцию» Серебряного века, а потому включают и прихотливые портреты символистов:

«Вышли помощники.

---

<sup>1</sup> Блещ Н. Л. Литвинский «след» в творчестве А. Ремизова // Вестник БГУ. 2011; Она же. Польская «призма» в творчестве А. М. Ремизова // Славянские литературы в контексте мировой. — Минск, 2010.

Федор Сологуб пошел на него из переулка.

Черные тени развесил, охлажденные хрустальными звездными слез: тряся седою бородой, едко заметил: "И яркие в небе горели звезды!"

Выбежал Ремизов из подворотни: "Хочешь играть со мною в снежного Крикса-Варакса?" Посмотрел из-под очков на Адама Петровича.

Вышел великий Блок и предложил сложить из ледяных сосулук снежный костер.

Скок да скок на костер великий Блок: удивился, что не сгорает. Вернулся домой и скромно рассказывал: "Я сгорал на снежном костре". На другой день всех объездил Волошин, воспевая "чудо св. Блока"<sup>1</sup>.

Криксы-вараксы — это демонологические существа из книги Ремизова «Посолонь». Некоторыми ремизовскими чертами А. Белый наделяет и своего героя — лидера секты «голубей» Кудеярова из повести «Серебряный голубь». Герой «проживал в избенке» в лесу, в пологом логове, был «колченогий, хворый, бледный», подмигивал только одной половиной лица, сохраняя при этом вторую предельно внимательной: «А коли стать против носа, никакого не будет лица, а так что-то... разводы какие-то все»<sup>2</sup>.

Ремизовский стиль пародируется в рассуждениях Кудеярова о премудростях столярного ремесла, в которых очевидны литературные параллели: «Выделывам, как же: и под штиль, и без штиля; коли в Москву отсылашь, так обязательно требуют штиль: есть солидные штили, доходные — потому, сами знаете, резная работа: вот хоть бы р о к о к о, али р у с к и й ш т и л ь; а есть так только, шушера одна: тьяп-ляп — готово: дешево платят нонече за такую работу, а заказывают; на едаком штиле много деньги не зашибешь: так это, обман»<sup>3</sup>.

А. Белый и А. Ремизов считали себя наследниками традиций Н. Гоголя<sup>4</sup>, сходным у них было отношение к произведениям Т. А. Гофмана и Э. По, Н. Лескова и П. Мельникова-Печерского. Обоим присуще растворение в стихии языка, установка на интуитивное восприятие художественных образов, оба искали «музыкальные» основы творчества, тяготели к созданию стихопрозы (Ремизов — ритмизованной, а А. Белый — метризованной).

В свою очередь, А. Белый был постоянным персонажем сновидений и металитературных произведений А. Ремизова. Сам Ремизов доволь-

<sup>1</sup> Белый А. Кубок метелей. М.: Терра, 1997. С. 21.

<sup>2</sup> Андрей Белый. Соч. в 2 т. М., 1990. Т. 1. Серебряный голубь. С. 388.

<sup>3</sup> Там же. С. 392.

<sup>4</sup> Г. Слобин. Белый и Ремизов в борьбе за Гоголя модернистов: Конец 20-х — начало 30-х годов // Алексей Ремизов: Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб., 2003. С. 163 — 179.

но часто говорит об их общем литературном родословии: «В литературе, как и Андрей Белый, оба мы исходим от Мельникова-Печерского, преданнейшего ученика Гоголя: ритм Андрея Белого со страниц "Лесов" и "Гор", из "Лесов" и "Гор" тема моей "Посолони"»<sup>1</sup>.

Образ А. Белого в прозе Ремизова обладает набором постоянных черт. Как и Гоголя, и Блока, Ремизов относит писателя к категории неземных «странников» или «безумцев»: «Андрей Белый вроде как уж не человек вовсе...»<sup>2</sup> Подчеркивается демоничность внешности поэта: «Андрей Белый — так, мля газообразная с седенькими пейсиками»<sup>3</sup>. Ремизов называет Белого «философом», «оглушенным трескотней Зоратустры» и находит прецедент мифопоэтической теории «глоссолалии» Белого в творчестве Епифания: «Элементы речи объединяются не столько логической вязью, сколько ... путем рифмы, ассонанса, путем гибкого видоизменения и сочетания слов одного корня...»<sup>4</sup> Ремизов считает, что А. Белый откликнулся Епифанию своим «узорным краегранесием (акростихом)»<sup>5</sup>. В целом тема стиливых взаимовлияний А. Ремизова и А. Белого очень обширна и заслуживает более подробного рассмотрения в самостоятельном исследовании.

Многие существа, воплощенные Ремизовым в книгах «Посолонь» и «К Морю-океану», в процессе литературной игры трансформировались в образы личного мифотворчества, которые впоследствии служили средством перифрастического названия Ремизова.

Например, латышский писатель В. Эглитис<sup>6</sup> в романе «Неотвратимые судьбы» вывел А. Ремизова под образом мифотворца Бубуки. Герой освоил колдовскую науку шаманов и считал, что *«скука ужасно длинной зимы отдает людей под власть сатаны, потому что с сатаной, видите ли, всегда весело. С ангелами, напротив, скучно, если нет какого-нибудь занятия»*<sup>7</sup>. В образе супруги Бубуки, которую он также обучал «ведьмачьему мастерству», иронично отражено стремление Ремизова придать демонический ореол С. П. Довгелло. Здесь отражен и интерес Ремизова к фольклорно-этнографическим текстам, обработкой которых писатель занимался в петербургский период

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 249.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Встречи: Петербургский буерак. Париж, 1981. С. 98.

<sup>3</sup> Там же. С. 100.

<sup>4</sup> Там же. С. 247 — 248.

<sup>5</sup> Там же. С. 248.

<sup>6</sup> *Спроге Л., Вавере В. А.* Ремизов в Латвии: русский писатель в жизни и творчестве Викторса Эглитиса // Алексей Ремизов: Алексей Ремизов. Исследования и материалы / отв. ред. А. М. Грачева и А. д'Амелия. СПб., 2003.

<sup>7</sup> *Эглитис В.* Неотвратимые судьбы / пер. В. Вавере и Л. Спроге // Даугава. 2000. № 4. С. 45.

общения с Эглитисом, и его природный артистизм, и пристрастие к «колдовским наукам».

В романе советской писательницы О. Форш «Ворон» (1933), первоначально названном «Символисты», Ремизов был выведен под прозвищем Чародей. Опознаваемы здесь и другие участники литературного процесса начала века: прототипом главного героя послужил Андрей Белый, за образом Философа скрывался Розанов, за образом Рыцаря — Бердяев. В этом романе О. Форш с разной степенью художественной убедительности попыталась претворить символистский прием «творения легенды», переплавляя факты бытовой реальности в художественные образы. Чародей наделяется чертами характера Ремизова: «Умнейший бес, сказочник, приручатель вещей, весь в штучках, в подковырках»<sup>1</sup>.

Указаны атрибуты внешности писателя: «Был он в фартуке, в дражном вязаном платке, крест-накрест повязанном, с хвостом, повисавшим ниже спины. То ли был это китаец, забредший в русскую литературу, то ли умная озябшая обезьяна»<sup>2</sup>. Не забыта и самая узнаваемая деталь имиджа Ремизова — «глаза сквозь круглые стекла огромных очков»<sup>3</sup>. Отражен мотив литературной игры Ремизова в «ОбезВелВолПал»: «Кроме того, ходит по городу слух, что правит он людьми, изобретает собственную геральдику, выдает грамоты из "зверовой палаты", то повышает в званиях, то лишает сана»<sup>4</sup>. Писательница не скрывает своего несколько скептико-утилитарного отношения к ремизовской игре: «И курьезно, ведь добился того, что люди гордились его грамотой с непристойной печатью и соревновались в "рабстве" его дому. Ставили ему самовар, кололи дрова, таскали тяжести и мало ли что ...»<sup>5</sup>.

Интересна и очень точна металитературная параллель, которую проводит Форш между образом Чародея и гоголевским Хомой Брутом: «В углах были темные, древние, кем-то обмоленные лики. Сейчас без лампы, при одних мерцавших лампадах, освещавших и лики святых, и морды чертяк, и зверьков, бросавших на белые стены свои чудаковатые тени, комната эта была, как зачатая церковь Хомы Брута, после третьих петухов, когда промеж образов застряла в ней окаменевшая нечисть, так и не успевшая улететь»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Форш О. Ворон. Л., 1934. С. 308.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. С. 308 — 309.

О. Форш воспроизводит мотив прикуривания от лампадки, культивируемый самим Ремизовым в книге «Взвихренная Русь» и дневниках, а также многократно описанный в воспоминаниях о Ремизове Б. Пильняком и М. Пришвиным<sup>1</sup>.

Ремизовское отношение к слову и его стилевые эксперименты в свое время заинтересовали молодых футуристов — В. Хлебникова, Е. Гуро, В. Каменского. Сам Ремизов был чрезвычайно отзывчив к новым веяниям, неудивительно, что он становится литературным мэтром для начинающих в конце 1910-х гг. писателей — Е. Замятина, Б. Пильняка, М. Зощенко, В. Шишкова и др., а также одним из идейных вдохновителей группы «Серапионовы братья». Впоследствии писатели, прошедшие у Ремизова «уроки мастерства», вынуждены были скрывать свою верность его заветам, однако на уровне микростилистики ремизовский почерк в их творчестве вполне опознаваем.

Ремизовские стилевые интонации особенно выразительны в творчестве Б. Пильняка: орнаментальная организация повествования, музыкальность, звукопись, приемы мифологизации и стилизации. Сам Б. Пильняк не раз указывал на свое ученичество у Ремизова. Например, повесть «Третья столица» (1922) была посвящена А. М. Ремизову. «Эту мою повесть, отнюдь не реалистическую, я посвящаю АЛЕКСЕЮ МИХАЙЛОВИЧУ РЕМИЗОВУ, мастеру, у которого я был подмастерьем. Бор. Пильняк», — писал художник, намекая на сюжетную и стилевую доминанты своей книги. В романе «Корни японского солнца» (1927) Ремизов угадывается в персонаже японского мудреца: «Тития-сан — писатель, — и я — писатель. Он, Тития-сан, знает, что братство искусства — над кровью»<sup>2</sup>.

Роман Б. Пильняка «Машины и волки» (1924) на всех уровнях его композиционной организации воспроизводит черты ремизовской прозы и генетически связан с его теорией «русского лада». Монтаж фрагментов романа подчинен лейтмотиву вихрей метели, что в свете поэтики А. Ремизова становится символом русской революции 1917 г.

<sup>1</sup> Попутно замечу, что тема «М. М. Пришвин и А. М. Ремизов» не стала предметом анализа в данной книге, поскольку она оказалась очень востребованной и неоднократно привлекала внимание исследователей. См: *Провоторов А. В.* Творческий диалог Алексея Ремизова и Михаила Пришвина // Извест. РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 114. С. 232–236; *Розанов Ю. В.* Пришвинский миф А. Ремизова // Вопросы литературы. 2004. № 2. С. 70–83; *Дворцова Н. П.* М. Пришвин и А. Ремизов (к истории творческого диалога) // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1994. № 2; *Дворцова Н. П.* М. Пришвин и «школа А. Ремизова» // Серебряный век русской литературы. Проблемы, документы. М., 1996; *Обатнина Е. Р.* (Вступительная статья) // Письма М. М. Пришвина к А. М. Ремизову. Русская литература. 1995. № 5.

<sup>2</sup> *Пильняк Б.* Корни японского солнца // Пильняк Б. Корни японского солнца; *Ким Р.* Ноги к змею. Л.: Прибой, 1927. С. 15.

Нарратив тяготеет к сказовой форме и сказочным стилизациям. В романе зашифрованы события литературной жизни Петрограда 1917 — 1921 гг., а под масками скрыты реальные участники литературного процесса. Например, инженер Форст «с лицом морехода», курящий «нерусскую трубку», — это не кто иной, как Е. И. Замятин.

Образ главного героя романа, статика Ивана Александровича Непомнящего, насквозь просвечен ремизовскими лучами. Он наделен чертами внешности Ремизова: «маленький, сухонький», «говорит шепотком», «ходит в женской шали, в валенках», «очки на носу, без очков он не видит», «волосы ершиком»<sup>1</sup>. Кроме того, подчеркнута отшельническая природа героя: «не любил выходить из дома», «не встает с лежанки, рядом письменный стол»<sup>2</sup>.

В книге Пильняка отражены исключительная «книжность» ремизовского быта и гипертрофированная литературоцентричность писателя: «... одна стена — осьмнадцатый век, другая — первая четверть девятнадцатого, в ящиках на полочках — рукописные книги»<sup>3</sup>. Упомянут автором и мотив прикуривания от лампадки: «... у лежанки лампадка (чтобы закуривать от нее, не вставая, самокрутные папиросы толщиной в палец), — никак не для Бога»<sup>4</sup>.

Рядом с главным героем Пильняк изображает его супругу (в которой угадывается С. П. Довгелло), довольно иронично называя ее «женой, матерью и кормилицей Ивана Александровича»<sup>5</sup>. «Марья Ивановна <...> была втрое больше его, безотносительно огромная, кустодиевских качеств женщина, — но была она покойна и румяна, как всячески сытая женщина»<sup>6</sup>, которая «спокойным басом спрашивала, на вы, — <...> где он ляжет сегодня на ночь, то есть где поставить на ночь лампадку, кувшин с ключевой водою и не охладить на ночь ли двуспальное логово?»<sup>7</sup>

Жена А. М. Ремизова в мемуарных текстах традиционно появляется как дама внушительных форм, властная и влиятельная. Например, в дневнике М. Пришвина, соседствовавшего в Петербурге с четой Ремизовых, дан такой психологический портрет: «Ремизова как человека нет совершенно: человек, должно быть, весь в Серафиме

<sup>1</sup> Пильняк Б. Собрание сочинений : в 6 т. М. : ТЕРРА-Книжный клуб, 2003. Т. 2. Машины и волки : роман. С. 20.

<sup>2</sup> Там же. С. 194.

<sup>3</sup> Там же. С. 21.

<sup>4</sup> Там же. С. 195.

<sup>5</sup> Там же. С. 194.

<sup>6</sup> Там же. С. 21.

<sup>7</sup> Там же. С. 194.

Павловне, она его поглотила и направила»<sup>1</sup>. Смысл странного вопроса героини Б. Пильняка об «охлаждении ложа» проясняется также в контексте сведений из дневника Пришвина: «И еще удивительно, что, несмотря на все ее внешние и внутренние достоинства, отчего-то при ней умерщвляется всякое чувственное влечение, как бы умираешь совсем, и в то же время понимаешь с высоты: какая-то твердыня неприступная с такой далекой снежной вершиной, что люди в долинах и в помыслах не смеют взойти наверх»<sup>2</sup>.

Пильняк использует типично ремизовский прием включения в текст вставных фрагментов-стилизаций, объясняя при этом, что его герой Непомнящий является «одним из авторов этой книги, и в дальнейшем будут указаны главы, написанные под руководством»<sup>3</sup> учителя. И эти фрагменты даны как пародия на ремизовские графические и звуковые приемы: «цифры, циферки, цифирьки! ... хе-хе!»; «очки, усики, книжища»<sup>4</sup>.

Есть в романе Пильняка и пример пародийной модуляции ремизовской автобиографии. Это история сказочного лесника Елепена, живущего в землянке, в щетине, буквально выросшего в валенки: глаза — «сплошные бельма», он ими видел насквозь, а «мужики считали его лешим»<sup>5</sup>. С одной стороны, этот образ восходит к протопопу Аввакуму, а с другой — к почитателю Аввакума Ремизову. В финале романа этот герой предрекает Руси гибельный конец. Хорошо известно, что Ремизов предчувствовал грядущую трагедию России, летом 1917 г. он после посещения Успенского собора написал свой знаменитый плач о России «Слово о погибели русской земли».

В эмиграции, в берлинский и парижский периоды творчества, А. М. Ремизов продолжал считаться кумиром литературной молодежи (В. Яновского, Б. Поплавского, Ю. Фельзена, И. Чиннова, Ю. Иваска), за ним закрепилась репутация загадочного «писателя не для всех» с очень сложным стилистическим почерком.

Вместе с тем были попытки адаптации образа Ремизова к массовой литературе. Так, в 1928 г. появился беллетристический роман французского писателя русского происхождения Ж. Кесселя «Les Nuits des Princes». Черты Ремизова в этой книге проступают в образе русского писателя-сказочника Степана Матвеевича Морского, похожего на

<sup>1</sup> Варламов А. Пришвин. М., 2006. С. 144.

<sup>2</sup> Там же. С. 144.

<sup>3</sup> Пильняк Б. Т. 2: Машины и волки : роман. С. 23.

<sup>4</sup> Там же. С. 99.

<sup>5</sup> Там же.

гнома-клоуна, с курносим носом, в толстых очках, с торчащими дыбом волосами. Описан и увековеченный в мемуарах кабинет Ремизова (знаменитая «кукушкина» комната), где над столом была развешена коллекция игрушек, которую сам Ремизов называл «морское дно» (может быть, именно это обусловило фамилию персонажа — Морской). Герой романа рисовал каббалистические знаки, записывал свои прощания, воспроизводил «ритм гадалки, ее образный странный язык, странные обороты речи»<sup>1</sup>. Особенно подчеркивается, что «... голос его не походил на обычные голоса. Он был гибок и певуч, как голос старого птицелова, кормившего птиц в парке, но красивее и мягче»<sup>2</sup>. По мнению А. М. Грачевой, «... в романе Кесселя ремизовские внешность и обстановка были использованы как атрибуты ремизовской же творческой личности, которая была интерпретирована в «Княжеских ночах» как типичная для характеристики представителя старой «классической» русской культуры (литературы) в эмиграции»<sup>3</sup>.

В книге ученицы А. Ремизова сказочницы Н. Кодрянской «Глобусный человечек: Сказочное путешествие» (Париж, 1954) в заглавном образе маленького старичка-волшебника в очках с толстыми линзами и с вихрами на голове выведен учитель. Портретное сходство с Ремизовым еще больше усилено иллюстрациями художника Ф. Рожанковского.

«Ремизовский дискурс» был особенно актуален именно в эмигрантских академических кругах. Так, например, И. Чиннов — профессор Канзасского университета, поэт, унаследовавший от В. Ходасевича и Г. Иванова репутацию «первого поэта» эмиграции (речь в данном случае, разумеется, идет о ее «второй волне»), критик, один из редакторов старейшего эмигрантского «Нового журнала» в своих художественных воспоминаниях оставил несколько карикатурно-фельетонных портретов Ремизова.

Неповторимая индивидуальность Ремизова подчеркивается номинациями «хитрющий умница» и «чудак», а его подпись названа «ультракаллиграфической». «Махонький, в черной шапчонке, черной блузке, запачканной мелом и перхотью, он встречал, улыбаясь прелукаво: "Вот и хорошо, что забежали, только угостить-то мне вас нечем. Ну что ж, посмотрите в холодильнике, может, что найдется". А в хо-

<sup>1</sup> Кессель Ж. Уходящие тени: Роман из жизни белой эмиграции / пер. с франц. Зинаиды Тулуб. Киев, 1928. С. 178.

<sup>2</sup> Там же. С. 179.

<sup>3</sup> Грачева А. М. Герой французского романа и его русский прототип: Алексей Ремизов в романе «Княжеские ночи» Ж. Кесселя // Грачева А. М. Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910 — 1950). СПб. : Пушкинский дом, 2010. С. 112 — 131.

лодильнике (дело было на Пасху) лежали два окорока, четыре пасхи, десятки крашенных яиц и, помнится, восемь куличей, гусь, утка»<sup>1</sup>.

Ю. Иваск — поэт, литературный критик, литературовед, доктор философии Гарвардского университета по отделению славянских языков и литератур, автор статей о творчестве М. Цветаевой, Б. Пастернака, написал автобиографическую поэму «Человек играющий» (1977), которая появилась в Москве в самиздате, а после смерти автора была издана в Париже (1988) на средства друзей.

Сам поэт определил жанр своего сложного произведения как «гимн благодарения», а его название восходит к одноименной книге голландского культуролога И. Хейзинга. В поэме создан стихотворный шарж Ремизова:

Уже у Ремизовых я.  
Метафора: закутанная в тряпки  
Процентщица Раскольниковова иль  
Диковинка, Кикимора,  
Царапница, шипальница и хиль!  
Хватит, играя лицемерно в прятки:  
Ущербленный, замысловатый, хваткий.  
Но райский голос: юдо, а не гниль<sup>2</sup>.

В шарже обыгран не просто необычный наряд Ремизова из дамских вязаных им самим шалей, делающий его похожим на героиню романа Достоевского. Сравнение со скупой ростовщицей Аленой Ивановной оттеняет высмеянную в фельетоне И. Чиннова (кстати, близкого друга Ю. Иваска) усугубившуюся с возрастом бытовую жадность писателя. Написание с прописной буквы слов «Диковинка», «Кикимора», «Царапница» превращает их в прозвища писателя. Первое прозвище связано с одной из особенностей поведенческого имиджа Ремизова, любившего говорить афористическими намеками и по словицами, поскольку «диковинка» — это особый фольклорный жанр сказки, состоящей из паремических рядов. Вспомним, что Кикимора — основной персонаж ремизовской сказочной демонологии, а также мифопоэтическое определение Гоголя в эссе Ремизова «Тайна Гоголя». Царапница и щипальница — народные названия травянистого растения, называющегося «Подмаренник цепкий» (лат. *Gálium aparíne*).

Растительная метафора может объясняться не только внешним подобием: растение низкорослое и колючее. В поэме встречается и вто-

<sup>1</sup> Чиннов И. Собрание сочинений : в 2 т. Т. 2. : Стихотворения 1985 — 1995. Воспоминания. Статьи. Письма. М. : Согласие, 2000. С. 48 — 49.

<sup>2</sup> Иваск Ю. Играющий человек (поэма). Париж-Нью-Йорк: Третья волна, 1988. С. 38 — 39.

рой образ растения (в народном варианте именованя) — «куйбабка». Имеется в виду одуванчик, желтый цикорий (лат. *Leontodontaraxatum*). В ОбезВелВолПале Ю. Иваск носил прозвище «кавалер обезьяньего знака с пушком одуванчика», следовательно, он, как и Ремизов, превращает себя в одного из героев автобиографической поэмы «Человек играющий».

Ю. Иваск активно способствовал публикациям произведений А. Ремизова в американских изданиях, он написал рецензии на его книги «Кукха» (Новый журнал. 1979. № 135) и «Огонь вещей: сны и предсонье» (Опыты. 1955. № 5), в которых с позиций ученого-филолога высоко оценил своеобразные эксперименты Ремизова по синтезу художественной и психоаналитической форм интерпретации литературных снов.

В предисловии к поэтическому сборнику Б. Нарциссова «Звездная птица» (Вашингтон, 1978) Б. Филиппов писал о том, что стихи Нарциссова населяют образы нежити-нечисти, которые ассоциируются не с блоковскими болотными попиками и чертенятами, а с чудиками и ведьмами Заболоцкого, Ремизова, Гофмана и Эдгара По<sup>1</sup>. Лирический герой Б. Нарциссова действительно иногда перевоплощается в героев-нежитей, памятных по произведениям Ремизова. Например, первая строфа стихотворения «Не могу» из сборника «Звездная птица» вызывает ассоциации с ремизовским персонажем — обезьяньим царем Асыкой, изображаемым с петушиной головой. Асыка знал три обезьяньих слова, но выкрикивал их по-петушиному:

... Он знает петушиное слово...  
Вспетуши ты скажиное слово —  
И сейчас же рассеется ночь,  
И конец будет царствия злого,  
Упыри кувыркнутся и — прочь!»<sup>2</sup>

В советской метрополии в 1970-е гг. в неподцензурной поэзии начинает возрождаться модернистская эстетика. Особый интерес к литературе Серебряного века проявлял и петербургский поэт В. Кривулин — профессиональный филолог; знаток творчества А. Белого, В. Хлебникова, И. Анненского и др. В свете нашей темы особый интерес представляет его стихотворение «Лето господне»<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> Филиппов Б. Заметки о поэзии Бориса Нарциссова // Нарциссов Б. Звездная птица. Вашингтон, 1978. С. XI

<sup>2</sup> Письма запрещенных людей. Литература и жизнь эмиграции. 1950 — 1980-е годы. По материалам архива И. В. Чиннова, сост. О. Ф. Кузнецова. М. : ИМЛИ РАН, 2003. С. 592.

<sup>3</sup> Выражаю особую признательность специалисту по русской современной поэзии, доценту кафедры русской литературы Белгосуниверситета Татьяне Алешка за указание на это стихотворение В. Кривулина.

Господне Лето! ни шмелев ни шестов  
такую не застали благостынь:  
аресты в мае в райскую теплынь  
в июле в пору дачного блаженства  
конвейерный допрос, поток спящей тьмы!  
здесь папоротник цвел над протоколом  
и торф горел подкожный и такого  
гримасничанья девы-Костромы  
не ведал даже ремизов со сворой  
своей прелестной нечисти...<sup>1</sup>.

Появлению Ремизова в этом стихотворении предшествуют упоминания его современников — И. Шмелева (как автора одноименного со стихотворением романа «Лето Господне») и Л. Шестова, по всей видимости, упомянутого для создания прихотливой иронической рифмы к слову «блаженства». По заложенной современниками-мемуаристами традиции, у В. Кривулина Ремизов также сопровождаем «сворой прелестной нечисти». Несколькими необычными кривулинскими трактовками образа девы-Костромы: в ремизовской мифопоэтике гримасничанье — это прерогатива Кикиморы, а у персонажа с именем Кострома несколько другие функции. Поэтический образ гримасничающей девы-Костромы был, скорее всего, навеян шлейфом мемуарных историй о Ремизове — актере, шуте, мастере перевоплощений.

Итак, ремизовская металитературная рефлексия — с ее установками на мифопоэтическое пересоздание образов художников слова и выявление лично значимой для Ремизова «подтекстовой» семантики в их произведениях — находит интересную корреляцию в том, как воспринимался другими сам Ремизов. Очевидно, что мифотворческие усилия Ремизова по созданию собственной «литературной персоны» достигли тех результатов, на которые рассчитывал писатель: его образ стал устойчиво соотноситься современниками и потомками не столько с «паспортными» обстоятельствами реальной биографии, сколько с «партитурой» его персональной мифологии, растворенной в автобиографических и металитературных текстах.

Память «о Ремизове» оказалась неотделимой от «узлов и закрутов» его собственного воображения, от репертуара поведенческих «жестов» и стиливых «причуд» писателя. В этом смысле Ремизов — возможно, намного результативнее, чем кто бы то ни было, — сумел реализовать одну из важнейших модернистских творческих интенций: он сумел «подчинить» собственную жизнь творчеству, претворить личный драматический социально-бытовой опыт в очищенную

<sup>1</sup> URL : <http://www.vavilon.ru/texts/krivulin1.html#8>.

от случайных житейских напластований «сладостную легенду», обернуть частную «историю жизни» в символически мерцающую текстовую загадку.

Сама устойчивость ремизовского имиджа, в котором наиболее значимые эмблематические детали порой отрываются от носителя и получают самостоятельную «экзистенцию» — подобно тому, как улыбка чеширского кота может обойтись без самого сказочного персонажа, — сама эта предсказуемость мифологических «слагаемых» ярко свидетельствует о мифогенной природе образа. Иначе говоря, о том, что мифотворец Ремизов сам стал частью общего мифа о Серебряном веке (протянувшемся, благодаря и его усилиям, через всю первую волну эмиграции). Ремизов, как мы имели возможность убедиться, результативно «приложил руку» к сотворению единого мифопоэтического метатекста, в котором будто заранее предусмотрел для себя если не одну из главных, то едва ли не самую «характерную» роль, в мотивной структуре которой сошлись ерничество и подвижность, ирония и лиризм, скепсис по отношению к истории и вера в животворящую силу Слова.

В этой связи в высшей степени показательно и то, что упоминания Ремизова или аллюзии на него стали составной частью «идентификационных стратегий», присущих писателям, так или иначе соотносящим себя с русским модернизмом. Это могли быть верные продолжатели модернистской «волны», для которых «память о Ремизове» становилась одним из маркеров их собственной эстетики.

Несколько иначе отзывается ремизовский «мифологический шлейф» в высказываниях «иронизирующих» наследников модернизма, преодолевающих его в сторону постмодернизма. Они пытаются встать по отношению к модернизму вообще, и к Ремизову в частности, в «метапозицию»: включить в рефлекссию не только мотив признания, но и ноты аналитического скепсиса. Отчасти этим объясняется, на наш взгляд, сравнительно невысокая частотность прямых аллюзий на Ремизова в постмодернистском дискурсе, хотя примеры ремизовского жизнетворческого «ерничанья» и его вербальной эквилибристики, изобретательные рецепты концептуалистской «деконструкции» откровенно узнаваемы.

Н. В. Барковская первой в литературоведении отметила модернизацию жанрово-стилевой традиции Ремизова в произведениях современных авторов, стремящихся соединить «древнерусскую архаику с новейшим сюрреализмом»: «Переключки заметны, прежде всего, на

уровне жанрово-тематическом: так, о "Посолони" напоминают "Световая сказка" М. Ботевой и "Агата возвращается домой" Л. Горалик, ее же "Игры и забавы" в составе "Устного народного творчества...", к "Николиным притчам", к текстам из сборника "К Морю-Океану" аллюзивны "Генеральские сказки" М. Ботевой и "Сказки о святых заступниках" в "Устном народном творчестве..." Л. Горалик, ремизовские былички о водяном, кикиморе, лешаке и проч. отзываются в страшилках и быличках современных авторов, "Похороны жужелицы" М. Гейде "цитатны" к "Погребению мухи, блохи и комара" Ремизова»<sup>1</sup>.

Продолжая тему наследования ремизовской жанрово-стилевой традиции уже в рамках XXI в. хотелось бы отметить, что обращение к архаичным жанрам, языковой стихии и историческим реалиям допетровской Руси у современных авторов (В. Сорокин «День опричника», Е. Калядина «Цветочный крест», Е. Водолазкин «Лавр») свидетельствует о проблематизации «ментального кризиса» и попытке противопоставить новейшей литературе, ориентированной на глобализацию, тексты, где ощутим поиск русской национальной самобытности.

Такое явление, как «новая драма» в современной литературе, представленное творчеством драматургов О. Михайлова, А. Образцова, О. Юрова, М. Угарова и др., поэтика которых характеризуется «насыщенной метафоричностью, ярко выраженной конструкцией игровых отношений и высоким интеллектуальным уровнем»,<sup>2</sup> также может восходить к драматургическим практикам А. М. Ремизова нач. XX века. Ремизовская традиция просматривается в стремлении к символизации мира, в усилении тенденции к стилизации и в сгущении металитературного фона.

### **3.2. История творческих контактов А. М. Ремизова и М. И. Цветаевой**

Творческие установки А. Ремизова и М. Цветаевой очень похожи: оба выбирали экстремальные формы жизненного самоотречения ради творчества, оба создавали уникальный и трудно переводимый язык, ценили лексические редкости и метафорическую вязь образов,

<sup>1</sup> Барковская Н. В. Традиции А. М. Ремизова в современной литературе // Уральский филологический вестник. 1912. № 1. С. 95 – 111.

<sup>2</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Актуальные проблемы русской драматургии конца XX – нач. XXI в. М. : Флинта, 2006. С. 3 – 53.

оба стремились к раскрытию потенциальных возможностей словотворчества и ощущали родство вещей через слово. Обоим было присуще близкое к абсолютному музыкальное чувство слова: Ремизов подбирал слова по слуху; Цветаева свой творческий процесс — «писание» — определяла как «вслушивание»<sup>1</sup>. Цветаева считала, что стиль художника определяется ритмом; Ремизов был уверен, что «по ритму автора можно узнать точнее, чем по образной системе»<sup>2</sup>.

В эмигрантской периодике имена А. Ремизова и М. Цветаевой почти неразлучны в ситуациях, когда говорилось об евразийском движении и о журнале «Версты». На его обложке сообщалось, что журнал выходит «при ближайшем участии Алексея Ремизова, Марины Цветаевой и Льва Шестова». После выхода первого номера развернулась бурная полемика. Тот факт, что в «Верстах» публиковались произведения оставшихся в Советской России И. Бабеля, А. Белого, С. Есенина, Б. Пастернака, воспринимался эмигрантской общественностью как попытка обосновать политическое течение с просоветской ориентацией. Именно контекст реакций на позицию «Верст» может послужить исходной точкой для размышлений на тему «Ремизов и Цветаева».

У писателей был общий печальный опыт критического «бичевания». Единственная доброжелательная статья, посвященная сопоставительному анализу рассказов Ремизова «Наперекор» и Цветаевой «Башня в плюще», принадлежит профессору А. Бему, который считал, что художники «находятся незаслуженно в загоне», поскольку их творчество предназначено «для немногих», «для избранных», и пророчески предупреждал, что Ремизов и Цветаева — «едва ли не самые крупные явления нашей эмигрантской литературы»<sup>3</sup>. Впрочем, М. Осоргин позднее также отметил достоинства Ремизова и Цветаевой: «На них обоих злитесь рядовой читатель», но «их обоих нельзя не признать лучшими фабрикантами русского слова»<sup>4</sup>.

Парадигма уничижительных характеристик двух писателей не требует комментариев: от насмешливых «чужак и чужачка», «монах-непристойник и вечно влюбленная институтка»<sup>5</sup> — до сравнения с «мухами», которые «засиживают прекрасную русскую литературу»<sup>6</sup>. З. Гиппиус считала Цветаеву и Ремизова «ядром группы "эстетов",

<sup>1</sup> Цветаева М. И. Собр. соч. : в 7 т. М. : Элис Лак, 1994 — 1995. Т. 5. С. 285.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 221.

<sup>3</sup> Бем А. Правда прошлого // Молва (Прага). 1933. № 189. 20 августа. С. 2.

<sup>4</sup> Осоргин М. Поэт Марина Цветаева // Последние новости (Париж). 1926. № 1765, 21 января. С. 3.

<sup>5</sup> Осоргин М. Дядя и тетя. Рец. на журн. : Благонамеренный : лит. и крит. журн. / изд. А. Измайловым. СПб., 1926. Кн. 2 // Посл. новости (Париж). 1926. С. 2 — 3.

<sup>6</sup> Рыбинский Н. Литературная хроника. Новое время (Белград). 1926. 23 февр. С. 2.

державших определенный курс на СССР»<sup>1</sup>. В. Злобин советовал «вместо поднятого над журналом красного флага повесить — красный фонарь», потому что критика смутило «некрофильское влечение» Ремизова к Розанову, «с которым он, воистину, как с мертвым телом, делает, что хочет»<sup>2</sup>. «О Марине Цветаевой нечего говорить»<sup>3</sup>, — пишет В. Злобин, укоряя ее в кощунстве и нравственной распушенности.

А. Ремизова и М. Цветаеву упрекали в излишней интимности, экзальтации и эгоцентризме. Литературный тандем Ремизов — Цветаева в конце 1920-х гг. был привлекательным объектом для фельетонистов. З. Гиппиус в фельетоне «О "Верстах" и о прочем» указывает на «предрасположенность к заразе»<sup>4</sup> (надо полагать, советской) у Ремизова и Цветаевой. М. Осоргин под видом рецензии на журнал «Благонамеренный» пишет фельетон «Дядя и тетя», сравнивая Ремизова и Цветаеву с самовлюбленными заглавными персонажами, и высмеивает писателей за «введение в литературный обиход провинциальных интимностей»: «ремизовских разговоров о добрых знакомых и цветаевских длиннот о самой себе»<sup>5</sup>.

Лирическая откровенность Цветаевой интерпретировалась как провинциальная увлеченность «предрассудками со всяческими любовями и ненавистями своего узкого и душного — не то мансардного, не то келейного — мирка»<sup>6</sup>. «Что касается до Ремизова, достаточно хитрого, чтобы шуточно увернуться от упрека в излишней самозанятости, — пишет М. Осоргин, — то им так же самая интимность доведена до крайних пределов»<sup>7</sup>.

Ремизов и Цветаева обреченно, со смирением воспринимали эмигрантские жизненные тяготы, однако в творчестве практиковали особый — экстатичный — тип письма. Нечуткие к затекстовым мотивам критики называли прозу Ремизова «воплем» и «плачем» об эмигрантской судьбе; стихи Цветаевой для них были «еще

<sup>1</sup> Крайний А. (Гиппиус З. Н.) Мертвый Дух // Голос минувшего на чужой стороне (Париж). 1926. № 4. С. 298.

<sup>2</sup> Злобин В. «Версты» [№ 1] // Новый дом. 1926. № 1. С. 36.

<sup>3</sup> Там же, с. 36.

<sup>4</sup> Крайний А. (Гиппиус З. Н.) О «Верстах» и о прочем <№ 1> // Последние новости. 1926. 14 августа. № 1970. С. 2—3.

<sup>5</sup> Осоргин М. Поэт Марина Цветаева // Последние новости (Париж). 1926. № 1765, 21 января. С. 2.

<sup>6</sup> Горбов Д. 10 лет литературы за рубежом «Версты» // Печать и революция. 1927. Кн. 8, декабрь. С. 30.

<sup>7</sup> Осоргин М. Поэт Марина Цветаева. 21 января. С. 2.

страшнее ремизовского вопля»<sup>1</sup>. И. Бунин ругал Цветаеву за «типографское распутство», которое, по его мнению, «даже Ремизову никогда не снилось»<sup>2</sup>. Г. Адамовича раздражала «разговорно-бес-связная, неупорядоченная речь»<sup>3</sup> Ремизова, Цветаеву же он критиковал за «необузданность страстей», «однообразные выкрикивания и восклицания»<sup>4</sup>. Сторонники Адамовича выдерживали ту же тактику, пристрасно отмечая цветаевские «интонации, ее очень русский и женский (бабий) говор»<sup>5</sup>.

За всеми подобными оценками скрывался глубинный внутренний конфликт русской культуры, обострившийся в эмиграции: противостояние Петербурга и Москвы. Эта антитеза уже в восемнадцатом веке была обусловлена контрастом архитектурных стилей двух столиц: помпезный петербургский ампи́р контрастировал с московской эклектикой с ее купеческой разновкусицей и лукаво-запутанной застройкой. В рецензии на «Версты» крестный отец «Парижской ноты» Г. Адамович писал: «Москва отвратительна, — и внешне, и внутренне, — разбухшая, самодовольная, с последними усовершенствованиями, с последними модами во всем (что Париж! что Нью-Йорк!), глупая, серая "бабища"»<sup>6</sup>. Заметим, что почти все его нелестные определения московского стиля созвучны критическим оценкам, данным Цветаевой и Ремизову. И уже не скрывая своей эстетической родословной, он говорит о том, что «эмиграция есть, действительно, выражение петербургского духа»<sup>7</sup>. Рецензия заканчивается призывом к демонстрации петербургского «отвращения к славянофильству и мелким ересям, вроде скифства или евразийства»<sup>8</sup>. Совершенно очевидно, что Г. Адамович не столько критиковал «Версты» за евразийскую идеологию, сколько откровенно нападал на публиковавшихся в журнале москвичей — М. Цветаеву, А. Ремизова (а также примкнувших к ним неэмигрантов А. Белого и Б. Пастернака), представлявших

<sup>1</sup> Туров С. По поводу 57-ой книги «Современных записок» // Наш Союз (Париж). 1935. № 64 — 65. С. 15.

<sup>2</sup> Бунин И. Версты // Возрождение (Париж). 1926. 5 августа. № 429. С. 3.

<sup>3</sup> Адамович Г. В. Собр. соч. Литературные заметки. Кн. 1. («Последние новости» 1928 — 1931). СПб. : Алетейя, 2002. С. 593.

<sup>4</sup> Адамович Г. В. «Современные записки». Кн. 46. Часть литературная // Последние новости. 1931. 4 июня. № 3725. С. 2.

<sup>5</sup> Иванов Г. Почтовый ящик // Цех поэтов. Кн. 4. Берлин : Трирема, 1923. С. 70.

<sup>6</sup> Адамович Г. Литературные беседы. «Версты» № 1 // Звено. 1926. № 186. 22 августа. С. 2.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

на тот момент серьезный противовес петербургскому доминированию в эмиграции<sup>1</sup>.

Стилевое родство М. Цветаевой и А. Ремизова воспринималось в эмиграции как самоочевидность, а потому уколы критиков в адрес Ремизова неизменно задевали поэтессу. Перечисляя своих и ремизовских критиков-обидчиков в статье «Поэт о критике», М. Цветаева не без проекций на саму себя писала в примечании: «“Ремизов и эмигрантская критика” — статья, которая еще будет написана. Не мной — так другим. Не сейчас — так через сто лет»<sup>2</sup>. «Непристойными» Цветаева считала статьи А. Яблоновского и Саши Черного<sup>3</sup>. Критик А. Яблоновский после выхода цветаевской статьи «Поэт о критике» написал фельетон «В халате», где высказался о литературной «бесцеремонности» поэтессы: «Она приходит в литературу в папилютках и в купальном халате, как будто бы в ванную комнату пришла»<sup>4</sup>. Ремизов переслал этот фельетон Цветаевой, однако этот жест ей не понравился: «Р<еми>зов с несколько двусмысленной дружественностью (ему не передавайте!!!) прислал мне статейку А. Яблоновского. — На-ка, почитай-ка...» (из письма Б. Сосинскому)<sup>5</sup>. Цветаева болезненно реагировала на критику, а вот Ремизов относился к отрицательным отзывам как к еще одной форме рекламы, а потому, сам оставаясь в стороне от публичной полемики, сознательно провоцировал Цветаеву на эмоциональную реакцию.

М. Цветаева воспринимала А. Ремизова как самого главного представителя культуры Серебряного века в эмиграции. Не исключено, что интерес к Ремизову возник у Цветаевой из юношеского увлечения символистами. Кроме того, А. Ремизов был близким другом В. Розанова и А. Блока. Розанова юная поэтесса страстно почитала и избрала героем своего раннего эпистолярного романа, а к Блоку относилась с поэтическим обожанием и благоговением.

<sup>1</sup> Заметим, что и другой петербуржец — В. Набоков — в оценках Ремизова и Цветаевой был солидарен со своим заклятым врагом Г. Адамовичем. Молодой Сирий называл М. Цветаеву «поэтессой, развлекающейся темным рифмоплетством» («Современные записки». Кн. 37 // Рувль, 30 января 1929) и считал недостойным занятием «разбираться в ее темной нелепой прозе» («Современные записки». Кн. 37 // Рувль, 8 мая 1929).

<sup>2</sup> *Цветаева М. И.* Собр. соч. : в 7 т. М. : Эллис Лак, 1994 — 1995. Т. 5. С. 286.

<sup>3</sup> Имеется в виду резко отрицательная статья-рецензия А. Черного «Передоновщина» на книгу А. Ремизова «Кукха», которая была опубликована в «Русской газете» (Париж, 6 ноября 1924).

<sup>4</sup> *Яблоновский А.* В халате // Возрождение. Париж, 1926, 5 мая. С. 3.

<sup>5</sup> *Цветаева М.* Неизданные письма / под общей ред. проф. Г. Струве и Н. Струве. Париж, ИМКА-Пресс, 1972. С. 114.

Имело значение то, что одна из похвальных рецензий на книгу Ремизова «Весеннее порошье» (1915) была написана Софией Парнок за подписью Андрей Полянин. С. Парнок, как известно, оказывала влияние на формирование литературного вкуса Цветаевой. Похвалы стилю Ремизова (о «роскошестве русской речи», об «оркестровке фразы с искусством истинного музыканта», о «симфонической силе словесных средств», и, наконец, о том, что «описание ветра (рассказ "Павочка") — *chef d'oeuvre* звуковой роскоши»<sup>1</sup>), вышедшие из-под пера подруги, могли вызвать у Цветаевой творческую ревность.

В эмиграции Цветаева открыто выражала симпатии к Ремизову. В анкете журнала «Своими путями» она отвечает: «Здесь, за границами державы Российской, не только самым живым из русских писателей, но живой сокровищницей русской души и речи считаю — за явностью и договаривать стыдно — Алексея Михайловича Ремизова, без которого, за исключением Бориса Пастернака, не обошелся ни один из современных молодых русских прозаиков»<sup>2</sup> (Курсив мой — Н. Б.). Доподлинно известно, что в годы эмиграции Цветаева испытывала острое желание дружеского, даже родственного, общения с писателем. Ремизов был приглашен в крестные отцы сына Цветаевой Георгия Эфрона отчасти потому, что поэтесса считала его и своим литературным крестным. На крестинах Ремизов не присутствовал, но был записан в крестные заочно. На роль крестного отца Ремизов был выбран Цветаевой по совету О. Е. Черновой-Колбасиной. В письме к О. Е. Черновой-Колбасиной это желание прозвучало отчетливо: «Дорогая Ольга Елисеевна, поздравьте крестника с двумя зубами сразу (в один день) и стребуйте с крестного на зубок. Быть Ремизовым (и Серафимой Павловной!) обязывает. Шутка — шуткой, а по-моему, требовать надо. Чту — Вам видней. (Обезьянья грамота — само собой, ею не отыграется!)»<sup>3</sup>. Встречи с писателем в Париже не были частыми, как хотелось бы Цветаевой. Уже годами позже склонная к мифотворчеству Цветаева писала А. Тесковой о своих обидах на Ремизова: «Я Вас считаю самой настоящей Муриной крестной <...> Крестный его — Ремизов — его не видел ни разу (живет в Париже) и ни разу не позвал. Мне не повезло»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> А. Полянин. Алексей Ремизов. Весеннее порошье. Изд-во «Сирин». П. МСМХV // Северные записки. 1915. № 7/8. С. 261.

<sup>2</sup> Цветаева М. Ответ на анкету журнала // Своими путями. Прага. 1924. № 1 — 2. С. 210.

<sup>3</sup> Цветаева М. Неизданные письма / под общей ред. проф. Г. Струве и Н. Струве. Париж : ИМКА-Пресс, 1972. С. 48.

<sup>4</sup> Цветаева М. Письма к Анне Тесковой. Прага : Academia, 1969. С. 143.

В обширном эпистолярном наследии Цветаевой обнаруживается ряд свидетельств, указывающих на дружеское общение писателей и их взаимную поддержку на литературных вечерах<sup>1</sup>.

В эпистолярном наследии Ремизова практически не встречается упоминаний о поэтессе, за исключением оценочного наблюдения, что соскальзывания в «ЛУБОК» не удалось избежать «даже Цветаевой»<sup>2</sup>. Однако в автобиографических очерках конца 1920-х — начала 1930-х гг., из которых позже будет составлена книга «Учитель музыки», М. Цветаева безмянно, но многолико присутствует. Реально-бытовой фон парижской жизни писателя был трансформирован в этой книге в литературный, и многие «верстовцы» (Л. Шестов, П. Сувчинский, Д. Святополк-Мирский, А. Белый) превращены в персонажей. В очерке «Эмблема счастья» (первая публикация под заглавием «Счастливые слоны. Парижская легенда» — в газете «Последние новости», 1929, № 3154) среди гостей главного героя Корнетова появляется несколько дам. Каждая из них наделяется Ремизовым той или иной приметой, восходящей к мифологизированному им образу М. Цветаевой. Первая дама носит прозвище «Борщок», получив его «за свою способность — “так из ничего насыщать словами”»<sup>3</sup>. Ремизовский ироничный умысел только на первый взгляд связан с намеком на ответственное отношение Цветаевой к семейно-бытовым обязанностям. Дальнейшее ремизовское уточнение — «Борщок был непрерывен и нескончаем...»<sup>4</sup> — наводит на мысль о подтрунивании над цветаевской эклектичностью и творческой плодовитостью.

Тот же контекст проясняет характеристика второй дамы по прозвищу «Ситуация», которая была слишком «говорливая в возвышенном тоне»<sup>5</sup>. Третья героиня — «барышня в шапочке» — называет прочитанный недавно в журнале рассказ некоего Корнетенки (двойник главного героя Корнетова) «чудесным», думая, что его написал сам Корнетов. Цветаева узнаваема по переиначенной фразе из ее интер-

<sup>1</sup> Прямое указание на встречи в семейном кругу Цветаевой с Ремизовым содержится в письме к Л. Шестову (Париж, 25-го января 1926 г.): «Почему не были 23-го (в субботу) у Ремизова? Мы все Вас ждали и до половины 12-го часа берегли для Вас бутылку шампанского» (*Цветаева М. Неизданные письма / под общей ред. проф. Г. Струве и Н. Струве. Париж : ИМКА-Пресс, 1972. С. 158*). Цветаева посещала вечера чтений А. М. Ремизова в Русском клубе (70, Rue de l'Assomption). Приглашая поэта Н. Гронского, она писала: «Дорогой друг, оставьте на всякий случай среду — вечер свободным, может быть и, кажется, наверное — достану 3 билета — Вам, Але и мне — на вечер Ремизова, большого писателя и изумительного чтеца» (там же, с. 212).

<sup>2</sup> *Когрянская Н. Алексей Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 149.*

<sup>3</sup> *Ремизов А. М. Учитель музыки. Париж, 1953. С. 74.*

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

вью в журнале «Своими путями»: без Ремизова «не обошелся ни один из современных молодых русских прозаиков». Указание Ремизова на то, что героиня торопится на поезд в Кламар, подтверждает догадку. Напомним, что в парижские годы эмиграции Цветаева жила в пригородах Парижа — Кламаре и Медоне.

В очерке «Забытый юбилей» («Последние новости», 1930, № 3594) Ремизов описывает очередную вечеринку на квартире Корнетова, где опять присутствует дама по прозвищу Борщок, страстно желавшая рассказать сон Анны Карениной в собственной интерпретации. Суицидальный намек на М. Цветаеву и здесь весьма прозрачен. Далее по сюжету кукушка в часах начала куковать, и гости, «те, кому в Кламар и Медон», вскочили и по не лишнему ироническим интонаций выражению Ремизова, как купальщики в «знойный день без стеснительных трусиков, свободно, и лишь с естественной ухваткой бегут по берегу к воде, бросились в переднюю, чтобы одевшись кое-как, бежать поспеть на поезд»<sup>1</sup>. Уже обыгранный ранее мотив спешки на поезд в Кламар и Медон здесь сопряжен с образами обнаженных купальщиков, что ассоциируется с купальным халатом, в котором, по мнению А. Яблоновского (автора упомянутого фельетона), пришла Цветаева в русскую литературу.

В книге «Учитель музыки» есть еще один микросюжет, связанный с образом М. Цветаевой. Один из героев романа — Судок, схожий с автором страстью к мистификациям, помещал в эмигрантских газетах шуточные сообщения о жизни литературного Парижа. Однако вдруг его перестали печатать: «Это случилось после вымышленного сообщения о новом парижском журнале "Щипцы": обиделись литературные дамы»<sup>2</sup>. Под образом обидевшихся «литературных дам» Ремизов, размноживший ранее цельный образ поэтессы на несколько иронических проекций, несомненно, подразумевал М. Цветаеву. В свернутом виде здесь запечатлена реальная история о том, как Ремизов в качестве шуточного приветствия поместил в газету «Последние новости» объявление: «Переехавшая на постоянное жительство в Париж поэтесса Марина Цветаева становится во главе ежемесячного журнала "Щипцы". Журнал будет посвящен, главным образом, печатанью стихов, но в первом номере появится новая повесть Ф. Степуна "Утопленник"» («Последние новости», 1925, № 1704, 12 ноября). Цветаева восприняла шутку болезненно и написала гневное опровержение: «Всю заметку, имеющую целью одурачить газету, читателя, Степуна и меня, прошу считать измышлением одного из местных остроумцев, которого бы

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Учитель музыки. Париж, 1977. С. 116.

<sup>2</sup> Там же.

просила подобных шуток не повторять. Можно шутить с человеком, нельзя шутить его именем» («Последние новости», 1925, № 1705).

Цветаева была моложе Ремизова на 15 лет и принадлежала к младшему поколению эмигрантов, уже не разделявших игровых жизнетворческих увлечений старших представителей Серебряного века. Она пишет о ремизовской невинной шутке с яростью: «Ненавижу такие шутки, шуток (с собой) вообще не понимаю, в детстве кидалась предметами, ныне, увы, ограничиваюсь словесным рипостом, но всегда вредоносным и всегда мгновенным. Шутить со мной — отсутствие чутья и дурной вкус. Жаль, что их проявил именно Ремизов, весь на чутье»<sup>1</sup>. Цветаева, как и Ремизов, была противоречива в своих чувствах: «Большинство ее встреч с людьми почти всегда начиналось с возвышения последних, а заканчивалось, как правило, их развенчиванием или собственным разочарованием»<sup>2</sup>.

Так или иначе, но реакция поэтессы на ремизовские шутки могла стать причиной ее непосвящения в члены ОбезВелВолПала<sup>3</sup>, в то время как близкие Цветаевой С. Эфрон, кн. Д. Святополк-Мирский и П. Степун были обладателями «обезьяньих грамот». Особенно загадочным кажется то обстоятельство, что Ремизов, пережив почти всех своих литературных собратьев и трагически погибших учеников, оставил ряд эссе-некрологов о них, а о смерти М. Цветаевой предпочел не высказываться.

При всем своем скептическом отношении к женским инициативам в художественной сфере, Ремизов все же считал Цветаеву сильным соперником и не мог не осознавать ее поэтического превосходства. Князь Д. Святополк-Мирский писал П. Сувчинскому: «Получил

<sup>1</sup> Цветаева М. Неизданные письма / под общей ред. проф. Г. Струве и Н. Струве. Париж : ИМКА-Пресс, 1972. С. 54.

<sup>2</sup> Мнухин Л. Марина Цветаева и французские писатели // Русские писатели в Париже: Взгляд на русскую литературу 1920 — 1940. М., 2007. С. 222.

<sup>3</sup> Следуя эстетике игры в ОбезВелВолПал, Ремизов «вербовал» в объединение всех своих близких друзей, а среди них почти все организаторы и главные участники журнала «Версты». Обезьяньи прозвища акцентируют какую-либо выдающуюся черту: С. Я. Эфрон — «кавалер обезьяньего знака 1-й степени с изумрудной Устерсой и жемчужной мушелью», кн. Д. Святополк-Мирский — «князь, полпред Англии и Мексики», один из лидеров евразийского движения, музыковед П. П. Сувчинский — «полпред всей Евразии, кононарх всех обезьяньих хоров», философ Л. Шестов — «митрофорный кавалер». Возможно, Ремизов подбирал прозвище и для Цветаевой, так и не ставшей участником игры. Упомянутый в шуточном приветствии журнал «Щипцы» в отношении Цветаевой был связан, возможно, еще и с особым пристрастием поэтессы к мотивам «кудрей» и «локонов»: «А что если кудри в плат / Упрячу — что выются валом ...»; «Меня — видишь кудри беспутные эти? — Земною не сделаешь солью»; «И кровь приливала к коже, / И кудри мои вились...»; «По сторонам ледяного лица / Локоны, в виде спирали»; «О, как мне кажется могли вы / Рукою полною перстней / И кудри дев ласкать и гривы // Своих коней, // Своих коней» .

стихи Марины. Перечитывал многое, был сильно взволнован — какой все-таки, <...> ее мать, поэт. Одно плохо, что в свое время мало секли. Это годы 1922 — 25 — ее лучшие»<sup>1</sup>. Ремизов наверняка знал об этом экспрессивном комплименте: не случайно в книге «Учитель музыки» участники эпистолярного диалога выведены под именами Пытко-Пытковского и Котофея Ивановича.

У Ремизова никогда не было репутации поэта, хотя он всегда испытывал непреодолимое желание приблизить свою прозу к стиховой упорядоченности. Он начинал свой литературный путь с переводов польских поэтов и пробовал себя в поэзии, а позже стыдливо уклонялся от классической силлабо-тоники, подчеркивая увлеченность пограничными жанрово-видовыми формами — стилизациями молитв, духовных стихов, апокрифов и фольклорных былинных форм. Стихоподобная ритмизация ощутима в его ранних произведениях — «Посолонь», «Лимонарь», «К морю-Океану» (хотя эти произведения и принято считать прозой, мы придерживаемся версии об их жанрово-родовой промежуточности). В 1920-е гг. Ремизов создает ряд произведений, написанных ритмизованной стихопрозой, самым выдающимся из них стала «Взвихренная Русь» (1927)<sup>2</sup>.

В начале 1920-х гг. в творчестве Цветаевой обозначаются тенденции к сказочному творчеству и начинают проявляться ремизовские черты: обилие сказочных рефренов (сказка «Царь-девица»), значимость магического (заговорного) слова (поэма «Переулочки»), составление словесно-звуковых гирлянд (поэма-сказка «Молодец»). Привлекает Цветаеву и ремизовская тема контактов человека с нечистой силой, и образы упырей, болотных и лесных духов, бесноватых: в декабре 1922 г. в Праге она дописывает поэму-сказку «Молодец» о любовном противостоянии вампира и живой девушки. Поэма выходит с задержкой, только весной 1925 г. в Праге. Через О. Е. Колбасину-Чернову Цветаева сразу же высылает экземпляр для Ремизова.

В свете темы творческих взаимоотражений особый интерес представляет сказка Ремизова «Упырь», которая впервые была опубликована еще в 1911 г. (ж. «Всеобщий ежемесячник» СПб., 1911, № 1), а в 1922 г. переписана с графической разбивкой на строфы и слоги (под названием «Сказка» опубликована в журнале «Жар-птица», Берлин, 1923. № 10). Поэма М. Цветаевой «Молодец» может восприниматься как поэтическое соревнование с Ремизовым, а ремизовскую сказку «Упырь» можно считать главным неназванным ее первоисточником —

<sup>1</sup> Smith G. S. The letters of D. S. Mirsky to P. P. Syvchinskii, 1922 — 31. Birmingham, 1995. С. 107.

<sup>2</sup> Орлицкий Ю. Б. Динамика стиха и прозы. С. 448 — 457.

наряду с указанной самой поэтессой сказкой «Упырь» из собрания Афанасьева. Основание к такому предположению дает и общая стихия фольклорного песенного лада, и обоюдное стремление художников к записи подсознательной культурной памяти, и сюжетно-образные переключки, и целый ряд схожих поэтических приемов.

На уровне микростилистики многие особенности этой цветаевской поэмы переключаются со специфическими ремизовскими приемами-фаворитами. Это сразу было отмечено критиками: о Цветаевой писали так же, как прежде писали о Ремизове. В. Ходасевич в похвальной рецензии на поэму замечает: «Чисто словесные звуковые задания играют в "Молодце" столь же важную роль, как и смысловые»<sup>1</sup>. Прежде подобные суждения относились к звуко-символистским опытам Ремизова. Почитатель таланта Ремизова и сторонник его теории «русского лада» Д. Святополк-Мирский в рецензии на поэму «Молодец» будто в угоду Ремизову пишет, что Цветаева «идет по пути освобождения русского языка от пут греко-римской и романо-германской грамматики и возвращения ему его природной свободы и природных интонационных средств связи»<sup>2</sup>. А. Чернова в рецензии под заголовком «В Огонь-Синь» писала: «Звеньями песен спаян рассказ — последовательностью песен — цепью песенной определяется связь событий — цепь повествовательная»<sup>3</sup>, что соответствует ремизовскому представлению о песенной природе русского стиха.

Даже свою творческую задачу Цветаева определяет с оглядкой на Ремизова: «Вскрыть суть сказки данной в костяке. Расколдовать вещь»<sup>4</sup>. Метафору «костяк» Цветаева использует для обозначения текста, ставшего источником переделки. Известно, что она ценила именно стилизации и римейки Ремизова и признавалась в этом: «... люблю Ремизова по поводу, с чужим костяком»<sup>5</sup>.

В основе сюжетов сказки «Упырь» и поэмы «Молодец» — тема любовной одержимости друг другом мертвого и живой. В обоих произведениях важен мотив сознательного «неузнавания» девушкой мертвеца, произнесения слова «упырь» — хотя героиня, очевидно, догадывается, кто ее возлюбленный. Например, в поэме Цветаевой

<sup>1</sup> Ходасевич В. Поэма М. Цветаевой «Молодец» // Последние новости. Париж. 1925. № 1573. 11 июня. С. 4.

<sup>2</sup> Святополк-Мирский Д. Марина Цветаева. Молодец. Сказка. // Современные записки. 1926. № 24. Прага. Пламя, 1924. С. 569—572.

<sup>3</sup> Чернова А. «В Огонь — Синь» // Благонамеренный. Журнал русской литературной культуры. Брюссель. 1926. Кн. 1. январь-февраль. С. 151.

<sup>4</sup> Цветаева М. Поэт о критике // Благонамеренный. 1926. Кн. 2. С. 124.

<sup>5</sup> Письма М. И. Цветаевой из архива П. П. Сувчинского // *Revue des études slaves*, T. 64, fascicule 2, 1992. P. 221.

умирающий брат Маруси, предостерегая сестру, почти произносит запретное слово «упырь», но она не хочет его слышать:

– Сестрица, погиб!  
Лют брачный твой пир,  
Жених твой у – .<sup>1</sup>

В обоих произведениях мотив бегства героини от преследующего ее суженого-мертвеца становится предкульминационным, при этом на первый план выходят образы-символы метели и вьюги, предвещающие гибель. В финале и ремизовская, и цветаевская героини умирают в объятиях возлюбленного-упыря. Ремизов в финальном аккорде принципиально использует свободный стих:

Целовал царевну мертвый царевич –  
И с поцелуями живая кровь убывала,  
Теплая текла в его холодные жилы<sup>2</sup>.

А Цветаева рифмует короткие строки, которые бешено пульсируют, — так ритмически обозначен эротический подтекст сцены:

Та – ввысь,  
Тот – вблизи:  
Свились,  
Взвились:  
Зной – в зной,  
Хлынь – в хлынь!  
До – мой  
В огонь синь<sup>3</sup>.

Стилистический и графический орнамент ремизовской сказки не просто повторен в цветаевской поэме, но становится более рельефным. Например, знак тире, выполняющий у Ремизова больше ритмообразующую функцию, у Цветаевой — самый полифункциональный прием. С одной стороны, тире словно сдерживает напряженный пульс словотока. С другой, — избыточность тире свидетельствует о боязни поэта быть непонятым. Напряженные повторы слов, служащие у Ремизова ритмической каймой, у Цветаевой — мощное средство внушения. Характерные для ремизовской сказки словесные пары со звуковым подобием («Ветер-вихрь несет их сквозь темные леса — / сквозь мхи и болота — / ржавцы-болота / в шары-бары — / пустое место»<sup>4</sup>) разрастаются у Цветаевой до серийных визуально-фонетических цепочек, в которых уже звук управляет смыслом («Через пень-колоду — топом, / Через темь-болото — следом, / Табуном — летит — потопом /

<sup>1</sup> Цветаева М. Молодец, М., 2005. С. 52.

<sup>2</sup> Ремизов А. Страна небывалая: Легенды, сказки, сны, фантастика, исторические были-небыли. М., 2004. С. 360.

<sup>3</sup> Цветаева М. Молодец, М., 2005. С. 176.

<sup>4</sup> Ремизов А. М. Страна небывалая. С. 358.

Чегуном — гремит — железом»<sup>1</sup>). Ремизов демонстрирует сознательную игру звуками в описании метели: «летят-падают хлопья надранными лохмотьями, / вьется-вьется вьюга, / выбухает вихрь, / метет метель-поземелица — / за-ку-де-ли-ла»<sup>2</sup>.

Цветаева в поэме «Молодец» достигает высот языкового выражения благодаря тому, что наследует и совершенствует ремизовскую лингвистическую технику, умело соединяя архаику с авангардом. Оценка и признание Ремизова были для Цветаевой крайне важны, ведь, по сути, она сумела преломить и оживить ремизовские эстетические идеи в стихах. Ремизов оставил поэму без внимания. Однако в «невинной» шутке о журнале «Щипцы» он вспоминает именно об этой поэме, называя ее «Утопленник» и приписывая Ф. Степуну, чем невольно выдает свое раздражение. Ведь его почерк и стилистический узор были талантливо и самобытно интерпретированы именно Цветаевой, в то время как он признавал своими учениками совсем других, тщетно возлагая на них свои надежды.

М. Цветаева наследует и творчески перерабатывает некоторые аспекты ремизовской поэтики, подчас достигая новой степени художественной выразительности в общих для них с Ремизовым мотивно-тематических сферах.

### 3.3. Призрак А. Ремизова в творчестве В. Набокова-Сирин

*«Три вещи красят литературное произведение:  
язык, изобразительность и выдумка. Писать — это дар и подвиг»  
А. М. Ремизов. «Учитель музыки».*

Несмотря на напряженность<sup>3</sup> и даже экспрессивность личных отношений А. Ремизова и В. Набокова, между писателями всю жизнь длился творческий диалог. Очевидны и генетико-типологические параллели. В эмигрантский период Ремизов в цикле автобиографических книг создает легенду о русском писателе-эмигранте и окружает ее множеством металитературных эссе о классиках и художниках-современниках, создавая тем самым альтернативную

<sup>1</sup> Цветаева М. Молодец, С. 51.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Страна небывалая. С. 357

<sup>3</sup> По версии набоковского биографа Эндрю Филда уже пожилой Набоков вспоминал о Ремизове: «He detested me. We were very polite to each other... The only nice thing about him was that he really lived in literature». (*Field A. The life and art of Vladimir Nabokov* New York, 1986. P. 188.) Перевод автора монографии: «Он ненавидел меня. Мы были подчеркнуто вежливы друг к другу... Хорошего в нем было только то, что он действительно жил литературой».

историю развития русской литературы. И снискавший славу «гения тотального воспоминания» В. Набоков создал особый тип автобиографической прозы<sup>1</sup>. «Подстриженными глазами» (Париж, 1951) А. Ремизова и «Другие берега» (Нью-Йорк, 1954) (англоязычный вариант автобиографии — «Speak, Memoir», London, 1951) Набокова являются финальными версиями двух автобиографий, прежде рассеянных фрагментами в других произведениях писателей. По сути это мета-литературные автокомментарии с высокой степенью авторефлексии. Оба художника раскрывают истоки своей творческой памяти, прослеживая сложный узор образов семейной и литературной генеалогии: Набоков видит «узор судьбы» в реализовавшихся литературных сюжетах, а Ремизов распутывает литературные «узлы и закруты» литературной памяти.

Значимость символистской ценностной парадигмы в творчестве Набокова-Сирина давно выявлена в ряде историко-литературных работ<sup>2</sup>. По мнению большинства исследователей, главным поэтическим ориентиром для молодого Сирина был А. Блок, а важнейшим прозаическим — А. Белый. Однако, на наш взгляд, в формировании набоковского стиля сыграли роль и другие — менее очевидные — источники. Одним из первых проявлений набоковской «стилистической изобретательности»<sup>3</sup> был ранний «опыт мимикрии» под А. Ремизова.

<sup>1</sup> В русской автобиографической традиции «ближайший историко-литературный контекст» для набоковской темы памяти, по мнению Б. Аверина, составили «Котик Летаев» А. Белого, «Младенчество» В. Иванова и «Жизнь Арсеньева» И. Бунина. «Несомненной близостью к тому же контексту отличается проза Ремизова с ее «панавтобиографизмом», с неустанной работой творческой памяти» (Аверин Б. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. С. 33). Исследователь не ставит для себя задачу развивать эту мысль дальше, ссылаясь на ограничительные рамки своей монографии. За эту исследовательскую щедрость я очень признательна Б. Аверину.

<sup>2</sup> Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб.: Академич. проект, 2000; *Johnson D. Bely and Nabokov: A Comparative Overview // Russian Literature*, 1981. Vol. 9. № 2. P. 379 — 402; *Karlinsky S. Russian Transparencies // Saturday Review of Arts*. 1973. Vol. 1. № 1. P. 44 — 45.; *Сконечная О.* Люди лунного света в русской прозе Набокова (К вопросу о набоковском пародировании мотивов Серебряного века) // *Звезда*. 1996. № 11. С. 207 — 214; *Легенев А. В.* Набоков и другие: Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века. Москва-Ярославль, 2004.

<sup>3</sup> По поводу «стилистической изобретательности» Брайан Бойд писал, что «подлинная история набоковского искусства — это история обретения стилистической и повествовательной изобретательности, необходимой для выражения тех задач, которые ставила его философия» (*Бойд Брайан.* Владимир Набоков: Русские годы: Биография: пер. с англ. М., 2001. С. 343). Схожее суждение высказал А. Долинин: «Реализуя недореализованный метафорический или эвфонический потенциал “чужого слова”, полемически выворачивая его наизнанку, достраивая недостроенный образ, подхватывая и развивая чужую идею, Набоков умел присваивать чужое и превращать кем-то неплохо замеченное в отлично написанное» (Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб., 2000. С. 268).

Самый первый рассказ, подписанный псевдонимом «Сирин», был опубликован в газете «Руть» 7 января 1921 г. под характерным заглавием «Нежить». Вспомним, что выбор Набоковым псевдонима, помимо ассоциаций с мифологическим образом птицы, был обусловлен желанием молодого автора указать на свои символистские литературные корни. Как известно, издательство «Сирин» возникло в 1912 г. при активном участии А. Ремизова.

Название рассказа «Нежить» — это прямая отсылка к стихотворению Блока «Болотные чертенятки» (1905), посвященному А. Ремизову: «И сидим мы, дурачки, — / Нежить, немочь вод. / Зеленеют колпачки / Задом наперед». Цикл А. Блока «Пузыри земли» (протитированное стихотворение вошло в этот цикл) был написан под эстетическим влиянием А. Ремизова, который стремился развернуть русский символизм к национальной мифологии, фольклору, народной демонологии и болотной символике.

В рассказе Сирина «Нежить» сознательно воспроизводится общесимволистский образно-ассоциативный контекст. Просвечивают здесь прежде всего блоковские поэтические образы — седых мшистых туманов, ржавых кочек и пней, предрассветного шелеста листвы, ветровой тоски, печальных излучин рек. Герой рассказа неожиданно обнаруживает в своем скромном эмигрантском жилище лесного духа, бежавшего из послереволюционной России, и беседует с ним до утра. Такая фабула является прозаическим парафразом известных строк Ф. Сологуба: «Неживая, нежилая, полевая, лесовая, нежить горькая и злая, / Ты зачем ко мне пришла, и о чем твои слова?»<sup>1</sup>

Но в меньшей степени рассказ Сирина «Нежить» восходит и к сказке Ремизова с названием «Нежит» (впервые опубл.: Золотое руно. 1907. № 7 — 9). В 1922 г. эта сказка в новой редакции с разбивкой на строфы была опубликована в составе текста «Русалия» (Современные записки, кн. IX, 1922).

Сирин воссоздает стилистический узор Ремизова, перенимая его «фирменные» приемы. Сиринская звукоподражательная метафора «леший там тешится»<sup>2</sup> отчетливо перекликается — особенно на уровне фоносемантики — с ремизовским портретом Нежита: «Без души, без обличья, то медведем переступит, то утишится тише тихой скотины, то перекинется на куст»<sup>3</sup>. Сирин талантливо «перелицовывает»

<sup>1</sup> Сологуб Ф. Очарования земли. Стихи 1913 года. СПб., 1914.

<sup>2</sup> Набоков В. В. Русский период. Собр. соч. : в 5 т. / сост. Н. Артеменко-Толстой; предисл. А. Долинина; прим. М. Маликовой. СПб. : Симпозиум, 1999. Т. 1. С. 30.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 2. Докука и балагурье. С. 149.

ряд мотивов и деталей из ремизовской сказки, вплетая в текст собственные находки: это предвосхищающие «Машеньку» воспоминания о родных с детства пейзажах — лесных чащах, болотистых пере­лесках, кустах ра­китника. При этом Сирин использует характерные для языка Ремизова глаголы: «шишками лука­ться, шуршать, гукать», «про­морочил», «отхлипать», «пособил», а также «фир­менный» прием паронимической аттрак­ции («невеселое новоселье», «тучи шатучие», «блестки бересты», «свистал неисто­во»), который восходит к звуко­символистской практике А. Ремизова.

В словаре В. И. Даля (для обоих писателей это была настольная книга) «Нежить» толкуется следующим образом: «Все, что не живет человеком, что живет без души и без плоти, но в виде человека: до­мовой, полевой, водяной, леший, русалка, кикимора и пр. <...> У нежити своего обличья нет, она ходит в личинах»<sup>1</sup>. Этот словарный ком­ментарий созвучен образам, созданным Ремизовым и Сириным. Нежит в сказке Ремизова путешествует по весеннему, пробуждающемуся от зимней спячки болоту. Мажорная тональность языческой демонологии Ремизова у Сирина сменяется на минорную. С трагическим пафосом Сирин «поминает» персонажей из ремизовского пантеона — лесных, полевых и домовых духов, а завершает рассказ трагической каденцией: «А ведь мы вдохновенье твое, Русь, непостижимая твоя красота, веко­вое очарованье ... И все мы ушли, изгнанные безумным землемером»<sup>2</sup>.

Мотивные пере­клички и текстуальные совпадения позволяют предположить, что в образе лесного духа — Нежити — Сирин создает стилистический и мифопоэтический портрет Ремизова. Ремизовский образ Нежиты, «неприкаянного» скитальца «без души, без обличья»<sup>3</sup>, Сирин пророчески превращает в символ новой эмигрантской реаль­ности — изгнанного бездомного призрака — Нежить.

Важно вспомнить, что прерогатива на общение со всякой «нежи­тью» в эмиграции закрепилась именно за Ремизовым: «А. Ремизов в повести "Русалия" рассказывает о стране, в которую кроме него до сих пор еще никому не удавалось получить визу, о стране, где живет Баба Яга, где царит Корочун, где гнездится всякая "нежить"»<sup>4</sup>.

Вскоре после переезда Ремизова из Советской России в Берлин, а потом в Париж, Набоков подвергнет творчество писателя радикаль­

<sup>1</sup> *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 2003. Т. 2. С. 518.

<sup>2</sup> *Набоков В. В.* Указ. соч. С. 31.

<sup>3</sup> *Ремизов А. М.* Т. 2. Докука и балагурье. С. 149.

<sup>4</sup> Б.п. «Современные записки», кн. IX // Рувль. 1922. 12 марта (27 февраля). № 402. С. 9.

ной переоценке. Причиной тому мог стать ремизовский статус учителя в кругах эмигрантской и приезжающей из Советской России молодежи (Е. Замятин, Б. Пильняк, М. Зощенко, В. Иванов, К. Федин, Я. Гребенщиков, В. Яновский). «Одно время, но недолго, считалось модным увлекаться его наружностью, игрушками и даже прозой, — писал позднее В. Яновский. — Популярность у молодежи льстила Ремизову, на этой карте он удачно обошел Бунина»<sup>1</sup>. Для амбициозного Набокова какое бы то ни было участие в коллективном поклонении было невозможным.

Как известно, Ремизов был непревзойденным мастером мистификаций. Он публиковал в газете «Голос России» хроникальные заметки «Из жизни художников в Берлине», где в игриво-ироничной форме высказывался о литературных событиях первых лет эмиграции<sup>2</sup>. Своим триумфом он считал тот факт, что между берлинскими газетами «Руль» и «Накануне» в 1923 г. всерьез развернулась полемика о деятельности несуществующего философского общества «Цвофирзон». В романе «Учитель музыки» Ремизов раскрывает тайну этой мистификации: «Судок (одна из пародийных авторских масок — Н. Б.) был автором берлинского "Цвофирзона". И этот "Цвофирзон" (Zwovierzon) — "свободное философское содружество" можно рассматривать как образец его литературных упражнений: ни слова правды. Два года (1921 — 1923) мучил Судок этим "Цвофирзоном" русский Берлин, в те годы самую многочисленную эмигрантскую колонию»<sup>3</sup>. Набоков, впоследствии сам не раз прибегавший к мистификациям, не мог тогда не оценить блестящей мистификаторской драматургии Ремизова.

Спустя семь лет после публикации дебютного рассказа «Нежить» в той же газете «Руль» появляется отрицательная рецензия Сирина «Ремизов А. Звезда надзвездная. Stella Maria Maris. Париж: Умса Press, 1928». Сказки Ремизова возмущают выступившего в роли критика Набокова своей «безнадежной пресностью» и производят на него «впечатление чего-то неустойчивого, безответственного, случайного»<sup>4</sup>. Недавний тайный почитатель Ремизова теперь отказы-

<sup>1</sup> Яновский В. Поля Елисейские. Книга памяти. СПб. : Пушкинский фонд, 1993. С. 193.

<sup>2</sup> См. об этом: Л. Флейшман, Р. Хьюз, О. Раевская-Хьюз. Русский Берлин 1921 — 1923 : по материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте. Paris : УМСА-Press, 1983. С. 21.

<sup>3</sup> Ремизов А. Учитель музыки. С. 357.

<sup>4</sup> Набоков В. В. Русский период. Собр. соч. : в 5 т. / сост. Н. Артеменко-Толстой; предисл. А. Долинна; прим. М. Маликовой, В. Полищук, О. Сконечной, Ю. Левинга, Р. Тименчика. СПб. : Симпозиум, 1999. Т. 2. С. 665 — 667.

вает ему и в «особом воображении», и в «особом мастерстве»<sup>1</sup>. Особенно острым выглядело следующее замечание молодого критика: «...увы, — какая небрежность, какой случайный подбор слов, какой, подчас, суконный язык...»<sup>2</sup>.

Жена Ремизова С. П. Довгелло назвала рецензию Сирина в письме к художнику Н. Зарецкому, эпистолярному другу Ремизова, «глубоко невежественной и наглой», считая, что она была написана «по желанию Бунина, который Алек. Мих. готов проглотить, так как это ему один соперник, все другие перед ним на задних лапках»<sup>3</sup>. Этим письмом жена писателя инициировала выступление Н. Зарецкого с полемичной статьей-отповедью Сирину на собрании клуба русских поэтов<sup>4</sup>. Приведем цитату из статьи Н. В. Зарецкого: «Рецензент, подчеркивая массу "недочетов" книги, заканчивает ее заключением, что у Ремизова — суконный язык! Вот так штука!! И это у Ремизова, о котором В. В. Розанов говорил: "Это потерянный бриллиант, а всякий будет счастлив, кто его поднимет: ум, спокойствие, археология...". А г. Сирин к этому драгоценному камушку отнесся по-петушиному, с задором и криком.» (Н. Зарецкий 20 сент. 1928 г.)<sup>5</sup>.

Возможно, отголоски этой истории отразились в ремизовском очерке «Буйволы рого» (впервые опубл.: «Воля России» 1931, № 7/9), включенном позже в состав книги «Учитель музыки». Собравшиеся в гостях у главного героя Корнетова (alterego писателя) литераторы рассуждают об особенном писательском таланте хозяина. «Какой я писатель, я так, — Корнетов глядел из-за своего закутанного чайника,

<sup>1</sup> Набоков В. В. Русский период. Собр. соч. : в 5 т. Т. 2. С. 666.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Литературный архив музея национальной литературы. Фонд Н. В. Зарецкого. Прага. Цит. по: *Обатнина Е. Р.* Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб., 2001. С. 257.

<sup>4</sup> По этому поводу биограф В. Набокова Б. Бойд писал: «Сирин опубликовал сдержанно-разгромную рецензию на "Звезду надзвездную" Алексея Ремизова, которого многие считали выдающимся русским прозаиком XX в. На soifée поэтического кружка в доме Евгении Залкинд толстый, бездарный, старый художник по фамилии Зарецкий зачитал свой отпечатанный на машинке ответ на сиринскую рецензию. В нем он сравнивал Ремизова с Пушкиным, а Сирина — с неизвестным Булгариним, "продажным" журналистом, служившим в тайной полиции, и автором подлых пасквилей на Пушкина, Гоголя, Лермонтова. Сирин спросил Зарецкого, понимает ли он, что говорит, и заявил: "Если бы не ваш возраст, я бы разбил вам морду". Зарецкий попытался вызвать Сирина на суд литературных старейшин, но тот отказался участвовать в фарсе, предложив Зарецкому вызвать его на дуэль. Зарецкий так никогда и не воспользовался этим предложением» (*Бойд Брайан.* Владимир Набоков: Русские годы: Биография : пер. с англ. М.; СПб., 2001. С. 337.)

<sup>5</sup> *Обатнина Е.* Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб., 2001. С. 384.

насторожившись. — Манерность и нарочитость, — щегольнул Петушков, слывший в нашей компании за отчаянного критика»<sup>1</sup>. Ассоциация с пушкинским гостем на именинах Татьяны («уездный франтик Петушков») в свете статьи Зарецкого о молодом критике, который «отнесся по-петушину» к драгоценному дару Ремизова, ведет к предположению о набоковском прототипе ремизовского образа. Тем более что в другой рецензии на ремизовский цикл легенд о Николае Чудотворце Сирина «раздражает» именно «нарочитая наивность»<sup>2</sup>. Суждения Сирина-критика относительно стиля Ремизова можно свести к общему знаменателю «манерности»: по его мнению, писатель «щеголяет сознательными анахронизмами»<sup>3</sup>. В другой рецензии Сирин критично оценивал «всякие типографские ухищренья в стиле Ремизова»<sup>4</sup>.

В том, что Ремизов стал одной из главных мишеней критического обстрела Сирина, видится психологическая подоплека. Жизнь и творчество Ремизова были по-символистски нерасторжимы: маска мудрого сказочника — неотъемлемый атрибут самоидентификации писателя. В этой ситуации критика мифотворческих приемов и стилизаций писателя дискредитировала его. С другой стороны, критические выпады Сирина против Ремизова на фоне собственной ранней стилизации «Нежить» могут читаться как самобичующая авторецензия. Видимо, этот свой ранний рассказ Сирин считал «святой непосредственностью»<sup>5</sup> и «недопустимым курьезом»<sup>6</sup> или, если вспомнить отзыв Пушкина о поэме «Руслан и Людмила», «грехом молодости». Как и большинство художников, Набоков испытывал «страх влияния», поэтому при жизни никогда не включал «Нежить» в сборники рассказов и собрания сочинений.

Вопрос об эстетической родословной был для Набокова весьма болезненным. Особым художественно-эстетическим статусом в его иерархии русских классиков обладал лишь Н. В. Гоголь. Ремизов же считал себя единственным «законным» наследником традиций Гоголя. Когда А. Белый в книге «Мастерство Гоголя» (1934) прямо назвал главу «Гоголь и Белый», недвусмысленно указав на свое верховенство

<sup>1</sup> Ремизов А. Учитель музыки. Paris, 1983. С. 55.

<sup>2</sup> Сирин В. [Набоков В. В.] Современные записки. Кн. XXXVII // Руль. 1929. 30 января. № 2486. С. 2.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Сирин В. [Набоков В. В.] Воля России. 1929. Кн. 2 (Литературный отдел) // Руль, 8 мая 1929.

<sup>5</sup> Сирин В. [Набоков В. В.] Звезда надзвездная // Русский период. Собр. соч. : в 5 т. СПб., 2004. Т. 2. С. 665 — 667

<sup>6</sup> Там же. С. 667.

в «гоголевской школе» современной ему литературы, Ремизов отреагировал довольно ревниво. Вот как он писал в очерке «Домашний маляр» (Впервые опубли.: Последние новости, 1936, № 5622): «... ведь только непоправимо оглушенному трескотней Заратустры, автору параллелей, растерявшему звуковое чутье, не чутко, что не с Гоголем-Яновским, а с Павлом Ивановичем Мельниковым — Андреем Печерским сличим Борис Николаевич Бугаев — Андрей Белый»<sup>1</sup>.

В эмигрантской критике эта претензия на роль гоголевского наследника была подмечена: «Два современных русских писателя, друг другу всем противоположные и, насколько мне известно, *отнюдь не склонные к взаимно высокой оценке* — Набоков-Сирин и Ремизов, — оба выделяют Гоголя и от него ведут свою родословную (Курсив мой — Н. Б.)»<sup>2</sup>. Оба писателя-эмигранта создали свои литературно-художественные книги о Гоголе. В 1920 — 40-е гг. Ремизов написал серию эссе о Гоголе и напечатал их в эмигрантских изданиях, а позже весь этот металитературный цикл о Гоголе вошел в книгу «Огонь вещей. Сны и предсонье» (Париж, 1954). В начале 1940-х гг. В. Набоков выпустил на английском языке книгу «Nikolai Gogol» (Norfolk, Conn., 1944). Главное, что роднит эти книги, — стремление раскрыть потенциальные возможности смысловой трансформации мотивов и образов Гоголя, отрешаясь от историко-литературных стереотипов.

В эссе «Кикимора» (впервые опубли.: «Руль», 21 сентября 1922 г., № 551) Ремизов прописывает мифопоэтическую версию судьбы Гоголя через образ демонического лесного духа Кикиморы. «Гоголевская лирика в "Мертвых душах"! — Кикимора — озорная»<sup>3</sup>, — считает Ремизов, поскольку Гоголь-художник, будто уподобляясь болотной нежити, «выделяет», «выдумывает», «проказничает»<sup>4</sup>. Будучи знатоком демонической мифологии, Ремизов и Гоголя видит одним из таких персонажей. Так, в эссе «Райская тайна» (впервые опубли.: «Россия и славянство» (Париж) 1932. 19 марта, № 173) Гоголь выведен писателем едва ли не в роли черта, который занимается подсчетом человеческих душ: «...сколько одних расписок "по душу", купчих с подсохлой кровью, от этой двуногой твари с робким вихлявым сердцем, коротким умом и лишь выблиском воли, а сертификатов, — да не похерив, за

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 64.

<sup>2</sup> Агамович Г. Одиночество и Свобода : литературно-критические статьи. СПб., 1993. С. 101.

<sup>3</sup> Трудный путь. Зарубежная Россия и Гоголь / сост., вступ. ст. и комм. М. Д. Филина. М. : Русский мир, 2002. С. 55.

<sup>4</sup> Там же. С. 57.

такую сволочь наверняка повторно погонят из пекла в три шеи, — делов не оберешься»<sup>1</sup>. Набоков также обнажает сходство классика и его героев с фольклорно-литературным образом беса: «Недоразвитая, вихляющая ипостась нечистого, с которой в основном общался Гоголь, — это для всякого порядочного русского тщедушный инородец, трясущийся хилый бесенок с жабьей кровью, на тощих немецких, польских, французских ножках, рыскающий мелкий подлец, невыразимо гаденький»<sup>2</sup>.

Тайное взаимодействие художественных миров В. Набокова и А. Ремизова можно проследить через их интерпретации текста-посредника, которым в данном случае является наследие Гоголя. В рассуждениях о Гоголе писатели иногда оказываются очень похожими, что обусловлено их общими литературными генами. Вопреки общеэмигрантской религиозной трактовке трагической судьбы Гоголя, Ремизов и Набоков считали, что именно душевная болезнь («бесноватость» / «вывих сознания») была залогом его особенного мировидения и писательского дара. Оба оценили мифотворческую находчивость Гоголя в создании легенды об исключительной роли Пушкина в его судьбе<sup>3</sup>. Переосмысляя гоголевские воображаемые миры, мифопоэтические и сновидческие картины, оба считают классика предтечей символистов.

Ремизов и Набоков вступают с классиком в стилевой диалог, скрывая за металитературными арабесками различные формы автореференции. Параллели со стилевыми пристрастиями самого Ремизова иногда слишком очевидны, например, в его рефлексии о том, что мир Гоголя «как наваждение; во сне и наяву морока, и некуда проснуться»<sup>4</sup>. Как писатель, тщательно продумывающий семантические ассоциации, Набоков отражает в характеристике предшествен-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 91.

<sup>2</sup> Набоков В. В. Американский период. Собр. соч. : в. 5 т. Т. 1. / пер. с англ.; сост. С. Ильина, А. Кононова. СПб., 1999. С. 434.

<sup>3</sup> Как писал Набоков, «Гоголь старался всех убедить, будто до 1837 г., то есть до смерти Пушкина, все, что он написал, было сделано под влиянием поэта и по его подсказке. Но, так как творчество Гоголя разительно отличается от того, что создал Пушкин, а вдобавок последнему хватало своих забот и недосуг было водить пером литературного собрата, сведения, столь охотно сообщаемые Гоголем, вряд ли заслуживают доверия» (Набоков В. В. Американский период. С. 431.) Ремизов же считал, что «Пушкин не был бы Пушкиным, если бы ограничились историческим материалом о жизни и трудах Пушкина. Только легенда о Пушкине как явлении чрезвычайном и «пророческом», созданная Гоголем и подтвержденная Достоевским, сделала единственное имя — Пушкин». См.: Ремизов А. М. Огонь вещей. СПб., 2005.

<sup>4</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 159.

ника самого себя, отмечая, что «потусторонний мир» произведений Гоголя, который «словно прорывается сквозь фон», на самом деле и есть его «подлинное царство»<sup>1</sup>.

Интересно в этом смысле его наблюдение, созвучное Ремизову не только семантически, но и по «кошачьей» метафорической форме выражения. Называя пьесы Гоголя «поэзией в действии», Набоков считает, что «поэзия такого рода вызывает не смех и не слезы, а сияющую улыбку беспредельного удовлетворения, блаженное мурлыканье»<sup>2</sup>. А Ремизов, рассуждая о природе смеха Гоголя, считает, что гоголевский «смех никакой не "горький"», потому что «Гоголь отметил блаженную улыбку человека — приятную в райском состоянии. Эту улыбку мы знаем от налакавшегося кота, на усицах еще дрожат молочные капельки...»<sup>3</sup>

Гоголевская самоирония по поводу фамилии и связанная с ней игра автоссылками (например, в поэме «Мертвые души» Гоголь писал, что «каркнет само за себя прозвище») также не остались незамеченными обоими писателями с птичьими фамилиями. Рассуждая о формах авторского присутствия в тексте, Набоков не без умысла употребляет птичьи метафоры, считая, что даже «самая примитивная *cuticulum vitae* кукарекает и хлопает крыльями так, как это свойственно только ее подписавшему»<sup>4</sup>. Как известно, Набоков-Сирин и сам был виртуозом анаграммирования своей фамилии.

Стержневым мифотворческим сюжетом Ремизова также была легенда о птичьей этимологии его фамилии. В эссе «Тайна Гоголя» (вперв. опубл.: «Воля России», 1929. № 8—9) художник образно обозначил птичье и демонологическое родство с Гоголем, подразумевая уже себя в образе Кикиморы, которую приютил «затейный и большой сказочник Аука», умевший строить дом «лучше всех лешачьих», подобно тому как «ремез — из птиц первая, вьет гнездо лучше всех гнезд»<sup>5</sup>.

Переключкой с Гоголем можно считать и то обстоятельство, что в поэтиках Ремизова и Набокова-Сирина символом иррациональной художественности стал алфавитный символ — последняя буква церковнославянской азбуки «ижица», на которую, кстати, был похож рот гоголевского персонажа из повести «О том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Визуально буква напоминает видимую из-

<sup>1</sup> Набоков В. В. Американский период. С. 441.

<sup>2</sup> Там же, с. 443.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 94.

<sup>4</sup> Набоков В. В. Американский период. С. 443.

<sup>5</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 58.

дали летящую птицу или выстроившуюся в клин стаю журавлей. Эта буква становится фирменным знаком в рукописях и автографах Ремизова, в его причудливых сигнатурах на «обезьяньих грамотах»<sup>1</sup>.

Набоков в графическом начертании буквы «ижица» обнаруживал латинскую букву «V» (монограмма автора), напомиравшую, в свою очередь, полусложенные крылья птицы или бабочки. В романе «Приглашение на казнь» (1938) через этот алфавитный символ выражена проблема понимания / непонимания поэта толпой<sup>2</sup>: «Окружающие понимали друг друга с полуслова, — ибо не было у них таких слов, которые бы кончались как-нибудь неожиданно, на ижицу, что ли, обращаясь в пращу или птицу, с удивительными последствиями»<sup>3</sup>. Поскольку главным в романе является мотив поэтического бессмертия, то «алфавитная» метафора, восходящая к образу птицы, метонимически связана с образом пера и идеей писательского дара.

Ценностные интенции Ремизова также связаны с представлением о птичьем пере как о знаке писательской незаурядности, не случайно одна из последних подготовленных к публикации книг Ремизова называлась «Книга, написанная павлиньим пером» (РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 5. Ед. хр. 20. Л. 1). Оба писателя, не раз бывавшие в Праге, могли знать «птичью» этимологию чешского слова «upřichlík»<sup>4</sup> — беженец, и, безусловно, проводили образные параллели между своей эмигрантской судьбой и сезонной миграцией птиц.

<sup>1</sup> См. подробнее: А. М. Ремизов. Автографы. Из коллекции Дома-музея Марины Цветаевой. Каталог. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003.

<sup>2</sup> «То, что Набоков в качестве неожиданной буквы выбрал "ижицу", — не случайно, как не случайно и его замечание о том, что она способна менять "с удивительными последствиями" немотивированную фигуру речи. Ижица — последняя буква старого церковнославянского алфавита, литургического письма славянских народов, которому около тысячи лет. <...> Церковнославянская "ижица", в свою очередь, произошла от греческой "ицилон" (Υ), имеет форму V и, как намекает Набоков, внешне напоминает рогатку или фронтальный вид птицы в полете — оба этих образа визуальными намеками на стремление Цинцинната к тому, чтобы его заключенные слова (как и он сам) поднялись на крыло, чтобы ему удалось найти общий язык с его согражданами» (Джонсон Д. Миры и антимирсы Владимира Набокова / пер. с англ. СПб., 2011. С. 59). К этому блестящему наблюдению Дональда Бартона Джонсона хотелось бы добавить лишь, что «рогатку» можно воспринимать и как метонимию смерти птицы.

<sup>3</sup> Набоков В. В. Русский период. Собр. соч. : 5 т. СПб., 2004. Т. 4. С. 57.

<sup>4</sup> Интересна и общеславянская этимология этого слова: «рус. порхать, укр. пирхати, перхати, блр. пырхаць, словен. přhati, přhniti ("порхать, разлетаться"), чеш. prchati, prchnouti ("бежать, брызгать"), словц. prchat ("бежать"), польск. pierzchać, pierzchnąć ("ударить, быстро убежать")» // М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка. М., 1964—1973. Идея этимологии чешского слова «упырхлик» была подсказана ст. преподавателем кафедры теории литературы БГУ Изольдой Кивель, за что выражаю ей благодарность.

Характерно, что набоковский Цинциннат, являющий собой собирательный образ художника-творца, наделяется подчеркнуто выразительными птичьими чертами: у него были «легкие, тонкие» кости, хрупкие шейные позвонки, а руки совершали «порхающие движения». Герою казалось, что в полете он «без усилия проскользнет за кулису воздуха, в какую-то воздушную световую щель»<sup>1</sup>.

Набоковеды, исследуя роман «Приглашение на казнь» (1938), не раз проводили параллели между главным героем и А. Пушкиным, Н. Гоголем, А. Блоком, А. Белым, Н. Чернышевским, самим Сириным. С нашей точки зрения, с существующими интерпретациями может соседствовать и «ремизовская». Узнавание Ремизова как одного из прототипов главного героя мотивировано прежде всего созданными в эмигрантской мемуаристике характерологическими клише. Ремизовская карпалистика<sup>2</sup> (а этот термин употребляется Набоковым в романе «Пнин» (1957)) включает в себя малорослость, сильную близорукость, прическу «ежиком», коллекцию игрушек в кабинете, увлечение старинными книгами и древними письменностями, занятия графикой и рисованием, гипнологические опыты, страсть к мистификациям и розыгрышам. Вспомним, что Цинциннат был определен «по причине маленького роста» в мастерскую детских игрушек, где «по вечерам же упивался старинными книгами»<sup>3</sup>. Упоминание о том, что «Цецилия зачала его ночью на Прудах»<sup>4</sup>, отсылает к названию первого символистского романа Ремизова «Пруд». Обвинение Цинцинната в «гносеологической гнусности» и «непрозрачности» может интерпретироваться как абсолютная недостижимость и непроницаемость текстов Ремизова для массового сознания.

В мемуаристике многократно описаны игрушки Ремизова, украсившие его кабинет. Это были не только образы его произведений, но и персонажи его личной мифологии<sup>5</sup>. Основу книги «Посолонь» составили сюжеты детских игр, в которых Ремизов разглядел реликты древних мифов, и образы игрушек, в которых он различал «портреты» забытых богов. Вспомним, что Цинциннат, работая в мастерской детских игрушек, «занимался изготовлением мягких кукол для школьниц, — тут был маленький волосатый Пушкин в бекешке, и похожий

<sup>1</sup> Набоков В. В. Русский период. Т. 4. С. 119.

<sup>2</sup> Цивьян Ю. Г. На подступах к карпалистике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 336.

<sup>3</sup> Набоков В. В. Русский период. С. 57.

<sup>4</sup> Там же. С. 55.

<sup>5</sup> Кожевников П. Коллекция А. М. Ремизова. Творимый апокриф // Утро России. 1910. № 243. 7 сент. С. 2.

на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старичок Толстой, толстоно-сенький, в зипуне, и множество других ...»<sup>1</sup>. Игрушечные образы русских писателей в сочетании с темой сновидческого мира, в котором, по мнению набоковского героя, «больше истинной действительности», чем в «нашей хваленой яви»<sup>2</sup>, вызывают стойкую ассоциацию с мета-литературными эссе Ремизова на тему «сновидения» в русской литературе, публиковавшимися в эмигрантской печати в 1920 – 30-е гг. и составившими книгу «Огонь вещей: Сны и предсонье» (Париж, 1954).

Призрак А. Ремизова угадывается и в других произведениях Набокова. Ремизовскими чертами обычно наделяются персонажи-художники — обладатели тайных сверхъестественных способностей. В романе «Король, дама, валет» (1928) интересен образ старичка Менетекелфареса, которого «сам черт не примет»<sup>3</sup>. С каждым его появлением в таинственной глубине берлинской квартиры, в которой обитает главный герой романа, ассоциации с образом Ремизова крепнут: то в связи со «взъерошенностью» прически и лохматостью бровей, то в связи с чайником в руках и подчеркнуто театральными жестами персонажа. Узнаваемой выглядит и такая деталь ремизовского биографического мифа, как легенда о гневной супруге, придуманная самим старичком, хотя смысловая зона этого мотива лежит вне самого романа и располагается в плоскости метабиографической. Набокову гораздо важнее увести читателя в область припоминаний о «гоголевско-достоевской» страсти прототипа к лицедейству: «Он открыл в себе удивительный дар — превращаться вечером, по выбору, либо в толстую лошадь, либо в девочку лет шести, в матроске»<sup>4</sup>. По сути дела, образ старичка символизирует творца-художника вообще, «ибо на самом деле — но это конечно тайна, — был он знаменитый иллюзионист и фокусник»<sup>5</sup>.

Узнаваемы отдельные черты Ремизова и в образах художников из романа «Отчаяние» (1934). О художнике Ардалионе, именем своим напоминавшем о героях Достоевского и Сологуба, сообщается, что «питался он в русском кабачке», стены которого «раздраконил» (то есть разрисовал драконами — персонажами китайских сказок). Одна из литературных масок Ремизова — китаец, к тому же он всегда особо выделял место своего рождения — в Москве, в Толмачах. Набоков-петербуржец явно пародирует Ремизова-москвича: «Был он

<sup>1</sup> Набоков В. В. Русский период. С. 58.

<sup>2</sup> Там же. С. 101.

<sup>3</sup> Набоков В. В. Русский период. Собр. соч. : в 5 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 168.

<sup>4</sup> Там же. С. 195.

<sup>5</sup> Там же.

москвич и любил слова этакие густые, с искрой, с пошлейшей московской прищуринкой»<sup>1</sup>. Второй художник — по фамилии Орловиус — «был до глупости близорук»<sup>2</sup>. Кстати, именно мотив сильной близорукости, культивируемый самим Ремизовым в автобиографической легенде, часто становится у Набокова способом «перифрастического намека» на писателя-лицедея. Образный атрибут очков с толстыми линзами, вероятно, выражает идею символистской отрешенности художника. Не случайно в романе «Дар» появляется писатель Ширин «в больших очках, за которыми, как в двух аквариумах, плавали два маленьких, прозрачных глаза, совершенно равнодушных к зрительным впечатлениям»<sup>3</sup>.

В романе «Пнин» (1957) А. М. Ремизов и С. П. Ремизова-Довгелло послужили прототипами для образов соотечественников профессора Пнина — Олега и Серафимы Комаровых, которые обучали своих аспирантов «затхлым русским обычаям». Впервые этот факт был аргументирован М. Безродным: «Помимо очевидного подобия личных имен у мужчин и совпадения у женщин, обращает на себя внимание полное портретное сходство набоковских героев с их прототипами. Малорослость Ремизова (особенно заметная, когда рядом с ним оказывалась его корпулентная супруга), стрижка ежиком и курносость — все это сразу бросалось в глаза и не раз было запечатлено в шаржах и мемуарах»<sup>4</sup>. К этой любопытной находке нам остается добавить, что чета Ремизовых не раз мелькала на страницах набоковской прозы. Эта колоритная пара нелегитимно «прописалась» и в рассказе В. Набокова «Василий Шишков»: «обширная дама (кажется, переводчица или теософка) с угрюмым маленьким мужем, похожим на черный брелок»<sup>5</sup>.

В этом же ключе интересен и эпизодический образ писателя Василия Соколовского в последнем из завершенных романов Набокова «Look at the Harlequins!» (Нью-Йорк, 1974, в русском переводе «Смотри на арлекинов!»). И хотя комментаторы считают, что источником этого пародийного образа послужил Д. С. Мережковский («как главный соперник Бунина и автор многотомных исторических произведений»<sup>6</sup>), есть гораздо больше оснований полагать, что прототипом образа был именно Ремизов. «Фигурой куда менее привлека-

<sup>1</sup> Набоков В. В. Русский период. Собрание соч. : в 5 т. СПб., 2000. Т. 3. С. 415.

<sup>2</sup> Там же. С. 421.

<sup>3</sup> Набоков В. В. Русский период. Т. 4. С. 490.

<sup>4</sup> М. Bezrodnyj. Супруги Комаровы // Cahiers du monde russe et soviétique. Vol. 31. № 4. Octobre-Décembre, 1990. pp. 625 — 628.

<sup>5</sup> Набоков В. В. Русский период. Т. 5. С. 409.

<sup>6</sup> Набоков В. В. Американский период. собр. соч. : в 5 т. / пер. с англ., сост. С. Ильина, А. Кононова; ком. С. Ильина, А. Люксембурга. СПб. : Симпозиум, 1999. Т. 5. С. 637.

тельной был старинный соперник И. А. Шипоградова, щуплый человек в обвислом костюме, Василий Соколовский (странно прозванный И. А. "Иеремией")...»<sup>1</sup>, — такой портрет писателя дает Набоков. В его памяти давно закрепились парность восприятия двух соперников — Ремизова и Бунина.

На заре писательского самоопределения одновременно со стилизацией под Ремизова в «Нежити», Сирин написал рассказ «Наташа»<sup>2</sup> (1921), который был стилистически ориентирован на бунинскую манеру письма. В галерее пародийных портретов писателей-современников в романе «Смотри на арлекинов!» чертами Бунина обладает «отменный романист и недавний нобелевский призер...»<sup>3</sup> Иван Шипоградов (заметим, что фамилия «романиста» образована от названия первого эмигрантского сборника И. А. Бунина «Роза Иерихона»). «Старинным соперником» И. А. Шипоградова-Бунина в представлении Набокова мог быть только Соколовский-Ремизов. Сочетание фамилии Соколовский с прозвищем Иеремия, якобы «данным И. А.», отсылает сразу к двум «ремизовским сюжетам» — птичьему автомифу и житнетворческой агнографии.

Бунин считал Ремизова последователем протопопа Аввакума и копиистом нелюбимого им за «пророчества» Достоевского. Набоков уже обыгрывал сравнение Ремизова (с использованием «достоевских» ассоциаций) с ветхозаветным пророком Мельхиседеком. В «Короле, даме, валете» упомянутый выше «старичок с чайником» Менетекелфарес — ироническая переделка иконографического Мельхиседека (на иконах его изображали именно с кувшином вина).

Проступает в шаржированном образе Соколовского и ряд других примет Ремизова. По словам автора, персонаж-писатель посвящает «том за томом мистической и общественной истории украинского клана, основанного в шестнадцатом веке скромной семьей из трех человек, но к тому шестому (1920-й) ставшего селом, обильным мифологией и фольклором»<sup>4</sup>. Ирония в данном случае направлена на мифологизацию Ремизовым родословной жены, которая, согласно легенде, происходила от литовского княжеского рода Задор-Довгелло и украинского гетмана Самойловича. В книгах «В поле блакитном» (Берлин,

<sup>1</sup> Набоков В. В. Американский период. Т. 5. С. 165.

<sup>2</sup> Черновой автограф рассказа В. Набокова был обнаружен А. Бабиковым среди рукописей в вашингтонском архиве писателя и подготовлен им к публикации при участии Г. Барабтарло. См.: В. Набоков. Наташа // Новая Газета. № 43, 2008 г.

<sup>3</sup> Набоков В. В. Американский период. Т. 5. С. 165.

<sup>4</sup> Там же.

1922) и «Оля» (Париж, 1927) Ремизов создал миф об «огненной Серафиме», уроженке Черниговщины, давшей обет безбрачия, ставшей эсеркой и посвятившей себя революции.

В полном объеме биографическая трилогия о героической судьбе С. П. Довгелло под названием «В розовом блеске» вышла в Нью-Йорке в 1952 г. Доказательством того, что Набоков знал об этой книге, может послужить первый номер журнала «Опыты» за 1953 г., где в разделе «Библиография» была помещена рецензия на книгу А. Ремизова «В розовом блеске» — по соседству с рецензией Ю. Иваска на сборник стихов Набокова. Несмотря на заявления о равнодушии к критическим оценкам, похвала Иваска, отметившего «счастливую виртуозность словесного творчества» Набокова, которая «была только у Гоголя (всегда) и Андрея Белого (иногда)»<sup>1</sup>, была ему известна. Разумеется, не ускользнула от его внимания и рецензия на книгу Ремизова о «мистической истории украинского клана».

Помимо образа писателя Соколовского ремизовскую тему в романе «Смотри на арлекинов!» продолжает образ машинистки главного героя — писателя В. В., — Любви Серафимовны Савич. С одной стороны, это пародийный собирательный образ жен русских писателей. Имя «Любовь» отсылает к подтексту «Прекрасной дамы» А. Блока, однако в сочетании с фамилией «Савич» (вероятно, это анаграмма имени и фамилии известной революционерки Сары Раич) и отчеством «Серафимовна» оно вызывает ассоциации с С. П. Ремизовой-Довгелло. Вспомним, что герой Набокова отмечает, как «обольстителен был этот сплав "любви" с "Серафимом", крестным именем раскаявшегося террориста!»<sup>2</sup>. Серафима Довгелло, по романной версии Ремизова, после знакомства с ним разошлась во взглядах с Б. Савинковым — лидером Боевой организации и стала «раскаявшейся террористкой».

Призрачное присутствие Ремизова в книгах Набокова лишь дважды «сгущается» в его прямое именование<sup>3</sup>. Вот как охарактеризован писатель в книге «Другие берега»: «Ремизова, необыкновенной на-

<sup>1</sup> Иваск Ю. Рифма (Новые сборники) // Опыты. 1953. № 1. С. 194 — 198.

<sup>2</sup> Набоков В. В. Американский период. Т. 5. С. 170.

<sup>3</sup> У Ремизова встречается всего лишь одно прямое упоминание о Набокове-Сирине: в эссе «Центурион», посвященном ушедшему из жизни И. С. Шмелеву, Ремизов симметрично расставляет образы отца и сына Набоковых: говоря о литературном дебюте Шмелева, он упоминает о рецензии В. Д. Набокова «Нечаянная радость» на повесть Шмелева «Человек из ресторана» (В. Набоков. Нечаянная радость // Речь, 1913, 22 декабря). Вспоминая жизненный итог писателя, Ремизов использует метафору литературной улицы: «Последние годы мы, как когда-то на Москве, снова сошлись на одной улице — я в № 7 Буало, Шмелев на другом конце — 91-ый. Между нами до оккупации Сирин-Набоков № 73». (Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 10. С. 131)

ружностью напоминавшего мне шахматную ладью после несвоевременной рокировки, я почему-то встречал только во французских кругах, на скучнейших сборищах Nouvelle Revue Francaise, и раз Paulhan назвал его и меня на загородную дачу какого-то мецената, одного из тех несчастных дойных господ, которые, чтоб печататься, должны платить да платить»<sup>1</sup>. Неожиданное на первый взгляд сравнение Ремизова с «ладьей» следует за микросюжетом о разматывании мумии, в роли которой выступил Бунин (в рукаве пальто нобелевского лауреата оказался длинный шарф Сирина). Такая нарративная связь и на этот раз выдает идею «лидерской парности» двух писателей старшего поколения в сознании Набокова.

Набоковское шахматное сравнение по своей точности и многоплановости сравнимо только с гоголевскими образцами. С одной стороны, писательский облик Ремизова соотносится с шахматной ладьей — фигурой, которая, как известно, в древнейшей арабской игре в шатрандж восходила к образу мифической птицы Рух (араб. «حور») <sup>2</sup>.

В англоязычной практике ладья называется «rook», а в шахматной нотации передается литерой «R», что совпадает с первой буквой фамилии писателя. Шахматный двуединный ход рокировки предполагает встречное движение ладьи и короля, в роли которого на эмигрантском «игровом поле» мог выступать только Бунин. «Несвоевременная рокировка» чревата ситуацией беспомощности и ненужности выведенной на центральные поля ладьи, что, с точки зрения Набокова, и символизирует несуразность и нелепость появления Ремизова — с его непереводаемым «русским стилем» — на литературных «елисейских полях», т. е. в кругу французских интеллектуалов.

В предисловии к английскому переводу романа «Дар» («The Gift»), которое было написано в Монтрё в 1962 г., Набоков признается, что русская эмиграция первой «волны» кажется ему теперь «мифическим племенем», чьи иероглифы он извлекает «из праха пустыни»: «Этого мира больше нет. Нет Бунина, Алданова, Ремизова. Нет Ходасевича — величайшего русского поэта, какого доселе породил XX в. Старая интеллигенция вымирает, не найдя себе преемников ...»<sup>3</sup> Интересно, что в данной конфигурации имен художников из дружественного Набокову окружения неожиданно упомянут Ремизов. Возможно, мотив «ухода» и образы следов «мифического племени» в творческом мышлении

<sup>1</sup> Набоков В. В. Русский период. Т. 5. С. 317.

<sup>2</sup> Есть еще значения «душа», «привидение», которые могут иллюстрировать поэтическую версию о Ремизове-призраке, однако эта ассоциация — не для научного дискурса.

<sup>3</sup> Набоков В. В. Русский период. Т. 5. С. 317.

Набокова связаны с Ремизовым. Напомним, что в дебютном рассказе Сирина его герой-«нежить» сокрушался: «...никого из племени нашего на Руси не осталось. Одни туманом взвились, другие разбрелись по миру»<sup>1</sup>. Финал сиринаского рассказа «Нежить» («А ведь мы вдохновение твое, Русь ...») — почти дословно переключается со строфой стихотворения «Поэты» (1939), посвященного Набоковым памяти В. Ходасевича: «А мы ведь, поди, вдохновение знали ...»<sup>2</sup>

Таким образом, ностальгические мотивы предисловия к роману «Дар» и общая тональность этого «романа-прощания» с русской литературой созвучны лирической интонации В. Набокова, расстающегося не только с другом-поэтом, но и с русским периодом творчества вообще: «Пора, мы уходим — еще молодые, / со списком еще не приснившихся снов, / с последним, чуть зримым сияньем России / на фосфорных рифмах последних стихов»<sup>3</sup>. Призрак Ремизова вновь появляется в решающий для писательского самоопределения период.

### **3.4. Авторская маска как проводник стилевых стратегий: от А. М. Ремизова к А. Д. Синявскому (Абраму Терцу)**

**А**лексей Ремизов стал для Андрея Синявского «катализатором» многих идей и, главное, неиссякаемым источником для самоанализа и самоидентификации. Некоторые его наблюдения относительно природы творчества и литературных масок А. Ремизова прочтываются как интегрированная временем имплицитная авторефлексия. «У Ремизова не одна, а несколько масок, вступающих в сложные, запутанные и подчас причудливые комбинации»<sup>4</sup>, — не без основания пишет Синявский. И о нем самом напишут: «Синявский один — во многих лицах-ипостасях одновременно существует как индийские боги в аватарах»<sup>5</sup>. Жизнетворческие маски Синявского также вступают в «причудливые комбинации»: научный сотрудник ИМЛИ и

<sup>1</sup> Набоков В. В. Русский период. Т. 1. С. 31.

<sup>2</sup> Выражаю благодарность за указание на параллели со стихотворением «Поэты» А. В. Леденеву — набоковеду, профессору кафедры русской литературы XX века МГУ им. М. В. Ломоносова.

<sup>3</sup> Набоков В. В. Стихотворения / подгот. текста, сост., вступ. ст. и прим. М. Маликовой. СПб., 2002.

<sup>4</sup> Синявский А. Литературный процесс в России. М., 2003. С. 303.

<sup>5</sup> Гичев Г. Ура и улы — Синявскому! Юбилейная речь по случаю 70-ти летия // Синтаксис. 1998. № 36. С. 28 — 37.

житель деревни Деньково, рубящий капусту для квашения; официальный критик журнала «Новый мир» и опальный писатель Абрам Терц; лектор в Сорбонне и тихий обитатель Парижского пригорода Фонтене-о-роз.

«Литературные маски Алексея Ремизова» (1975) — одна из первых эмигрантских статей А. Д. Сиявского, свидетельствующая о многолетнем неугасающем желании ее автора найти разгадку жизнетворческих ребусов писателя: «Согласно понятиям Ремизова, лицо писателя и биографию писателя достойным образом способны воспроизвести лишь легенда о нем или сказка. Сказка, претворяющая черты и факты человеческой жизни — в миф. И подобного рода легенду о себе самом, о главном герое и об авторе своих сочинений, Ремизов творил всю свою жизнь»<sup>1</sup>.

О Ремизове А. Сиявский пишет, не прячась за маской А. Терца. В автобиографической легенде Сиявского-Терца ощутимо циркулирование жизнетворческих стратегий Ремизова, своеобразное их продолжение с поправкой на другую эпоху. Сиявского интересует не столько эпистемология преобразования жизни в текст, сколько процесс обратного влияния литературной маски на судьбу художника, которая обусловлена избранным маской стилем и сюжетом. Литературная маска подчинила и его собственный жизненный текст: Абрам Терц, появившийся сначала как конспиративный псевдоним советского литературоведа, превратился в шансонного героя, в персонажа-уголовника, который и привел Сиявского на зону, где он обрел статус писателя-эссеиста. И этот личный опыт позволяет Сиявскому сделать вывод о взаимообусловленности жизнетворческих стратегий автора и его художественных текстов.

Подчеркивая сказочную модальность мышления А. Ремизова, его открытость чудесному и внерациональному сверхзнанию, Сиявский предлагает сказочную классификацию жизнетворческих масок писателя. Ремизовская маска «бедного человека» возникла как реакция на общеэмигрантскую философию «изгойничества» в религиозной и социально-психологической окраске, однако Сиявский считает, что она происходит из народных сюжетов об Иване-дураке. Так же, как в народных сказках, где Иван-дурак всегда отвержен и презираем, у автобиографических героев Ремизова намеренно акцентируются черты «уродливости», «нищеты и сиротства», «виновности» и «отверженности».

<sup>1</sup> Сиявский А. Литературный процесс в России. М., 2003. С. 299.

Параллельно проанализировав ремизовские жизнетворческие lamentации, Синявский склоняется к мысли, что писатель «слишком преувеличивает свою бедность, нищету, непризнанность и отверженность, поскольку он преуспел в искусстве нарочитого, карикатурного самоуменьшения»<sup>1</sup>. Мемуарные тексты о Ремизове в большинстве своем отражают тот же мотив. «Ремизов — хитрюга и ловкач... любил прибедняться, хныкать, жаловаться на беды жизни, но всегда жил неплохо, умел находить издателей и почитателей; в годы эмиграции он ухитрился выпустить сорок четыре книги и в зарубежной печати опубликовал больше семисот отдельныхopusов»<sup>2</sup>, — пишет Роман Гуль.

Говоря о приемах самоуничужения Ремизова, имитировавшего стилевой почерк Аввакума, Синявский характеризовал художественную манеру своего А. Терца, у которого чувство сознания собственной изначальной греховности и обреченности в книгах «Голос из хора», «Мысли врасплох», эссе «Голос без хора» становится главной лирической темой. В условиях внутренней эмиграции 1960-х гг. образ изгоя, или «бедного человека» был связан с семитским семиотическим комплексом. Синявский тонко почувствовал конъюнктуру и мгновенноотреагировал, наделив бедного Абрама фольклорной философией Ивана-дурака. «Философия дурака» — тема многолетних философско-художественных рассуждений А. Синявского, на ней же основан анализ ремизовских масок. По мнению автора, все жизнетворческие перевоплощения Ремизова обусловлены сказочным чудом: «...доверчивость дурака измеряется его феноменальным незнанием самых элементарных понятий и правил нормальной жизни. Все это в избытке мы найдем у Ремизова в его автобиографических сказках. Но дуракам, как известно, счастье, и сказочный дурак становится самым удачливым персонажем, поскольку Божья воля, или судьба, или магическая сила (как вы это ни называйте) расположены к человеку, лишенному всех достоинств и не способному абсолютно ничем себе помочь»<sup>3</sup>.

С нескрываемым интересом Синявский рассматривает ремизовские стратегии автопрезентаций: «В облике Ремизова появляются или акцентируются черты "китайца", "тибетца", персидского или арабского "мага", мудрого "гнома" или доброго "беса"»<sup>4</sup>. Сквозь портрет Ремизова, столь подробно описанный в статье, просвечивают детали автопортрета: «черты непривлекательные, уродливые, мизера-

<sup>1</sup> Синявский А. Литературный процесс в России. М., 2003. С. 304.

<sup>2</sup> Гуль Р. Я унес Россию. Апология эмиграции : 3 т. Нью-Йорк, 1984 — 1989. Т. 2. С. 111 — 112.

<sup>3</sup> Синявский А. Литературный процесс в России. С. 205.

<sup>4</sup> Там же. С. 304.

бельные — переломанный во младенчестве нос, “нос — чайником”, всегдашняя подслеповатость, сторбленность, забитость, нищенский костюм в виде множества намотанных на себя тряпок»<sup>1</sup>. Ремизов сумел преобразовать странности своей наружности в узнаваемые и многократно отраженные в мемуарной литературе атрибуты имиджа «сказочного гномика», «кикиморы», «домового», «лешего». Синявский выстраивал свой литературный имидж с подпольными проекциями на маски Ремизова. Ведь в игровых масках, которые, по свидетельствам современников, примерял на себя и Синявский, опознаются ремизовские: «Он сам был немного домовым или лешим, с его косоватой бородкой, разными глазами, полуавтобиографическими историями про крошку Цореса и Пхенца <...> всегда немного косил, или сквозил, в мир домовых, русалок и виев, туда, где с маленьким фонариком в руке жук-человек приветствует знакомых»<sup>2</sup>. Другой портрет Синявского кажется еще более ремизовским: «Он не смеялся, а хихикал, не говорил, а приговаривал. Глаза его смотрели в разные стороны, отчего казалось, что он видит что-то недоступное собеседнику. Вокруг него вечно вился табачный дымок, и на стуле он сидел, как на пеньке. <...> С годами Синявский все больше походил на персонажа русской мифологии — лешего, домового, банника»<sup>3</sup>. Упоминание о косоглазии Синявского будто само реализует жаргонную метафору «косить под Ремизова». Таким образом, ремизовская маска «загадочного колдуна и мага» тесно связана с литературным имиджем самого А. Синявского.

Особенно острый интерес А. Синявского вызывала маска «сказочного вора». Она играет разными оттенками смыслов в нескольких контекстах. В метафорическом смысле маска обращена ко всем русским писателям с лагерно-тюремным прошлым (от Аввакума до Достоевского, Шаламова, Солженицына), которые переплавили свой трагический жизненный опыт в художественные тексты. Попутно Синявский подразумевал идентичность своей арестантской судьбы — судьбе ремизовской, схожей как жизнетворческой стратегией создания имиджа опального писателя-преступника, так и последующим влиянием этого имиджа на творчество.

Второе значение маски «сказочный вор» проясняется в связи с конкретным биографическим эпизодом — кампанией по обвинению

<sup>1</sup> Синявский А. Литературный процесс в России. С. 303.

<sup>2</sup> Жолковский А. Вспоминая Синявского // Синтаксис, 1998. № 36. С. 23 — 27.

<sup>3</sup> Генис А. Правда дурака. Андрей Синявский // Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М., 1999. С. 32.

Ремизова в плагиате, т. е. в литературном воровстве сказок из сборника Н. Е. Ончукова. Активное обращение Ремизова к «чужому» тексту было обусловлено позицией древнерусского писца, который смотрит на переписываемый им текст как на источник творчества, материал для реконструкции, поэтому изменяет его по своему вкусу. Следуя закону генерации смыслов в литературе, Ремизов переписывал, поновому озвучивал русскую классику, считая, что «в русской изящной литературе <...> существует традиция, не обязывающая делать ссылки на источники и указывать материалы, послужившие основанием для произведения»<sup>1</sup>. Таким образом, Ремизова как создателя римейков и палимпсестных текстов можно считать одним из основоположников постмодернистской философии в русской литературе: «воровство в данном случае это художественный трюк или фокус»<sup>2</sup>, или умение «вертеть и перебрасывать слова»<sup>3</sup>. Поэтому Синявский и утверждает, что подлинный художник (а таковым он считает Ремизова) обладает «виртуозной изобретательностью в искусстве обмана и кражи»<sup>4</sup>.

Данный тезис вызывает очередную ассоциацию с литературной репутацией А. Терца. Наиболее ярко тенденции к палимпсестному письму проявились именно в его эссеистике: виртуозные стилистические трюки, инсценировки литературоведческого анализа, изобретательная переплавка историко-литературного материала в паралитературное эссе в «Прогулках с Пушкиным» и «В тени Гоголя» — свидетельство ремизовского отношения к материалу.

Ремизов послужил идеальным, *невидимым неремизоведу* источником и для научных проекций А. Синявского. Результатом многолетних исследований особенностей народного сказочного мышления явилась книга А. Синявского «Иван-дурак. Очерк народной веры», изданная в Париже в 1991 г. Ее основу, если верить курсиву на фортитуле, составил «курс лекций, читанный в Сорбонне в 1978 — 1979 году». Основные идеи книги связаны не только с давней книге название «философией дурака», но и с проблемами корреляции христианских и языческих элементов в народном мифомышлении, с поиском скрытых символических смыслов в народном творчестве. Все это восходит к творческим практикам Ремизова. Увлечение А. Синявского народными верованиями и этнографические путешествия по русскому Северу опять-таки сближают его с Ремизовым, который, находясь в ссылке в Вологде и

<sup>1</sup> Ремизов А. Письмо в редакцию. Золотое руно. 1909. № 7—9. С. 146.

<sup>2</sup> Синявский А. Литературный процесс в России. М., 2003. С. 299—313.

<sup>3</sup> Ремизов А. Огонь вещей. С. 122.

<sup>4</sup> Синявский А. Литературный процесс в России. С. 308.

Усть-Сысольске, познакомился с жизнью сектантов изнутри, открыл для себя тему Руси допетровской и еще далее — дохристианской. На формирование творческого интереса Ремизова к древностям сильное влияние оказала жена писателя — С. П. Довгелло, занимавшаяся славянской палеографией. Этнографические и фольклорные изыскания Синявского по северным регионам были инициированы и инспектированы также женой — Марией Розановой<sup>1</sup>, впрочем, все его дальнейшие увлечения и творческие проекты были обусловлены именно ее аксиологией.

Очерки из книги «Иван-дурак...» представляют собой экспликацию идей мифотворческой концепции А. Ремизова, на формирование которой, в свою очередь, оказали сильное влияние научные исследования этнографов, фольклористов и медиевистов П. И. Бессонова, И. П. Сахарова, А. Н. Веселовского, А. А. Потебни о мифе и сказке, на основе которых Ремизов публиковал восемь сборников сказок в авторской обработке<sup>2</sup>. Ремизов с усердием указывает на «протографы» — те или иные фольклорные тексты: его обнажение связи с «чужим словом» превратилось в органичный структурно-стилевой прием.

Первая часть книги Синявского «Иван-дурак...» посвящена сюжетно-композиционным и структурно-семантическим аспектам народной сказки. Рассуждая о магической и нравственной сути сказки, автор углубляется в аналитические размышления о традиционных героях — Иване-дураке, сказочном воре, шуते-скоморохе, которые отнюдь не случайно тесно взаимодействуют с масками Ремизова в статье. Используя в качестве примера один и тот же иллюстративный материал в книге «Иван-дурак ...» и в статье о Ремизове, Синявский уравнивает функции «сказочного вора» и сказочно-воровские приемы стиля Ремизова.

По сути, Синявский, как и Ремизов, стремится представить собирательный образ народной сказки, описать ее эстетическую природу и священный язык. Одна из главок носит название «Присказка и кон-

<sup>1</sup> «Интересы Синявского выходили далеко за пределы его литературных исследований в институте. В их сферу входили церковный раскол XVI века, православные ереси, Майя работала тогда в области архитектурной реставрации, интересовалась народным прикладным искусством и древнерусской церковной архитектурой. Их интересы во многом совпадали, и это влекло их на Русский Север, тогда еще не затронутый советской цивилизацией». *И. Голомшток*. Воспоминания старого пессимиста. Мемуары // «Знамя», 2011, № 3.

<sup>2</sup> Ремизов пересказывал народные сказки и объединял их в циклы: «Посолонь» (1907), «Докука и балагурье» (1914), «Укрепа» (1916), «Русские женщины» (1918), «Сибирский пряник» (1919), «Заветные сказы» (1920), «Ё» (1921 и 1922), «Лалазар» (1922). В составе собрания сочинений (1912) был отдельный том «Сказки».

цовка. Доука и балагурство». В ней Синявский затрагивает тему взаимообусловленности скоморошества и искусства балагурства, характеризуя последнее как умение вести лингвистическую игру со словом, т. е. талант «перевернуть и обесмыслить слово»<sup>1</sup>. «Вторая сторона балагурства в сказке — вранье»<sup>2</sup>, — считает эссеист. Здесь появляются образные призраки ремизовских героев-врунов, и его разветвленная философия лжи, и Аука-сказочник, который «знает много мудреных доук и балагурья»<sup>3</sup>, и, наконец, возникают ассоциации с названием ремизовского сборника народных сказок «Доука и балагурье» (1914). Сказки разделены на тематические группы: сказки о русских женских характерах, воровские истории, сказки на тему народной демонологии, нравственно-поучительные «Мирские притчи» и, наконец, «Глумы», включающие в себя скоморошьи сказки. Ремизов часто использует скоморошью метафорику: он объясняет свою «природную веселость духа» — страсть к балагурству, мистификациям, шуткам и безобразиям — избранностью на подвижнический страданный путь. А. Синявский использует тот же смысловой рисунок: скоморохи «сближали себя с христианскими святыми подвижниками, только не с мрачными и не с грустными, а с веселыми подвижниками. Саму клоунату, шутовство, фокусничество они понимали как проявление некоего рода святости»<sup>4</sup>. Анализ литературной маски Ремизова-скомороха позволил Синявскому прочувствовать двойственную сущность народной смеховой культуры и вслед за Ремизовым обозначить собственную функцию медиатора фольклорной и книжной традиции в современной литературе.

Вторая часть книги Синявского «Иван-дурак...» посвящена теме язычества и магии в народном быту Древней Руси. Все рассуждения о сюжетно-космогонических отношениях языческого Парнаса — Свароге, Яриле, Перуне, Даждьбоге и Мокоши, описания мира представителей народной демонологии — домовых, банников, леших, погружения в пласт магических заговоров и заклинаний и поиски в них реликтов мифа на подтекстовом уровне корреспондируют с ремизовскими стремлениями к реконструкции народной веры в календарных обрядах и играх в книге «Посолонь» (1907).

В главе «Святые угодники. Никола и Егорий» Синявский пересказывает и анализирует народные притчи о Николе Милостивом.

<sup>1</sup> Синявский А. Иван-дурак. Очерки русской народной веры. Париж, 1991. С. 80.

<sup>2</sup> Там же. С. 82.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 2. Доука и балагурье. С. 105.

<sup>4</sup> Синявский А. Иван-дурак. Очерки русской народной веры. Париж, 1991. С. 58.

Образ Николая Чудотворца в русской культуре — одна из значимых тем ремизовского творчества, нашедшая отражение в таких книгах, как «Николины притчи» (1917), «Никола Милостивый» (1918), «Звенигород окликанный» (1924), «Три серпа» (1927) и, наконец, в книге «Образ Николая Чудотворца. Алатырь — камень русской веры», изданной в 1931 г. в Париже. В ней Ремизов создает образ своего любимого святого на основе агиографических источников, рукописных житий, апокрифов, старообрядческих молитвенников, фольклорных песен и приходит к выводу о том, что народная религиозность и сказочное чудо почти неразличимы. Из всех чудес, совершаемых Николаем, Ремизова увлекал феномен покровительства вора́м и мошенникам. И, по иронии судьбы, та единственная в книге Синявского ссылка на сборник «Звенигород окликанный. Николины притчи» (1924) Ремизова сопровождает пересказ ремизовской легенды «Воровская свеча» о человеке, «который промышлял обманом и воровством и всякий раз, обделав какое-нибудь дельце, ставил в церкви свечку Николе»<sup>1</sup>.

А. Ремизов — писатель элитарной книжной культуры, но вместе с тем его влекут и маргинальные сферы, он признанный мастер эlegantного обценного жеста, например, в «Заветных сказах» (1920). А. Терц также легко подменяет элитарные высоты бытием неподцензурной субкультуры. Для обоих художников была привлекательна «потаянная» сказочная традиция со скрытым эротическим символизмом, оба считали Пушкина непревзойденным мастером эротических подтекстов. Пушкинское признание «Порой я стих повертываю круто, / Все ж видно не впервой я им верчу» провоцировало как Ремизова, так и А. Терца на игру с эротическими образами. Знаменитый пассаж Терца о «тоненьких эротических ножках» Пушкина, на которых тот «вбежал в большую поэзию и произвел переполох», и о пушкинской «школе верткости» восходит к ремизовскому металитературному мифу о Пушкине, отраженному в романе «Подстриженными глазами». Именно этот роман является основным иллюстративным источником для статьи Синявского о литературных масках Ремизова, следовательно, глава, где разворачивается пародийно-символистский миф о Пушкине, была хорошо известна автору «Прогулок с Пушкиным».

Признавая за Пушкиным звание «родоначальника» русской литературы, Ремизов по-своему интерпретировал это «родоначалие», считая, что в русской послепушкинской культуре создана разветвленная система мифов о поэте. Литературная мода Серебряного века культивировала миф о гипертрофированном эротизме Пушкина, его

<sup>1</sup> Синявский А. Иван-дурак. Очерки русской народной веры. Париж, 1991. С. 197.

донжуанских подвигах и африканских страстях. Поэты, избравшие в качестве модели литературную позу Пушкина-ветреника, становятся персонажами романа Ремизова «Подстриженными глазами». Описывая «московский символизм под знаком Пушкина»<sup>1</sup>, Ремизов иронично высказывается о подмене высокой поэзии популистской профанацией поэта в образе дамского угодника с курчавыми бакенбардами. Один ремизовский персонаж с почти гоголевской фамилией Денисюк жил в Шелопутинском переулке, «казался таким маленьким и воздушным», носил «баки и шляпу», читал на дружеских попойках «Гавриилиаду», за что получил прозвище Пушкин. Другой, необыкновенной внешностью своей напоминавший «ассирийского мага», пользовался особенным расположением у женщин, издал на деньги любовницы сборник стихов «Обнаженные нервы» со своим портретом в костюме оперного демона, с посвящением: «Мне и египетской царице Клеопатре». Этот же персонаж *прогуливается* с автором по Москве, сует вокруг памятника на Тверском бульваре: «На страстной монастырь глядя, памятник Пушкина: Пушкин в крылатке стоит со шляпой, и внизу подпись: Александр Сергеевич Пушкин. И тут же, около памятника, смотрите, он самый, живой с баками и в крылатке, как с памятника, только без подписи»<sup>2</sup>.

Прототипами ремизовских двойников Пушкина, кроме известного своей скандальной репутацией поэта А. Н. Емельянова-Коханского, послужили участники сборника «Русские символисты» с В. Я. Брюсовым во главе. Ремизов активно использует ассоциативные блоки пушкинской мифологии (экзотическая внешность, маленький рост, воздушность, любвеобильность, ветреность и беззаботность, неукротимость в страстях, эпиграмматическая легкость), создавая тем самым семантическую двойственность канонизированного символами образа Пушкина. В ряде эссе о Пушкине Ремизов иронично критикует последующую эмигрантскую попытку канонизации поэта по православной агиографической модели, в частности — номинации Пушкина в качестве «поэта-мученика», «певца Святой Руси», что прозвучало в юбилейных речах на вечере 1937 г. Идея бесконечного мифотворчества вокруг Пушкина, приемы создания утрированного образа поэта и сама свобода обращения с кумиром, возможно, явились для Синявского-Терца творческим импульсом. Ведь в «Прогулках с Пушкиным» совершенно в духе Ремизова А. Терц отстаивает мысль о легковесности пушкинского жизнетворческого стиля («жил, шутя

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 242.

<sup>2</sup> Там же. С. 243.

и играя») и приглашает прочитать Пушкина «не с парадного входа, заставленного венками и бюстами, а с помощью анекдотических шаржей, возвращенных поэту улицей словно бы в ответ и в отместку на его громкую славу»<sup>1</sup>. А. Терц не только иронично воспроизводит литературоведческие и научно-популярные стереотипы восприятия творчества поэта, но и доводит их до абсурда, намекая, что эти суждения больше характерны для самих исследователей, чем для неопостижимого Пушкина.

Взаимоотношения с русской литературой у обоих художников принципиально неакадемичны. На «олигархизацию литературоведения» и маргинальность эссе Терца указала И. С. Скоропанова: «Научные методы мышления Терц соединяет с художественными, пользуется метафорическим языком, разнообразными литературными приемами, включая прием авторской маски и пастиш»<sup>2</sup>. На художественность научной эссеистики Терца не указывали исследователи<sup>3</sup>, и об этом же пишет сам автор в книге «Путешествие на Черную речку», считая, что литературоведение постепенно само должно стать литературой.

Литературоведческая эссеистика А. М. Ремизова ассоциативно-аллюзивной и пластично-музыкальной манерой максимально близка к художественному тексту. Метафорический язык изобилует символическими подтекстами, имитируется непринужденная манера записи мимолетной мысли. На наш взгляд, в книгах А. Терца «Прогулки с Пушкиным» и «В тени Гоголя», «Путешествие на Черную речку», а также А. Синявского «Опавшие листья Василия Розанова» и «Иван Дурак. Очерк народной веры» установлен тот же стилиевой регистр, что и в металитературных эссе А. Ремизова. При этом А. Синявский совершенно не скрывает следование стилиевой манере В. Розанова, его установкам на рукописность, подчеркивающую интимность мысли, и фрагментарность, отражающую недоволощенность формы. Влияние же Ремизова тщательно и виртуозно закамouflировано.

Причины здесь слишком очевидны: В. Розанов не имел репутации писателя, был более известен в подпольных кругах советских интеллектуалов как философ-публицист, поэтому он и становится титульным наставником, а Ремизов очень долго оставался писателем мало

<sup>1</sup> Терц А. Прогулки с Пушкиным. М., 2005. С. 7.

<sup>2</sup> Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб. : Невский простор, 2002. С. 78.

<sup>3</sup> Жолковский А. Перечитывая избранные описки Гоголя // Зеленая лампа. 2005. № 1. С. 3; Орлицкий Ю. Стиховая экспансия в «пушкинской» прозе А. Терца // Пушкин и поэтический язык XX века. М., 1999; Теймер-Непомнящая К. Абрам Терц и поэтика преступления. Екатеринбург; 2003.

кому известным, трудночитаемым, иногда вовсе непроницаемым, поэтому и оказался тем самым тайным «магическим помощником», который в сказках совершает чудо и помогает перевоплощению.

Стилевая манера А. Ремизова, названная И. Ильиным за обилие форм непрямого высказывания «художественным юродством», произрастает из «заветных сказок». В мифотворческих легендах об этимологии своей фамилии от таинственной ремез-птицы или арабского слова «ремз» — «тайна» Ремизов обыгрывает обманное смещение смысловых акцентов в словах «заветное» и «тайное», намекая на то, что в фольклористике «заветное» имеет значение «непристойное». В финале статьи «Литературные маски Алексея Ремизова» Синявский демонстрирует осведомленность об этой ремизовской игре для посвященных: «Есть таинственная птичка и имя не простое: по-арабски "ремз" — "тайна". Добавлю от себя: и дна этой тайны — не доискаться: у тайны нет и не бывает дна»<sup>1</sup>. Здесь А. Синявский подразумевал те бездны ремизовского творчества, в которые он тайно проникал, глубоко исследовал, виртуозно преломлял в своем творчестве, стараясь не наследить, как и подобает «сказочному вору», который «пробавляется ловкостью рук и виртуозной изобретательностью в искусстве обмана и кражи <...> проделывал это в области языка и фантазии»<sup>2</sup>.

Ремизов сыграл важную роль в формировании литературного самосознания А. Синявского (А. Терца), писателя-эрудита, талантливого и находчивого исследователя, сумевшего мастерски «переплавить» весь приобретенный им опыт.

### **3.5. Неизбежность металитературности: А. М. Ремизов и А. К. Жолковский**

Сравнение писателя, чье творчество обусловлено символистской риторикой и поэтикой, с литературоведом-писателем и «бывшим лингвистом и семиотиком» (как сам себя номинирует А. Жолковский) мотивировано феноменом филологического мышления и склонностью обоих к многократной ретрансляции авторефлексивных мыслеобразов от текста к тексту в процессе всего творчества. Эссеистика А. Жолковского генетически связана с его же литературоведческими работами, да и сам автор признается, что пишет эссе так, как будто

<sup>1</sup> Синявский А. Литературный процесс в России. М., 2003. С. 313.

<sup>2</sup> Там же. С. 309.

«плетет шелковую нить из самого себя»<sup>1</sup>. Жолковский подобно Ремизову обнажает альковы собственных мотиваций, соответственно его металитературные эссе<sup>2</sup> являются по сути автокомментариями к литературоведческим статьям.

Ремизов в металитературных эссе (книги «Мышкина дудочка», «Петербургский буерак», «Огонь вещей») стремился к художественному «подглядыванию» за тайными импульсами, отраженными в стиле писателей. Чтобы поймать «исподние мысли», тщательно зашифрованные словесными украшениями и «показной мыслью», Ремизов использует разнообразный оптический арсенал. Вот почему эффективное метафорическое название увертюры Жолковского «Наводка на резкость» к сборнику «Осторожно, тренажник!» (2010) вызывает устойчивые ассоциации с Ремизовым. В этой увертюре заявлена цель сборника: «Продемонстрировать актуальность филологии как взгляда и на вещи, лежащие за ее профессиональными рамками»<sup>3</sup>, поскольку Жолковский убежден, что «главный козырь ... литературоведческого взгляда на мир — умение правильно читать»<sup>4</sup>.

В предыдущем сборнике эссе «Эросипед и другие виньетки» (2003) стиль А. Жолковского избыточно театрален, автор одержим страстью к игре культурными масками, главная из которых — маска «профессора З.» (англ. напис. «Zholkovskiy») — являет собой собирательный образ литературных профессоров Гумберта и Пнина, а также их создателя по «причине преподавания в Корнелле». В новом сборнике главной металитературной проблемой становится поиск писательской идентичности, а метабиографическая позиция автора вызывает ассоциации с тургеневской.

Эссе о Тургеневе «Любовь экспата» (2010) композиционно открывает «Тренажник», тургеневским кодом помечены и другие эссе. Тургенев — предмет научных исследований Жолковского последних лет. Например, литературоведческая статья «Из новейших одобрялся несомненно один Тургенев...» (к теме «И. С. Тургенев и Н. С. Лесков»)<sup>5</sup> находится в близкородственной металитературной связи со статьей «Ма-

<sup>1</sup> Жолковский А. К. Осторожно, тренажник! М., 2010. С. 130.

<sup>2</sup> В металитературно-эссеистическом стиле написаны «Записки и выписки» М. Гаспарова, «Мимесис» Валерия Подороги и сборник эссе и статей А. Жолковского «Осторожно, тренажник!» (2009).

<sup>3</sup> Жолковский А. К. Осторожно, тренажник! М., 2010. С. 5.

<sup>4</sup> Там же. С. 6.

<sup>5</sup> На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова / сост. В. Багно, Дж. Малмстад, М. Маликова. М. : НЛО; СП: ИМЛИ (Пушкинский Дом) РАН, 2009. С. 266 — 281.

ленький метатекстуальный шедевр Лескова» (опубликов. в ж. НЛО. 2008. № 93).

В книге Ремизова «Огонь вещей: сны и предсонье» (1954) есть цикл под названием «Тургенев — сновидец». Скрытая ремизовская рефлексия («наводка на резкость») порождает тот особый метатекст, в котором все смыслообразы проявляются только при наложении на художественный текст классика.

Итак, в эссе Ремизова о Тургеневе повторно мифологизируется любовно-романтическая интерпретация изгнанничества Тургенева. В ранней повести Тургенева «Петушков» Ремизов рассмотрел пророческое указание на авторскую судьбу. По сюжету круглолицая румяная булочница с чертами лени и беспечности подала засмотревшемуся на нее Петушкову булочку. Тот съел и влюбился. Слуга Петушкова рассказывает ему историю о том, как «унтера Круповатого через хлеб приворотили к старой бабе-поварихе»: «Бывало, что она ему скомандует, он тотчас и повинуется»<sup>1</sup>. Стилизованный под Тургенева пересказ А. Ремизова вызывает невольные ассоциации с жизнью Тургенева в доме Полины Виардо и ее мужа: «Лет через десять можно было встретить на улице городка О. человека худенького, с красненьким носиком, одетого в старый зеленый сюртук с плисовым засаленным воротником. Он занимал небольшой чуланчик в известной нам булочной. <...> Хозяйством заведовала Василиса (та самая толстолицая юная булочница), вместе с мужем своим, рыжеватым и подслеповатым мещанином Демофонтом»<sup>2</sup>. По ремизовской версии судьба писателя была запрограммирована и обусловлена его творчеством: «... так и умер он в "чужом гнезде", в Буживале, под Парижем. Судьба Петушкова — судьба Тургенева. В рассказе нет сна, но очень близкое сну — "приворот"»<sup>3</sup>.

Ремизов считал Тургенева писателем с европейским субстратом, не любящим Россию и все русское. «Тургенев первый европеец среди русских писателей»<sup>4</sup>, — пишет Ремизов, не только потому, что он «в Париже как дома», а потому, что «мастерству он научился в Париже, живя бок о бок с французскими мастерами слова, среди их литературной традиции»<sup>5</sup>. Ремизов неустанно подчеркивает эпигонский характер творчества Тургенева: «По плану, с метрикой и послужным

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 7. С. 226.

<sup>2</sup> Там же. С. 226.

<sup>3</sup> Там же. С. 227.

<sup>4</sup> Там же. С. 262.

<sup>5</sup> Там же.

списком действующих лиц он даст русскую повесть — nouvelle; наставник его будет Флобер»<sup>1</sup>. По мысли Ремизова, и закончил Тургенев подражательными стихотворениями в прозе: «Бодлер ему был учитель "Petits poems en prose"»<sup>2</sup>.

Ремизов склоняется к мысли, что Тургенев все же был связан с русской разведкой во Франции, а литература была для него «утешением». «Темная душа Тургенева, она выразилась особенно в его снах — редкий рассказ без каркающего сновидения, и эти сны — тридцать снов — как *траурная кайма* на его, благоухающих цветами, картинах жизни. **Тургенев нашел себе утешение: л и т е р а т у р а**»<sup>3</sup>.

Последняя мысль удивительно соотносится с особенностями стиля самого Ремизова, для которого сновтворчество стало важнейшей частью писательского имиджа.

Эссе А. К. Жолковского о Тургеневе «Любовь экспата» представляет собой особый вид металитературных вариаций, образованных преимущественно пространством цитируемых текстов: писем Тургенева и «Воспоминаний современников об И. С. Тургеневе». Идейный фон эссе А. Жолковского по закону генерации смыслов перекликается с эссе Ремизова и статьей Б. Эйхенбаума «Артистизм Тургенева» (1929), где говорится о том, что «эмиграция Тургенева была не идейной, а литературно-бытовой — проявлением "обиды" артиста, нуждающегося в особой атмосфере и не находящего его на родине...». В примечаниях же А. Жолковский утверждает, что познакомился со статьей Эйхенбаума после публикации эссе, а о Ремизове не упоминает вовсе.

Автор также ставит под сомнение литературоведческую историю о любовно-романтических причинах изгнания Тургенева, считая истинной причиной хроническую нелюбовь писателя к отечеству. По мнению Жолковского, «неприятнь к России коренилась в его приверженности к Франции»<sup>4</sup>. «Русское не было для него синонимом лучшего, духовного, бескорыстного»<sup>5</sup>, — считает Жолковский, перечисляя тургеневские эпистолярные недовольства русскими слабостями: «недостаток правдолюбия», «лень и попрошайничество», «рытвины» и «водоминоны» на дорогах. В эссеистике Жолковского понятие «русское» синонимично «советскому», «косному», «отсталому».

Далее плетется цепочка из «раздражающих» Тургенева мотивов, в которых прочитываются импульсы, объясняющие поэтику раз-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 7. С. 262.

<sup>2</sup> Там же. С. 263.

<sup>3</sup> Там же. С. 264.

<sup>4</sup> Жолковский А. К. Осторожно, треножник! М., 2010. С. 25.

<sup>5</sup> Там же. С. 26.

дражения самого Жолковского. Тургенева раздражали «русские литературные нравы целиком»<sup>1</sup>, — пишет эссеист и прибегает к цитации воспоминаний А. Я. Панаевой о том, как Тургенев в разговоре с Н. Некрасовым обвинял русских писателей в отсутствии оригинальности, пророчески обрекал их на вечную «пришибленность» и «пресмыкательство» перед властью, издателями, читателями. «Раздражала Тургенева и редакторская практика»<sup>2</sup>, — утверждает Жолковский и приводит жалобы писателя на требование «тенденциозности» в ущерб «художественности»; раздражали и «ксенофобские инстинкты широкой общественности»<sup>3</sup>.

Но ведь «литературные нравы» в широком смысле — это предмет изображения и источник раздражения автора книги «Осторожно, треножник!», поскольку она, как сказано в аннотации, посвящена «окололитературным темам: о редакторах, критиках, коллегах; о писателях как личностях и культурных феноменах...»<sup>4</sup>. Жолковский-эссеист критикует русские «соборно-христианские запреты» на индивидуальность творческой личности, подмененные в советское время «коллективизмом», потому что уверен: оригинальная творческая манера всегда связана с «проявлением нарциссической энергии». Жолковский сокрушается, что в русском сознании «самовлюбленность» заранее осуждается, это даже отражено в русском языке, поскольку слово «нарцисс» связано с негативной коннотацией (Об этом в эссе А. Жолковского «Селфлеес»). Некоторые эссе сборника представляют собой выполненные в традициях язвительного красноречия ответы научным оппонентам, редакторам, филологам<sup>5</sup>. Например, эссе-статья «Мой взгляд на институт костра и другие институты, или хохоронь вторник» иллюстрирует издательскую реакцию Жолковского на статью А. Горфункеля «Вид на костер с балкона: Анна Ахматова — от Жданова к Жолковскому» (Звезда, 1997). Статья «Телега на славя-

<sup>1</sup> Жолковский А. К. Осторожно, треножник! М., 2010. С. 17.

<sup>2</sup> Там же. С. 19.

<sup>3</sup> Там же. С. 20.

<sup>4</sup> Там же. С. 3.

<sup>5</sup> Из рецензии Д. Быкова: «Особая тема — собственно полемика (с Александром Ивановым из Ad Marginem, с филологами Б. Сарновым и Н. Перцовым): это отличная школа неунизительного, хотя обидного ниспровержения. Жолковский не оскорбляет оппонента — он его анализирует; чтоб не употребить ужасного “деконструирует”. Демонстрация того, “как это делается”, разбивает любую критику особенно демагогическую, построенную на ложных посылах, грубых натяжках и все той же жажде доминирования. Автор блестяще вскрывает истинный мотив своих ругателей — иногда невинный, часто трогательный». [Электронный ресурс]. URL: <http://booksvremya.ru/press/1318-dmitrij-bykov-o-novoj-knige-aleksandra-zholkovskogo.html#UYe692IQrsM>.

стику» являет собой блистательный разбор острополемичного выпада Александра Иванова (издательство Ad Marginem) в адрес М. Гаспарова. Документальная заметка «Эросиздат» посвящена перипетиям с изданием «Эросипеда» и т. д. Например, в эссе, давшем название всей книге «Осторожно, тренажник!», Жолковский вступает в далеко не риторическую полемику с филологами<sup>1</sup> — сторонниками «идеалистически-житийного» подхода к литературе и писателям. Досталось по инерции за «агиографический литературоцентризм» и формалистам, и М. Бахтину. С точки зрения Жолковского-литературоведа, художник всегда создает свой собственный миф о себе, разрабатывает стратегии самопрезентации, а задача «идеального исследователя» — соблюсти паритет между анализом повествовательных структур и демифологизацией личности художника.

С точки зрения Жолковского-эссеиста, «идеальный исследователь» — это он сам. Демифологизируя мраморно-бронзовую ипостась поэтессы в цикле «ахматоборческих» статей и создавая каталог зоценковских невротических мотивов, обращенных в литературу<sup>2</sup>, Жолковский разбирает до винтика механизм авторской мифологии. А в эссе и виньетках уже выстраивает мифоповествовательные структуры о себе, о своих ипостасях и творческих мотивах.

В книге «Осторожно, тренажник!» создан жизнетворческий миф об экспате А. Жолковском, позиционирующем себя И. Тургеневым (несмотря на то что в эссе «Эффект бабочки» автор сообщает, что бороду, по совету «былой возлюбленной», сбрил, но перед этим «последний раз полюбовался в зеркале»).

Главным мотивом, раздражающим Тургенева в России, по версии Жолковского, было «соседство с Достоевским». Это общеизвестное писательское противостояние изящно названо Жолковским в другой работе «ошибочным взаимным прочтением друг друга»<sup>3</sup>.

Кстати, в эссе Ремизова о Тургеневе это противостояние выражено книжно-гастрономическим кодом: «Книги Достоевского читаются натошак, как исповедальный требник. А Тургенев, его книги? — Тургенев ... "после обеда"»<sup>4</sup>. Другими словами, Ремизов считает, что кни-

<sup>1</sup> Например, с Н. В. Перцовым — автором обвинений А. Жолковского и Л. Лосева в «саганийской демифологизации». См.: *Перцов Н. В.* О феномене демифологизации классиков в современной культуре (в связи с «детской резвостью» двух почтенных профессоров) // *Творчество Велимира Хлебникова и русская литература XX века: поэтика, текстология, традиции.* Астрахань, 2008. С. 225–236.

<sup>2</sup> *Зоценко М.* Поэтика недоверия. М.: Языки русской культуры, 1999.

<sup>3</sup> *Жолковский А. К.* Осторожно, тренажник! С. 21.

<sup>4</sup> *Ремизов А. М. Т. 7.* Ахру. С. 248.

ги Достоевского выполняют функцию лекарственную, а Тургенева — десертную, таким сладким он воспринимает стиль классика.

А. К. Жолковский не скрывает солидарности с воспоминаниями В. В. Стасова: Тургеневу «была противна речь Достоевского» на Пушкинском торжестве в Москве, «невыносима ложь и фальшь проповеди Достоевского», его «мистические разглагольствования» и «завиральный сумбур»<sup>1</sup>. Воспоминания Ковалевского, на которые ссылается Жолковский, очень похожи на тот комментарий, который сделал бы он сам, если бы присутствовал на Пушкинском торжестве. Речь идет о публичной речи самого Тургенева, которая была рассчитана на «не столь большую, сколь избранную публику»<sup>2</sup>. Тургенев же, в отличие от Достоевского, характеризовал Пушкина как художника, отметил редкие особенности его таланта, но не поставил в один ряд с Гёте: «Речь была встречена холодно, и эту холодность еще более отделили те овации, предметом которых сделался говоривший вслед за Тургеневым Достоевский»<sup>3</sup>.

Ф. Достоевский для А. Жолковского становится символом неуместного пафоса. Вспомним, что Ремизов сравнивал И. С. Шмелева с Ф. М. Достоевским именно по этому признаку. В эссе «Красное и серое» Жолковский иронизирует: «Производя Бунина в Прусты, я, пожалуй, зарвался — поддался порыву в духе речи Достоевского о Пушкине»<sup>4</sup>.

В книге А. Жолковского «Эросипед и другие виньетки» происходит постепенное «символическое слияние» сублимирующего героя-эротомана и велосипеда, в книге эссе «Осторожно, треножник!» заметно символическое слияние автора с Тургеневым. Кстати, Тургенев «подмигивал» еще в «Эросипеде...» в цитируемой частушке из «Литературной газеты»: «Кто дал чеканных шесть романов, / Любил народ, стрелял фазанов?»<sup>5</sup>

Определяя особенности жанра металитературного эссе, Жолковский говорит о максимальной приближенности эссе к поэзии и солидарен с тем же И. С. Тургеневым, который рассуждал о вдохновении и приводил в качестве примера известное фетовское стихотворение, открывающееся «обращением к собеседнику (Я пришел к тебе с приветом) и картиной солнечного утра» и «закрывающееся сообщением о

<sup>1</sup> Жолковский А. К. Осторожно, треножник! С. 21.

<sup>2</sup> Там же. С. 23.

<sup>3</sup> Там же. С. 22.

<sup>4</sup> Там же. С. 109.

<sup>5</sup> Жолковский А. Эросипед и другие виньетки. М., 2003. С. 83.

зреющей песне»<sup>1</sup>: «Мне просто хотелось — в одну из тех минут, когда чувствуешь желание писать, еще не знаешь, что именно, но чувствуешь, что писаться будет, — дать любимому жанру поговорить о себе»<sup>2</sup>. Напрашивающаяся перестановка слов — «поговорить о себе любимом» — лишь усиливает мысль Ремизова о самовлюбленности и самососредоточенности эссеирующего автора, который под видом рефлексии о другом писателе занимается саморефлексией.

Выявляя скрытую генеалогию снов литературных героев в книге «Блуждающие сны. Из истории русского модернизма» (1993), А. Жолковский ссылается на книгу А. Ремизова «Огонь вещей. Сны и предсонье» (Париж, 1954). Возможно, что эта книга была если не главным, то одним из основных источников теории межтекстовых связей. Именно А. М. Ремизов сделал ценное литературоведческое наблюдение о перетекании сновидческих сюжетов в творчество других писателей и создал оригинальную концепцию снотворчества, которая отражена в книгах «Мартын Задека. Сонник» (Париж, 1954), «Бедовая доля» и «С очей в очи».

Степень влияния А. М. Ремизова на эволюцию русской литературы второй половины XX в. еще не выявлена, но в данном случае, писатель мог послужить благодатным материалом, породившим и метафору «блуждающих снов», и страсть к металитературной эссеистике.

### **3.6. Формы стилевой преемственности и способы самоидентификации: А. М. Ремизов и С. Соколов**

Тенденция к металитературности в прозе первой и третьей «волн» русской эмиграции едва ли не ярче всего выражена в произведениях А. М. Ремизова и Саша Соколова. А. Ремизов, по определению В. Набокова, «really lived in literature»<sup>3</sup> (действительно жил в литературе): процесс самоидентификации для автора полусотни созданных в эмиграции книг неотделим от его опытов перечитывания классики. Металитературные рефлексии Ремизова связаны с перевоссозданием образов писателей-предшественников, с выявлением в них личностно значимой для писателя «подтекстовой» семантики. Ремизов представлял себе творческий процесс как эстафету опыта словотворчества, передаваемую от художника к художнику.

<sup>1</sup> Жолковский А. К. Осторожно, треножник! С. 130.

<sup>2</sup> Там же. С. 137.

<sup>3</sup> Field A. The life and art of Vladimir Nabokov. New York, 1986. С. 188.

Схожий, взгляд на природу творчества характерен и для Саши Соколова. Г. Л. Нефагина называет Соколова «продолжателем русской модернистской традиции», поскольку ему «был свойственен синтез музыки и литературы», «использование ассоциативных возможностей языка»<sup>1</sup>. Его творчество неразрывно связано с опытом предшественников, о чем писал А. К. Жолковский. В статье «Стилистические корни "Палисандрии"» приведены убедительные примеры интертекстуальной и стилевой преемственности Соколова по отношению к традиции, имя А. Ремизова при этом ни разу не упоминается<sup>2</sup>. С другой стороны, очевидно, что художественные приемы Соколова нацелены на ироническое дистанцирование от литературных «отцов»: пытаюсь преодолеть власть другого, Соколов порой редуцирует его стиль до вербальной игры, разлагает этот стиль на составляющие микростилистические «атомы».

Хотя в творческом наследии Саши Соколова нет ни одного прямого упоминания А. Ремизова, сопоставление этих писателей напрашивается хотя бы потому, что оба заслужили репутацию искусных стилизаторов. Скрываясь под масками стилизатора, ученика и копииста Н. Гоголя и Ф. Достоевского, Ремизов перетолковывал творчество классиков, вскрывая глубинные истоки авторской ментальности и стилевой манеры. Соколов, в свою очередь, не оспаривал мнение о том, что он намеренно наследует традиции В. Набокова, прежде всего в стилевой плоскости. Как выразился сам Саша Соколов, в своем романе «Между собакой и волком» он хотел «зажать в себе набоковскую линию»<sup>3</sup>. При этом известно, что Соколов оказался единственным эмигрантом третьей волны, заслужившим похвалу от «сходившего в гроб мэтра»<sup>4</sup>.

Своеобразное авторское послесловие в псевдофлоберовском духе к роману «Палисандрия» носит название «Palissandre: c'est moi». Значительную часть этого эссе, обнародованного на симпозиуме в университете Южной Калифорнии, сторонник «медленного письма» Саша Соколов адресует А. К. Жолковскому: «В знак будущей ностальгии по нашим вермонтским беседам на застекленной веранде с видами на

<sup>1</sup> Нефагина Г. Л. Штрихи и пунктиры русской литературы. Минск : Белпринт, 2008. С. 121.

<sup>2</sup> Жолковский А. Стилистические корни «Палисандрии» [Электронный ресурс]. URL: <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/palisandr.htm>.

<sup>3</sup> Matich O. Sasha Sokolov and His Literary Context // Canadian-American Slavic Studies. 1987. Vol. 21 (3–4; Fall-Winter 1987). Pp. 301–320.

<sup>4</sup> Жолковский А. Посвящается С. // Синтаксис: Публицистика. Критика. Полемика. 1987. № 18. С. 202–212.

глазированные хребты я, сочинитель С., посвящаю вышеизложенное рассуждение о литературе летейской воды собеседнику моему профессору Ж.» (курсив мой — Н. Б.)<sup>1</sup>. А. Жолковский в ответном эссе «Посвящается С.» не без скептической усмешки определяет на роль своеобразных «дублеров» Набокова и самого себя (поскольку профессорствовал в том же университете, что и автор «Лолиты»), и писателя С., работавшего «инструктором по бегу на лыжах вослед Набокову, аналогичным образом промышлявшему некогда теннисом»<sup>2</sup>. Ссылки на Набокова (на его сюжеты, мотивы, образы, приемы и т. д.) хотя и сопровождаются ироническими экзерсисами, но становятся у Соколова и Жолковского одним из важных способов эстетического самоопределения.

Показательно, что аллюзии на творчество предшественников (прежде всего на автобиографические тексты классиков первой «волны») стали для эмигрантов третьей основой идентификационных стратегий. В этом отношении примером для них могла служить творческая практика Ремизова: как известно, именно он в серии созданных в изгнании автобиографических книг вывел алгоритм сотворения авторского мифа, более того сумел создать «модельный» собирательный образ русского писателя-эмигранта.

В восприятии последователей писатель уже не соотносился с обстоятельствами реальной биографии: его образ стал производным от мотивов персональной мифологии, звучащих в книгах «Подстриженными глазами», «Иверень», «Петербургский буерак», «Взвихренная Русь», «Учитель музыки», «Мышкина дудочка». Автобиографический герой Ремизова отмечен родовым проклятием и судьбоносным увечьем, на его долю выпали опыт политической ссылки и участь изгоя. Художник, с точки зрения Ремизова, от рождения обречен на боль и страдание, он всегда мученик, монах-отшельник. Более того, писатель — это тот, кто сознательно надевает на себя если не «кандалы», то «вериги». Отсюда и ремизовское сравнение писательского ремесла с каторгой: «...Как подумаю об этой каторге "писать", тем глубже и беспокойнее чувство вины»<sup>3</sup>.

В романе Соколова «Палисандрия» осуществлен проект демифологизации образа художника: герой-творец расстается с романтическим

---

<sup>1</sup> Соколов С. Palissandre: c'est moi // Синтаксис: Публицистика. Критика. Полемика. 1987. № 18. С. 199.

<sup>2</sup> Жолковский А. Посвящается С. // Синтаксис: Публицистика. Критика. Полемика. 1987. № 18. С. 210 — 211.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 266.

ореолом, а автор перестает претендовать на экзистенциальную глубину «прозрений» и творческую свободу письма. Послание Палисандра вскрывает иллюзорность мемуарного дискурса, пародийно обнажает его «умышленность». В «Книге Изгнания» нарочито избобличаются «избранность» и «отмеченность» героя, необычность его происхождения, готовность стать «страстотерпцем» и «мучеником». И здесь неизбежно возникают ассоциативные переключки с Ремизовым.

Гиря от ходиков, упавшая в детстве на нос Палисандра и ставшая причиной его нервного тика (тут очевидно «набоковское» каламбурное сближение звукоподражательного «тик-так» с образом лицевой судороги), является образным «двойником» ремизовской железной игрушки, изуродовавшей нос автобиографического героя. В «Книге Держания» и «Книге Отмщения», одержимый идеей стать писателем, герой Соколова претерпевает ряд «инициаций», но посвяtitельное мученичество при этом подменяется сексуальным ученичеством, а очистительное страстотерпие — блудодейством. В последней части «Палисандрии» трагедия изгнания первой «волны» травестируется, оборачиваясь фарсовыми сценами отправки героя в «послание» по заданию КГБ. Мотивы ностальгии по родине получают абсурдную «зооморфную» аранжировку: «Не ведая в слепоте душевной, как вернуться в пенаты, они десятилетиями ожидали достойных оказий, а не дождавшись, вселялись в новорожденных летучих мышей и с весною — неслись»<sup>1</sup>.

И Ремизов, и Соколов особенно чутки к повторению «мифогенных узоров» судьбы в жизни писателей-классиков и в жинетворчестве их последователей. Согласно автобиографической легенде самого Ремизова, его «подпольное вхождение в литературу» состоялось под знаком Достоевского: у Ремизова те же, что и у предшественника, опыт тюрьмы и ссылки, «первородная обида» и сердце с «занявшимся в нем пламенем»<sup>2</sup>. Осознавая очевидную зависимость своего раннего творчества от тем Достоевского, Ремизов в книге «Учитель музыки» принуждает автобиографического героя написать саморазоблачительное «Письмо Достоевскому», которое является пародийной стилизацией классика. Однако более продуктивной оказалась для Ремизова попытка самоидентификации через Гоголя. Перетолковывая многие сюжеты классика, Ремизов стремился «усовершенствовать» Гоголя, потому что считал себя конгениальным ему: «У меня получаются не “Мертвые души”, а “Воскрешение мертвых”. Думаю, Гоголь бы одобрил»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Соколов С. Палисандрия: Роман, Эссе. Выступления. М., 1999. С. 253.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 262.

<sup>3</sup> Когрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 216.

Саша Соколов избирает сходный способ самоидентификации, однако повышает градус пародирования и увеличивает степень авторской отчужденности от литературных «предков». В одном из интервью на радио «Свобода» на вопрос о первых литературных пристрастиях Соколов ответил: «Гоголь. Он всегда был и остается для меня писателем номер один»<sup>1</sup>. В «Палисандрии» обнаруживается множество перелицованных гоголевских мотивов: ритмизованные фрагменты отзываются интонациями поэмы в прозе «Мертвые души», некоторые записи Палисандра перекликаются со стилистикой «Записок сумасшедшего», «проясняется» эротический подтекст повести «Нос», а сам классик именуется Гоголем-Моголем.

Подобно Гоголю, который не без элементов саморекламы ссылался на якобы подаренные ему Пушкиным сюжеты, Соколов открыто намекает на свои особые отношения с наследием Набокова, в частности с его феноменологической автобиографией «Другие берега». Так, сама фамилия Палисандра — *Дальберг*, кроме слитком профессиональных «ботанических» ассоциаций (*Dalbergia monetaria*), акустически отчетливо перекликается с набоковскими «другими берегами», а попутно — с любимыми Набоковым пушкинско-блоковскими образами «иных берегов» и «очарованной дали». Кроме того, сюжет «Палисандрии» по замыслу писателя связан с «переворачиванием» набоковской «Лолиты», и вместо нимфолепсии предложена геронтофилия. Соколов, как нам представляется, стремится освободиться от власти языка и стили предшественника. Само ощущение стилистических «вериг», навязанных ему «отцами», сюжетно отражено в мотиве тюремного заключения Палисандра в одной из Кремлевских башен. Башня становится символом языковой и стилиевой темницы, в которой томится «мысль, бьющаяся в оковах незримых кавычек»<sup>2</sup>.

«Оковы незримых кавычек» — тяжелое бремя преемственности для того, кто занял место прежнего обитателя «башни». Избавиться от призрака бесконечного повторения ему не удастся: «Реверберация в башне была поразительная»<sup>3</sup>. Остается с отчаянием «приглашенного на казнь» пытаться переиграть предшественника на его же поле — в технике музыкальных повторов и звуковых переключек. Музыкальный код книги задан звучанием (не написанием) названия, провоцирующим не только «рифменный полет» к библиографическо-

<sup>1</sup> Беседа с Сашей Соколовым [Электронный ресурс]. URL : <http://archive.svboda.org/programs/OTB/2003/OBT091803.asp>.

<sup>2</sup> Соколов С. Палисандрия: Роман, Эссе. Выступления. М. : Симпозиум, 1999. С. 413.

<sup>3</sup> Соколов С. Палисандрия. С. 14.

му раю египетской Александрии, но и «греко-латинское» окказиональное толкование. Буквально понятая «Поли-Сандрия», или «много-Сашие», намекает на латентных металитературных героев романа, которыми становятся и сам автор, и его тезки: Пушкин, Блок, Солженицын (возможно, что и Жолковский). Но главным «теневым» предшественником автора оказывается все-таки тезка не по имени, а по «птичьему» псевдониму — Сирин-Набоков.

В эссе «Palissandre: c'est moi» Соколов утверждает, что «создатель изысканных прозаических партитур Набоков *не понимал назначения музыки*»<sup>1</sup> [Курсив мой — Н. Б.]. В свою очередь Палисандр прямо заявляет: «Музыкален я дьявольски. У меня обостренное чувство гармонии, такта, отменный слух»<sup>2</sup>. Музыкальность героя получает квазиматериалистическую мотивировку, связанную с тем, что палисандровая древесина использовалась для изготовления музыкальных инструментов. На самом деле понимание Палисандром «назначения музыки» оборачивается бесконечной вереницей пародийных приемов, ведущих к утверждению сугубо фонетического словесного гедонизма.

Так, ритмизованный пассаж о «пупырчатой ребристости» подошв «мокроступов» звучит как завистливая, почти до отчаяния «ревнительная» насмешка над словесной практикой Набокова («шелест шин» велосипеда, «клавишная скользкость» кожи нимфетки). Достичь такой же, как у предшественника пронзительной лиричности герою Соколова, увы, не дано.

В этом и коренится главное различие между самосознанием писателей первой и третьей «волн» русской эмиграции. Ведущим подсудным мотивом ремизовской прозы был мотив самопознания. Путь «к себе» пролегал для автора «Огня вещей» через истолкование важнейших «событий сознания», многие из которых были связаны с восприятием литературы. Ремизов оставался в рамках модернистского понимания природы творчества, он считал, что в мире литературы главный творческий жест — принятие даров от предшествующих художников и передача преумноженного наследия в дар другим.

Саша Соколов сомневается в целесообразности этой «эстафеты гениев»: он делает своего героя графоманом и называет художественную прозу «литературой летейской воды», отчетливо намекая на эффект неизбежного забвения. Досадное авторское сомнение в нужности своего дела, тем не менее, приводит Соколова к выразитель-

<sup>1</sup> Соколов С. Palissandre: c'est moi // Синтаксис: Публицистика. Критика. Полемика. 1987. № 18. С. 196.

<sup>2</sup> Соколов С. Палисандрия. С. 45.

ным автометаописаниям: кажется, одна из «подпольных» интенций «Палисандрии» в том, чтобы истолковать уникальность камерного «Саши» на фоне бронзово-мраморных литературных «Александров» и «Владимиров».

Переживание собственной «разномасштабности» по отношению к предшественникам — общее свойство металитературной рефлексии Соколова и Ремизова. Заметим, что оба писателя прибегают к мотивной актуализации своих «птичьих» фамилий. Как точно заметил А. К. Жолковский, в «Палисандрии» немало автоаллюзий. Самые очевидные примеры, подмеченные исследователем, — «Часовой взвился соколом» и «Я гол как сокол» (в этих примерах А. К. Жолковский видит параллель «знаменитому гордому гоголю в конце "Тараса Бульбы"»<sup>1</sup>). Второй пример А. К. Жолковского не вполне корректен: в слове «сокол» из известной поговорки ударение падает на последний слог, и к птице это слово не имеет отношения. В словаре В.И. Даля читаем: «Сокóл, бойное орудие разного рода, большой железный лом, или баран, таран, стенобитное орудие, подвешенное на цепях; ручная баба, трамбовка или пест»<sup>2</sup>.

Сама идея о выразительном использовании автоаллюзий Соколовым, безусловно, верна. Более того, этот прием свидетельствует о том, что Соколов намеренно подключается к традиции «скрытого» обозначения авторского присутствия, сложившейся у писателей-предшественников с «птичьими» именами: Гоголя, Ремизова и Сирина. Интересно, что и Ремизов, и Набоков отмечали в словесных портретах Гоголя характерные «птичьи» черты, а порой подражали его сознательной орнитологической мимикрии в собственных автопортретах.

В мышлении Ремизова орнитологическая образность проецируется и на представления о законах литературной эволюции. Так, он описывал литературный процесс через символику кругов и крыльев. Рассуждая о роли Лескова в русской литературе, он определяет ему место «первое во втором круге. Второй круг можно представить из двух крыльев: Салтыков, Гончаров, Тургенев — одно крыло; Лесков, Писемский, Мельников-Печерский и Островский — другое крыло»<sup>3</sup>. Интересно, что в круге первом, куда Ремизов помещает Пушкина, Го-

<sup>1</sup> Жолковский А. Стилистические корни «Палисандрии» [Электронный ресурс]. URL : <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/palisandr.htm>.

<sup>2</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 ч. М. : Медиа, 2003. Т. 4. С. 262.

<sup>3</sup> Архив Резниковых. Из Лескова. Альбом 16. 17 пронумерованных листов. Париж, 1934 // Алексей Ремизов. Возвращение. Выставка проходившая 16 апреля — 18 мая 2013 г. в ГЦВЗ Москва, Манежная площадь 1.

голя, Достоевского и Толстого, главное место определено Гоголю — самому близкому Ремизову писателю (он тоже из породы «птичьих»).

Многообразие птичьих (и сопутствующих им древесных) образов в «Палисандрии» нередко вызывает к жизни звукопись то ли набоковской, то ли ремизовской выделки: «велеречивое лепетание лип»<sup>1</sup>, «вспорхи и перепархивания пернатых <...> в кронах <...> долговязых вязов»<sup>2</sup>. В образе Палисандра — сексуального маньяка и графомана — прочитывается пародия на поэта-романтика, жаждущего воплощения в образе птицы: «Недостает только крыльев — лишь оперенья, дабы взлететь — воспарить — взметнуться»<sup>3</sup>.

Отчетливо звучит в «Палисандрии» и мотив охоты в ее самых «аристократических» разновидностях. Герой неслучайно восхищается именно соколиной охотой или «охотой на тягу», популярной у стрелков по вальдшнепам. Смысловая амбивалентность мотива заключена в нюансах значений слов «охота» и «тяга». Охота — это ловля и травля, но одновременно — желание и страсть. Тяга — это и перелет птиц, и влекущая сила. Страсть к словесному творчеству у героя «Палисандрии» гипертрофированна, подобно тому, как безудержна сексуальность героя. В моменты палисандровых актов (творческих или совокупительных) почти всегда фоном звучит хохот каких-либо персонажей. Прочитываемая анаграмматическая триада — охота / похоть / хохот — символизирует муки слова автора «Палисандрии» и одновременно служит ироническим самопризнанием в роковой незавершенности его художественного устремления. Слово автора так и не обретает свободу от стилистических оков, навязанных предшественниками, а потому и «послание» Палисандра может существовать лишь в форме речевого расстройтва, афазии, имитаций шизоидного дискурса. Слово Соколова будто заперто в речевой «комнате смеха». Так, в эссе «Знак озаренья. Попытка сюжетной прозы» С. Соколов в поэтической форме сравнивал дар речи художника с голубем: «Речь — пернатое самых почтовых качеств: куда ни отправь, непременно вернется в пенаты ума, на насесты мысли, в ущелье уст»<sup>4</sup>. Однако птичий образ тут же превращался Соколовым по звуковым ассоциациям то в пушкинскую дряхлую голубку, то в песенную «О, голубку ...»<sup>5</sup> исключительно ради смеха.

<sup>1</sup> Соколов С. Палисандрия. С. 21.

<sup>2</sup> Там же. С. 118.

<sup>3</sup> Там же. С. 113.

<sup>4</sup> Соколов С. Палисандрия. С. 413.

<sup>5</sup> В цикле «Триптих» (это книга, запечатлевающая процесс превращения прозы в стихи) Соколов говорит иначе: «Мысль — птица, летающая сама по себе» — этот афоризм может служить сжатым метаописанием его стилевой манеры.

В уже упомянутом эссе А. Жолковского «Посвящается С.» профессор З. летит в самолете, названном «стальным соколом», и видит сон, в котором переплелись мотивы прочитанного накануне романа Борхеса, фирменные образы Набокова и отголоски вермонтских бесед сновидца с писателем С. Каждый из писателей — и Борхес, и Набоков, и Соколов — последовательно отстаивал «автономию» своих стилей, хотя все они отличались высокой чуткостью к чужим стилистическим достижениям. В этой связи профессор З. формулирует мысль о логике порождения смыслов в литературе: это «чужих певцов блуждающие сны», пересказанные «с точки зрения снов, а не певцов»<sup>1</sup>.

«Сомнамбулическое блудодейство» — такой формулой эта же идея пародийно передана в «Палисандрии». Метафора «блуждающих снов» Ремизову как признанному снотворцу и автору книги металитературных эссе о снах в русской литературе несомненно, понравилась бы, пародийная интерпретация — насмешила.

Таким образом, формы стилистической преемственности по-разному способствуют самоидентификации писателя. Типологические переключки между А. Ремизовым и Сашей Соколовым проявляются на уровне микростилистики: многие особенности романа Соколова «Палисандрия» созвучны специфическим ремизовским приемам — создание автомифа, пародийные стилизации, комплекс орнитологических мотивов, музыкальность прозы.

---

<sup>1</sup> Жолковский А. Посвящается С. // Синтаксис: Публицистика. Критика. Полемика. 1987. № 18. С. 212.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Определяя жанр книги «Пляшущий демон» (1949) как «домыслы от книг и воображения из памяти и снов»<sup>1</sup>, Ремизов по существу подсказывает «правила чтения» его эмигрантской прозы, в которой, как мы стремились показать, ведущим подспудным мотивом был мотив самопознания. Путь «к себе» пролегает для писателя не столько через документирование конкретно-исторических обстоятельств своей биографии, сколько через истолкование важнейших «событий сознания», многие из которых были связаны для писателя с восприятием русской литературы — от памятников древнерусской словесности до произведений современного А. Ремизову искусства слова.

В персональном мифопоэтическом универсуме писателя категория исторического времени уступает место бергсоновской категории «чистой длительности» (важно не то, когда было явлено на свет то или иное произведение, а то, в какой мере личные впечатления от него определяют «длющуюся», актуальную «экзистенцию» самого Ремизова-читателя). Столь же решительно ремизовское сознание выносит за «феноменологические скобки» фактологическую «арматуру», связанную с теми или иными социально-бытовыми подробностями жизни творца, с уже утвердившимися в общественном сознании писательскими иерархиями, с принятыми в «школьно-университетской» практике толкованиями «шедевров русской классики».

Ремизовская герменевтическая стратегия (а это для него, повторимся, путь к самопознанию и самовыражению) заключается в попытке «словесного нащупывания» лично значимых для него самого «болевых точек» творческого сознания «Другого» (писателя-предшественника или современника). Не ограничиваясь «внешним» чтением готового текста, Ремизов словно заново проходит с его создателем путь от замысла к возможным воплощениям, а порой даже предлагает варианты его «довоплощения», проявляя в «памятнике» литературы еще не застывшие живые смыслы.

<sup>1</sup> Парадоксальным образом «архаист» Ремизов оказывается в этом отношении близок с «новатором» Набоковым, утверждавшим, что воображение — это функция памяти.

Будто предвосхищая постструктуралистские филологические практики, Ремизов заставляет читателя увидеть серию бесконечно сменяющих друг друга «черновики» там, где «академическая наука» видит только «нетленный беловик». Готовый застывший «текст» в восприятии Ремизова просвечивает жизнетворческим «дискурсом», будто не желающим окончательно отлиться в итоговую форму. Итоговой остановке и «фиксации» смысла противостоит активно вопрошающее, настаивающее на диалоге сознание Ремизова-читателя.

Этот способ герменевтического «вчувствования» в произведения «других» (с сопутствующими ему атрибутами интерсубъективности и деконструкции<sup>1</sup>) пробудил в исследовательском сознании писателя те приемы и формы истолкования русской литературы, которые с точки зрения современной эпистемологии принято определять как психоаналитические.

Такой подход привел А. М. Ремизова к переосмыслению сущностных основ всякого словесного творчества: писатель, как он считал, творит свой собственный мир, свою галлюцинацию реальности, а читатель воспринимает эту художественную реальность всегда по-своему. Один — прозревая сквозь изнаночную сторону сюжета и внешней описательности сокровенную интуицию автора, а другой — только на уровне правдоподобия или неправдоподобия сюжета. Сам Ремизов, осознавая почти тотальную для его современников «герменевтическую непроницаемость» своего творчества, несколько амбициозно заявлял: «Говорят: "непонятно" — что ж, сапоги и те шьют по мерке, и нет одинаковых почерков, а дураку — понимать все хочет»<sup>2</sup>.

Идя вслед за Ремизовым, мы старались учитывать психоаналитические «шифры» герменевтической стратегии писателя, чтобы выявить неочевидные смыслы художественных текстов самого Ремизова, а также и — с опорой на его интерпретационные установки — глубинные подтексты, «прочитанные» им в творчестве других художников. Скрывавшийся под маской стилизатора-«переписчика» русской классики Ремизов, на наш взгляд, оказался тем самым читателем-«соавтором», идеальным «собеседником», о котором мечтали многие модернисты (например, В. Набоков, О. Мандельштам, М. Цветаева).

<sup>1</sup> Разумеется, этих терминов эпохи постмодернизма Ремизов не знал, а если бы и знал, никогда бы ими не воспользовался. Увы, ученая «латиница» решительно владела в современном русскоязычном литературоведении над лелеемой Ремизовым «глаголицей».

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 269.

В своих истолкованиях русской литературы Ремизов выступил не пассивным «реципиентом», компилятором-перелагателем или «ученым» копиистом, а возмутителем стилистического спокойствия, ироничным перетолкователем, вскрывающим глубинные истоки авторской ментальности и стилевой манеры.

Металитературные мифы о писателях (как классиках, так и современниках) и эксклюзивные, субъективно заостренные интерпретации их судеб и творчества — это главная тема литературоведческих и общеэстетических рассуждений А. М. Ремизова. Его рефлексия о литературе почти всегда звучит диссонансом (или по меньшей мере совсем не в унисон) по отношению к утвердившимся прежде взглядам. Он будто стремится исправить «селекционные ошибки» русской культуры, например, отводя первое место на условном пьедестале русской литературы Н. В. Гоголю, а не А. С. Пушкину, или называя Ф. М. Достоевского не «писателем-экзистенциалистом», а лишь «журналистом».

Ремизов настаивал на своей мистической связи с избранными им «в собеседники» художниками, подтверждая это взаимоотражениями творческих судеб, отзвуками тем и мотивов, используя различные формы стилевой мимикрии — стилизации, пародии, иронические переделки.

Не менее значимой для эмигрантского периода творчества А. М. Ремизова становится тема авторской психологии творчества. Пропуская творчество писателей сквозь индивидуальную, субъективную призму видения, он создает особый текст, в котором все идеи о другом художнике оборачиваются отражениями его собственного авторского самосознания.

Итак, тайны художественного мира другого художника Ремизов постигал через углубление в себя, и наоборот, путь к самопознанию пролегал для него через освоение чужого стиля как отражения чужой души, становившейся для него в ряде случаев почти «своей». Заметим, что авторефлексивный нарратив Ремизова уже был частично исследован нами в монографии «Автобиографическая проза А. М. Ремизова (проблема мифотворчества)» (Минск, 2002). В ней главным объектом описания были мифопоэтические стратегии писателя в создании автопортрета, в раскрытии собственного «я». Однако эмигрантская биографическая и автобиографическая проза Ремизова, как выяснилось, таит в себе еще множество содержательных глубин и формально-стилевых ракурсов, связанных с взаимообратимостью портрета и автопортрета, памяти и воображения, «тихого» лиризма и «язвительной» иронии, комментария и исповеди. Именно об этом и шла речь в монографии.

Проиллюстрируем сказанное одним частным, никем прежде не комментировавшимся примером, который обнажает мифопоэтические механизмы писательского самоопределения Ремизова. В Парижской Префектуре в конце 1940-х гг. Ремизову выдают долгожданное удостоверение писателя: «Мне вписали *écrivain* (писатель). И это было так неожиданно, так растерялся я от такого признания, что четко и безгрешно написанное *écrivain* схвачено было моим глазом и прозвучало моему "абсолютному" уху, как *écrivisse* (рак речной, на здешнем русском: "креветка") и уж вареной креветкой вышел я из префектуры и иду домой: голова-грудь, черные блестящие бисеринки в глазах, и в мельничном ходу несъедобные ножки, а заверенной раковой шейкой пыль под себя подгребаю, чтобы незаметней»<sup>1</sup>.

Привычная «птичья» самоидентификация неожиданно сменяется на менее возвышенную и романтическую — «креветка». С одной стороны, Ремизов, считающий себя русским писателем, выражает неприятие французского звучания слова «писатель» — *écrivain*, почти паронимического (для русского уха) по отношению к «*crevette*» (фр. «креветка»). С другой стороны, перевоплотившись в «вареную креветку», писатель подчеркивает свою беспомощность во враждебном по отношению к русским эмигрантам французском социуме.

Символический же план такого странного образа может прочитываться в метабиографическом ключе: гендерная неопределенность художника, его роковая андрогинная природа метафорически выражена через образ креветки-гермафродита. В металитературном ключе мотив «глаз-щупальцев» креветки связан с ремизовскими поисками «подпольных мыслей» у других писателей: как известно, креветка — «чистильщик».

И последний — по порядку, но не по значимости — семантический «завиток» гротескного ремизовского автопортрета. Увлекавшийся всеерьез восточными традициями А. М. Ремизов, выведенный Б. Пильняком в романе «Корни японского солнца» в образе писателя Тития-сан, почти наверняка знал, что в японской традиции креветка — символ долголетия. «Нет, весь я не умру...», — говорил А. С. Пушкин. А. М. Ремизов, как нам кажется, говорил о том же, но «другими словами».

---

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Т. 8. Иверень. С. 266.

## ЛИТЕРАТУРА

Aleksei Remizov: approaches to a protean writer / ed. G. N. Slobin. — Columbus : Slavica Publ., 1987.

*Bezrodnj, M.* Супруги Комаровы / M. Bezrodnj // Cahiers du monde russet soviétique. — 1990. — Vol. 31, № 4.

*Karlinsky, S.* Russian transparencies / S. Karlinsky // Saturday Rev. of Arts. — 1973. — Vol. 1. № 1. — P. 44 — 45.

*Klamor, D.* «Dokuka i Balagur'je» von A. M. Remizov. Das Verhältnis Remizovs-her Umdichtungen von Marchen zu ihren Vorlegen / D. Klamor. — Munchen, 1992.

*Lampl, H.* Zinaida Hippus and S. P. Remizova Dovgello / H. Lampl // Wiener slawistischer Almanach. 1978. Bd. 1.

*Lampl, H.* Bemerkungen und erganzungen zur Bibliographie A. M. Remizovs / H. Lampl // Wiener Slawistischer Almanach. — 1978. — Bd. 2.

*Remizov, A.* Pouchkin: six reves (1799 — 1837) / A. Remizov // Cahiers G.L.M. — 1938. — № 7.

Russian literature triquarterly / ed. S. Aronian. — Ann Arbor : Ardis Publ., 1986. — Vol. 19 : Remizov.

*Slobin, G.* Remizov's fictions, 1900 — 1921 / G. Slobin. — DeKalb : Northern Illinois Univ. Press, 1991. — XXI.

*Waszkielewicz, H.* Modernistyczny Starowiec. Główne motywy prozy Aleksego Remizowa / H. Waszkielewicz. — Krakow : Uniw. Jagielloński, 1994.

*Woźniak, A.* Tradycja ruska według Aleksego Remizova / A. Woźniak. — Lublin : Wyd. Katolickiego Uniw. Lubelskiego, 1995.

А. С. Пушкин в литературе русского зарубежья. СПб., 2006.

А. Л. Бем и гуманитарные проекты русского зарубежья: Международная научная конференция, посвященная 120-летию со дня рождения / сост., науч. ред. М. А. Васильева. — М. : Русский путь, 2008.

*Аверин, Б.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции / Б. Аверин. — СПб. : Амфора, 2003.

*Агамович, Г. В.* Собр. соч. Литературные заметки. Кн. 1. («Последние новости» 1928 — 1931). — СПб. : Алетея, 2002.

*Агамович, Г.* Одиночество и Свобода : литературно-критические статьи. — СПб. : Logos, 1993.

*Айхенвальд, Ю.* Силуэты русских писателей : в 3 т. / Ю. Айхенвальд. — Берлин, 1923. — Т. 1 : Пушкинский период. — XII, 184.

Алексей Ремизов: исследования и материалы / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. ; отв. ред. А. М. Грачева. — СПб. : Д. Буланин, 1994.

Алексей Ремизов: исследования и материалы = Aleksej Remizov: studi e materiali inediti / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит., Univ degli studi di Salerno, Dip. di studi ling. e lett. ; отв. ред. А. М. Грачева, А. д'Амелия. — СПб. ; Салерно : 2003. — (Europa orientalis).

Аничков, Е. Творчество Алексея Михайловича Ремизова 1910—1911 / Е. Аничков // ОР ИМЛИ. Ф. 414. Ед. хр. 15.

Анненков, Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий / Ю. Анненков — Л. 1991. — Т.1.

Антон Крайний (З. Гиппиус) Мертвый Дух / З. Гиппиус // Голос минувшего на чужой стороне (Париж). — 1926. — № 4.

Архив Резниковых. Из Лескова. Альбом 16. 17 пронумерованных листов. Париж, 1934 // Алексей Ремизов. Возвращение. Выставка, проходившая 16 апреля — 18 мая 2013 г. в ГЦВЗ Москва, Манежная площадь, 1.

Бак, Д. П. История и теория литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении / Д. П. Бак. — Кемерово : КемГУ, 1992.

Барковская, Н. В. Традиции А. М. Ремизова в современной литературе / Н. В. Барковская // Уральский филологический вестник. — 1912. — № 1.

Безродный, М. Супруги Комаровы / М. Безродный // Cahiers du monde russe et soviétique. — Vol. 31. — № 4. Octobre-Décembre. — 1990.

Безродный, М. Об источниках книги Ремизова «Электрон» / М. Безродный // Новое литературное обозрение. — 1993. — № 4.

Безродный, М. Об обезьяньих словах / М. Безродный // Новое литературное обозрение. — 1993. — № 4.

Безродный, М. Об одной подписи А. Ремизова / М. Безродный // Русская литература. — 1990. — № 1.

Безродный, М. Об одном приеме художественного имя употребления (Nomina sunt odiosa) / М. Безродный // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана: Сб. статей. — Тарту : Эйдос, 1992.

Белый, А. Мастерство Гоголя: Исследование / А. Белый. — М. : МАЛП, 1996.

Белый, А. Между двух революций. М. 1990.

Бем, А. Правда прошлого // Молва (Прага). — 1933. — № 189. — 20 августа. — С. 2.

Бем, А. Л. Письма о литературе. «Индустриальная подкова» Алекс. Ремизова // Руль. 1931. — 13 авг. — № 3256.

Бем, А. Л. Достоевский. Психоаналитические этюды / А. Л. Бем. — Берлин : Петрополис, 1938.

Берберова, Н. Курсив мой: Автобиография / Н. Берберова. Munchen: Fink Verlag, 1972.

Беседа с Сашей Соколовым // Радио Свобода [Электронный ресурс]. — URL : <http://archive.svoboda.org/programs/OTB/2003/OBT.091803.asp>. — Дата доступа : 24.09.2013.

*Бойд, Б.* Владимир Набоков: Русские годы: Биография. / пер. с англ. / Б. Бойд. — М. : Независимая газета ; СПб. : Симпозиум, 2004.

Бунин и Кузнецова. Искусство невозможного. Дневники, письма / предисл. и сост. О. Михайлова. — М. : Грифон, 2006.

*Бунин, И.* Воспоминания / И. Бунин. — Париж : Возрождение, 1950.

*Бунич-Ремизов, Б. Б.* Супруги Ремизовы в судьбе их дочери и в восприятии ее близких / Б. Б. Бунич-Ремизов // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб., 1994.

«В краю чужом...»: Зарубежная Россия и Пушкин / сост., вступ. ст. и коммент. М. Филина. — М. : Русский миръ; Рыбинск: Рыбинское подворье, 1998.

Волшебный мир Алексея Ремизова : кат. выст. / подгот.: Л. В. Герашко, Г. В. Бахарева, А. М. Грачева ; Гос. музей истории Санкт-Петербурга, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). — СПб. : Хронограф, 1992.

Встреча с эмиграцией: Из переписки Иванова-Разумника 1942—1946 годов / публ., вступ. ст., подгот. текста и коммент. О. Раевской-Хьюз. — М. : Русский путь ; Париж: YMCA-Press, 2001.

*Газданов, Г.* О Ремизове. Беседы на радиостанции «Свобода». 1971 / Г. Газданов // Ремизов А., Зайцев Б. Проза. — М. : Олимп, 1997.

*Гершензон, М. А.* Ремизов. Часы / М. Гершензон // Вест. Европы. — СПб. : EOS, 1908. — № 8.

*Горбов, Д.* 10 лет литературы за рубежом «Версты» / Д. Горбов // Печать и революция. 1927. — Кн. 8, декабрь. — С. 30.

*Гофман, М.* Петербургские воспоминания / М. Гофман // Воспоминания о серебряном веке : сборник / сост. В. Крейд. — М., 1993. — С. 367—378.

*Гофман, М. Л.* Психология творчества Пушкина. Вторая глава науки о Пушкине / М. Л. Гофман. — Париж : И. Поволоцкий и К, 1928.

*Грачева, А. М.* «Лимонарь» Алексея Ремизова: Первая русская революция сквозь призму апокрифической литературы / А. М. Грачева // Wiener Slawistischer Almanach. — 1998. — Bd. 42.

*Грачева, А. М.* «Слово о гибели русской земли» А. М. Ремизова и его критик — Иванов-Разумник / А. М. Грачева // Иванов-Разумник: личность, творчество, роль в культуре: публ. и исслед. / ред.-сост. В. Г. Белоус. — СПб., 1998. — Вып. 2.

*Грачева, А. М.* Алексей Ремизов и Пушкинский Дом (Статья I. Судьба ремизовского «музея игрушек») / А. М. Грачева // Рус. лит. — 1997. — № 1.

*Грачева, А. М.* Древнерусские повести в пересказах А. М. Ремизова / А. М. Грачева // Рус. лит. — 1988. — № 3.

*Грачева, А. М.* Переписка В. И. Иванова и А. М. Ремизова / А. М. Грачева // Вячеслав Иванов: материалы и исследования : сборник / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. ; ред. : В. А. Келдыш, И. В. Корецкая. — М., 1996.

*Грачева, А. М.* Писец и изограф А. Ремизов / А. М. Грачева // Волшебный мир Алексея Ремизова: кат. выст. — СПб., 1992.

Грачева, А. М. Революционер Алексей Ремизов: миф и реальность / А. М. Грачева // Лица : биогр. альм. — М. ; СПб., 1993. — Вып. 3.

Грачева, А. М. Судьба России в литературе 1910-х гг. : повесть А. Ремизова «Пятая язва» / А. М. Грачева // Литература и история: исторический процесс в творческом сознании русских писателей XVIII—XX вв. : сб. ст. / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом) ; отв. ред. Ю. В. Стенник. — СПб., 1992.

Грачева, А. М. Алексей Ремизов и Джеймс Джойс: интродукция / А. М. Грачева // Культурный палимпсест: сб. ст. к 60-летию В. Е. Багно / Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом) ; редкол. А. В. Лавров (отв. ред.) [и др.]. — СПб., 2011.

Грачева, А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура : исслед. и материалы / А. М. Грачева ; Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). — СПб. : Д. Буланин, 2000. — (Studiorum slavicoorum monumenta).

Грачева, А. М. Герой французского романа и его русский прототип: Алексей Ремизов в романе «Княжеские ночи» Ж. Кесселя / А. М. Грачева // Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910—1950-е годы). — СПб., 2010.

Грачева, А. М. Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910—1950-е годы) / А. М. Грачева. — СПб. : Пушкин. дом, 2010.

Греймас, А. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души / Альгирдас Жюльен Греймас, Жак Фонтаний ; пер. с фр. И. Г. Меркуловой; предисл. К. Зильберберга. — М. : Изд. ЛКИ, 2007.

Гуль, Р. Я унес Россию : апология эмиграции : в 3 т. / Р. Гуль. — М. : Б.С.Г. ; Пресс, 2001. — Т. 2 : Россия во Франции.

Д'Амелия, А. «Автобиографическое пространство» Алексея Михайловича Ремизова / А. д'Амелия // Ремизов, А. Учитель музыки / подгот. к печ., вступ. ст., примеч. А. д'Амелия. — Paris : Lapresselibre, 1983. — I—XXXIII.

Д'Оревильт Б. О дендизме и Джорже Браммелле : Эссе / Б. д'Оревильт / пер. с фр. М. Петровского под ред. А. Райской ; предисл. О. Вайнштейн ; вступит. ст. М. Кузмина ; примеч. О. Вайнштейн и А. Райской. — М. : Независимая газета, 2000.

Данилевский, А. Mutato nomine de te fabula narratur / А. Данилевский // Учен. зап. / Тартус. гос. ун-т. — Тарту, 1986. — Вып. 735 : А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сборник, VII.

Данилевский, А. A realioribus ad realia / А. Данилевский // Учен. зап. / Тартус. гос. ун-т. — Тарту, 1987. — Вып. 781: Литература и история: труды по русской и славянской филологии. Литературоведение.

Данилевский, А. Герой А. М. Ремизова и его прототип / А. Данилевский // Учен. зап. / Тартус. гос. ун-т. — Тарту, 1987. — Вып. 748: Актуальные проблемы теории и истории русской литературы: труды по русской и славянской филологии. Литературоведение.

Данилевский, А. Из комментариев к «Кукхе» А. М. Ремизова / А. Данилевский // Studia Russica Helsingiensi et Tartuensi. Проблемы русской литературы и культуры. — Helsinki, 1992.

Данилевский, А. О дореволюционных «романах» А. М. Ремизова / А. Данилевский // Ремизов, А. Избранное. — Л., 1991.

Данилевский, А. А. Функция «автобиографизма» в III-ей редакции романа А. М. Ремизова «Пруд» / А. А. Данилевский // Учен. зап. / Тарт. гос. ун-т. — Тарту, 1988. — Вып. 822: Функционирование русской литературы в разные исторические периоды. Литературоведение.

Демидова, О. Метаморфозы в изгнании: Литературный быт русского зарубежья / О. Демидова. — СПб.: Гиперион, 2003.

Джонсон, Д. Б. Миры и антимиры Владимира Набокова / Дональд Бартон Джонсон / пер. с англ. Т. Стрелковой; послесл. Е. Белодубровского. — СПб.: Симпозиум, 2011.

Долинин, А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове / А. Долинин. — СПб.: Академич. проект, 2000.

Долинин, А. Набоков в конце столетия Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове / А. Долинин // Старое литературное обозрение. — 2001. — № 1.

Долинин, А. Набоков, Достоевский и достоевщина / А. Долинин // Литературное обозрение. — 1999. — № 2.

Достоевский и русское зарубежье XX века / под ред. Жана-Филиппа Жаккара и Ульриха Шмида. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2008.

Доценко, С. «Библией мух бьете!» : автобиогр. миф А. М. Ремизова / С. Доценко // Русский модернизм и литература XX в. / под ред. Л. Пильда. — Тарту, 2006. — (Блоковский сборник ; XVII).

Доценко, С. А. Ремизов и И. Бунин: что скрывается за антогонизмом двух писателей? / С. А. Доценко // Зарубежная Россия, 1917 — 1939 : сб. ст. / С.-Петерб. фил. Ин-та рос. истории Рос. акад. наук [и др.] ; редкол. : В. Ю. Черняев (отв. ред.) [и др.]. — СПб., 2003. — Кн. 2.

Доценко, С. Автобиографизм А. М. Ремизова: конструктивный принцип творчества / С. Доценко. — Таллинн, 2001.

Доценко, С. Загадка одного предисловия А. М. Ремизова / С. Доценко // Блоковский сборник, XII / отв. ред. А. Мальц. — Тарту, 1993.

Доценко, С. Литература как предисловие к биографии: (об эмиграции А. Ремизова) / С. Доценко // Русская эмиграция: литература, история, кино-летопись : материалы международной конференции, Таллинн, 12 — 14 сентября 2002. — М.: Мосты культуры ; Иерусалим, 2002.

Доценко, С. Нарочитое безобразие: эротические мотивы в творчестве А. Ремизова / С. Доценко // Лит. обозрение. — 1991. — № 11.

Доценко, С. О литературном генезисе имени героя книги А. Ремизова «Учитель музыки» / С. Доценко // Литература русского зарубежья, 1920 — 1940-е годы: взгляд из XXI века : материалы Междунар. науч.-практ. конф., 4 — 6 окт. 2007 г. / С.-Петерб. гос. ун-т ; под ред. Л. А. Иезуитовой, С. Д. Титаренко. — СПб., 2008.

Доценко, С. ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ А. М. Ремизова как зеркало русской революции / С. Доценко // Europa Orientalis. — 1997. — Т. 16, № 2.

Доценко, С. Н. «Хлебная церковь» А. Ремизова и О. Мандельштама / С. Н. Доценко // Филологические чтения, 2005 / Даугавпилс. пед. ун-т, каф. рус. лит. и культуры. — Даугавпилс, 2006.

Доценко, С. Н. О «провинциализме» русской литературы, преимущественно парижской (из комментария к письму А. Ремизова В. Рудневу) / С. Н. Доценко // Вокруг редакционного архива «Современных записок», Париж, 1920 — 1940 : сб. ст. и материалов / под ред. О. Коростелева, М. Шрубы. — М., 2010.

Доценко, С. Н. А. М. Ремизов и Ф. М. Достоевский: поэтика палимпсеста / С. Н. Доценко // Рус. лит. — 2007. — № 4.

И. А. Бунин: Новые материалы. Вып I / сост., ред. О. Коростелева и Р. Дэвиса. — М. : Русский путь, 2004.

И. А. Бунин: новые материалы. Вып II / сост., ред. О. Коростелева и Р. Дэвиса. — М. : Русский путь, 2010.

Иванов, Г. Почтовый ящик / Г. Иванов // Цех поэтов. Кн. 4. — Берлин : Трирема, 1923.

Иваск, Ю. [Рецензия] / Ю. Иваск // Опыты. — 1955. — № 5. — С. 96. — Рец. на кн. : Ремизов, А. Огонь вещей. Сны и предсонье. Гоголь. Пушкин. Лермонтов. Тургенев. Достоевский / А. Ремизов. — Париж : Оплешник, 1954.

Иваск, Ю. Играющий человек (поэма) / Ю. Иваск — Париж-Нью-Йорк: Третья волна, 1988.

Измайлов, А. Старорусские кружева / А. Измайлов // Пестрые знамена. — М., 1913.

Ильин, И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин — Ремизов — Шмелев. / И. А. Ильин. — М. : Скифы, 1991.

Калафатич, Ж. «Неугасимые огни горят над Россией». Проблема времени и памяти в романе Ремизова «Взвихренная Русь» / Ж. Калафатич // Русская литература между Востоком и Западом: Сб. ст. — Будапешт, 1999.

Кибальник, С. А. Пушкин у Ремизова / С. Кибальник // Алексей Ремизов. Исследования и материалы / отв. ред. А. М. Грачева. — СПб., 1994.

Кодрянская, Н. Алексей Ремизов / Н. Кодрянская. — Париж : N. Codray, 1959.

Кодрянская, Н. В. Встречи с Буниным / Н. Кодрянская // Литературное наследство / Акад. наук СССР Ин-т мировой лит. — М., 1973. — Т. 84 : Иван Бунин, кн. 2.

Кожевников, П. Коллекция А. М. Ремизова. Творимый апокриф / П. Кожевников // Утро России. 1910. — № 243. 7 сент. — С. 2.

Козьменко, М. Заветные сказы Алексея Ремизова / М. Козьменко // Литературное обозрение. — 1991. — № 11.

Козьменко, М. Удоноши и фаллофоры Алексея Ремизова / М. Козьменко // Эрос. Россия. Серебряный век. — М. : Серебряный бор, 1992.

Колобаева, Л. Право на субъективность. Алексей Ремизов и Лев Шестов // Вопросы литературы. — Вып. 5. — 1994.

Колтоновская, Е. О русском // Новый журнал для всех. — 1912. — № 12.

Лавров, А. В. «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: символистский роман-коллаж / А. В. Лавров // Ремизов А. М. Собр. соч. : в 10 т. — Т.5. — М., 2000.

Легенев, А. В. Набоков и другие: Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века / А. В. Лебедев. — Москва-Ярославль, 2004.

Мицц, З. Г. «Петербургский текст» и русский символизм / З. Г. Мицц, М. В. Безродный, А. А. Данилевский // Учен. зап. / Тартус. гос. ун-т. — Тарту, 1984. — Вып. 664: Семантика города и городской культуры. — Петербург: труды по знаковым системам, XVIII.

Мицц, З. Г. Вступительная статья к «Переписке А. А. Блока с А. М. Ремизовым» / З. Г. Мицц, М. В. Безродный, А. Данилевский // Литературное наследство / Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. — М., 1981. — Т. 92: Александр Блок: новые материалы и исследования, кн. 2.

Мицц, З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Мицц // Учен. зап. / Тартус. гос. ун-т. — Тарту, 1979. — Вып. 459: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. — (Блоковский сборник, III).

Мицц, З. Г. Поэтика Александра Блока / З. Г. Мицц. — СПб. : Искусство-СПб, 1999.

Москва Алексея Ремизова / сост., коммент. И. Попова. — М.: Кстати, 1996.

Обатнина, Е. Вариации памяти (творческая история «Кукки» и других мемуарных свидетельств Ремизова о Розанове) / Е. Обатнина // Ремизов, А. Кукха. Розановы письма / изд. подгот. Е. Р. Обатнина. — СПб., 2011.

Обатнина, Е. Метафизический смысл русской классики («Огонь вещей» А. М. Ремизова как опыт художественной герменевтики) / Е. Р. Обатнина // Ремизов, А. Огонь вещей: сны и предсонье : сборник / [сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Е. Р. Обатниной]. — СПб., 2005.

Обатнина, Е. Р. «Магнитные поля»: А. М. Ремизов и французский сюрреализм / Е. Р. Обатнина // Русские писатели в Париже. Взгляд на французскую литературу, 1920 — 1940: Междунар. науч. конф., Женева, 8 — 10 дек. 2005 г. / сост., науч. ред. : Ж. Ф. Жаккар, А. Морар, Ж. Тассис. — М., 2007. — (Библиотека-фонд «Русское зарубежье»: материалы и исслед. Вып. 8).

Обатнина, Е. Р. «Эротический символизм» Алексея Ремизова / Е. Р. Обатнина // Новое лит. обозрение. — 2000. — № 43.

Обатнина, Е. Р. А. М. Ремизов: личность и творческие практики писателя / Е. Р. Обатнина. — М. : Новое лит. обозрение, 2008.

Обатнина, Е. Р. Обезьянья Великая и Вольная Палата Алексея Ремизова / Е. Р. Обатнина // Ремизов, А. М. Собр. соч. : в 10 т. — М., 2000. — Т. 5 : Взвихренная Русь.

Обатнина, Е. Р. Царь Асыка и его подданные: Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах / Е. Р. Обатнина. — СПб. : Лимбах, 2001.

Однодневная газета к 100-летию со дня смерти Пушкина / под ред. проф. Н. К. Кульмана. — Париж : изд. во Комитета по устройству Дня Русской Культуры во Франции, 1937.

Осоргин, М. Дядя и тетя : Рец. : «Благонамеренный», книга 2, 1926 / М. Осоргин // Последние новости (Париж). — 1926. — № 1863, 29 апр.

Переписка А. Блока с А. Ремизовым (1905 — 1921) // А. Блок: Новые материалы и исследования: Литературное наследство. — М., 1981. — Т. 92. — Кн. 2.

Переписка А. М. Ремизова и Д. В. Философова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2002 год. — СПб., 2006.

Переписка А. Ремизова с С. П. Ремизовой-Довгелло // Europa Orientalis. 1985. IV; 1987. VI; 1990. IX.

Переписка А. М. Ремизова и К. И. Чуковского // Русская литература. 2007. № 3; Ремизов А. М. Дневник 1917 — 1920 гг. // Минувшее: Исторический альманах. № 16. М. ; СПб., 1994.

Переписка В. И. Иванова и А. М. Ремизова // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. — М., 1996.

Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым // Русская литература. 1992. № 2, № 3, № 4; 1993. № 1, № 3, № 4; 1994. № 1. № 2.

Письма А. М. Ремизова и В. Брюсова к О. Маделунгу / сост. и подгот. текста, предисл. и примеч. П. А. Енсена и П. У. Меллера. — Copenhagen. 1976.

Письма М. И. Цветаевой из архива П. П. Сувчинского // Revuedes étudesslaves. — 1992. — Т. 64.

Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву. Одесса. Херсон. Одесса. Киев (1903 — 1904) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. Часть II.

Письма запрещенных людей. Литература и жизнь эмиграции. 1950 — 1980-е годы. По материалам архива И. В. Чиннова / сост. О. Ф. Кузнецова. — М. : ИМЛИ РАН, 2003.

Письма М. О. Гершензону // НОР РГБ. Ф.746, к.40, ед.хр. 50.

Письма Р. В. Иванова-Разумника к А. М. Ремизову (1908 — 1944) // Иванов-Разумник. Личность. Творчество. Роль в культуре: Публикации и исследования. — СПб., 1998. Вып. II.

Письмо Присмановой А. С. // НОР РГБ. Ф. 218, к. 315, ед. х. 3.

Полянин, А. (С. Порнок) Алексей Ремизов. Весеннее порошье. Изд. «Сирин». II. 1915 / А. Полянин // «Северные записки». — 1915. — № 7/8.

Провоторов, А. В. Творческий диалог Алексея Ремизова и Михаила Пришвина // Извест. РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 114.

Пяст, В. Встречи / Владислав Пяст; сост., вступ. ст., научн. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. — М. : Новое литературное обозрение, 1997.

Раевская-Хьюз, О. Волшебная сказка в книге Ремизова «Иверень» // Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer / Ed. G. Slobin / Columbus (Ohio), 1987. — С. 41 — 49.

Резникова, Н. В. Огненная память: Воспоминания о Алексее Ремизове / Резникова, Н. В. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1980.

Ремизов в своих письмах / сост. Н. Кодрянская. — Париж : [б. и.], 1977.

Ремизов, А. Огненная Россия / А. Ремизов. — Ревель : Библиофил, 1921.

Ремизов, А. Три серпа. Московские любимые легенды : [в 2 т.] / А. Ремизов. — Париж : Таир, 1929. — [Т. 1].

Ремизов, А. М. Алексей Ремизов о себе / А. М. Ремизов // Новая Россия. — 1923. — № 6.

Ремизов, А. М. Ахру: повесть петербургская / А. М. Ремизов. — М. : З. И. Гржебин, 1922.

Ремизов, А. М. Взвихренная Русь / А. М. Ремизов. — Париж : Таир, 1927.

Ремизов, А. М. Встречи: петербургский буерак / А. М. Ремизов. — Paris : Lev, 1981.

Ремизов, А. М. Дневник 1917 — 1920 гг. / А. М. Ремизов // Минувшее : ист. альманах. — 1994. — № 16.

Ремизов, А. М. Дневник 1917 — 1921 гг. / А. М. Ремизов ; подгот. текста А. М. Грачевой, Е. Д. Резникова // Минувшее : ист. альманах. — 1994. — № 16.

Ремизов, А. М. Заветные сказы / А. М. Ремизов. — Пб. : Алконост, 1920.

Ремизов, А. М. Звезда надзвездная = Stella Maria Maris / А. М. Ремизов. — Paris : YMCA-Press, 1928.

Ремизов, А. М. Звенигород окликанный. Николины притчи / А. М. Ремизов. — Нью-Йорк : Аталас, 1924.

Ремизов, А. М. Круг счастья: легенды о царе Соломоне, 1877 — 1957 / А. М. Ремизов. — Париж : Оплешник, 1957.

Ремизов, А. М. На красном поле / А. М. Ремизов // Аргус. — 1917. — № 7.

Ремизов, А. М. Николины притчи / А. М. Ремизов. — Пг. : Тип. Гл. упр. погранич. охраны, 1917.

Ремизов, А. М. О происхождении моей книги о табаке; Что есть табак / А. М. Ремизов. — Paris : [б. и.], 1983.

Ремизов, А. М. Петушок : [рассказ] / А. М. Ремизов. — Берлин : Мысль, 1922. — (Книга для всех. № 73).

Ремизов, А. М. Письма А. М. Ремизова и В. Брюсова к О. Маделунгу / сост. и подгот. текста, предисл. и примеч. П. А. Енсена и П. У. Меллера. — Copenhagen : 1976.

Ремизов, А. М. Пляшущий демон. Танец и слово / А. М. Ремизов. — Париж : [б. и.], 1949.

Ремизов, А. М. Подстриженными глазами: книга узлов и закрут памяти / А. М. Ремизов. — Париж : YMCA-Press, 1951.

Ремизов, А. М. Россия в письменах / А. М. Ремизов. — М. ; Берлин : Геликон, 1922. — Т. 1.

Ремизов, А. М. Сказки обезьяньего царя Асыки / А. М. Ремизов. — Берлин : Рус. творчество, 1922.

Ремизов, А. М. Сочинения : в 8 т. / А. М. Ремизов. — СПб. : Шиповник, [1910 — 1912]. — 8 т.

Ремизов, А. М. Укрепа: слово к русской земле о земле родной, тайностях земных и судьбе / А. М. Ремизов. — Пг. : Лукоморье, 1916.

Ремизов, А. М. Шумы города : рассказы / А. М. Ремизов. — Ревель : Библиофил, 1921.

*Ремизов, А. Иверень: загогулины моей памяти / А. Ремизов ; ред., послесл. и коммент. О. Раевской-Хьюз. — Berkeley : Berkeley Slavic Specialities, 1986.*

*Ремизов, А. Кукха. Розановы письма / А. Ремизов ; Рос. акад. наук ; изд. подгот. Е. Р. Обатнина. — СПб. : Наука, 2011.*

*Ремизов, А. М. Собрание сочинений в 10 т. / Алексей Ремизов ; подгот. текста, послес., коммент., приложен. А. В. Лаврова, А. М. Грачевой, О. Р. Обатниной; Ин-т русской литературы (Пушкин. дом) РАН. — М. : Русская книга, 2000. — Т. 5. Взвихренная Русь*

*Ремизов, А. На воздушном океане / А. Ремизов // Мосты. — Мюнхен, 1966. — № 12.*

*Ремизов, А. Образ Николая Чудотворца. Алатырь — камень русской веры / А. Ремизов. — Париж : YMCA-Press, 1931.*

*Ремизов, А. Огонь вещей / А. М. Ремизов // Огонь вещей: сны и предсосье : сборник / [сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Е. Р. Обатниной]. — СПб., 2005.*

*Ремизов, А. Письмо в редакцию / А. Ремизов // Золотое руно. — 1909. — № 7/9.*

*Ремизов, А. Сторона небывалая: легенды, сказки, сны, фантастика, исторические были-небыли / А. Ремизов ; вступ. ст., коммент., слов. И. Попова ; [ил. авт.]. — М. : Рус. путь, 2004.*

*Ремизов, А. Учитель музыки. Каторжная идиллия / А. Ремизов. — Paris : La Presse Libre, 1983.*

*Ремизов, А. М. В розовом блеске / А. М. Ремизов. — Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1952.*

*Ремизов, А. М. Весеннее порошье / А. М. Ремизов. — М. : Слово, 2000.*

*Ремизов, А. М. Весеннее порошье : [рассказы] / А. М. Ремизов. — СПб. : Сирин, 1915.*

*Ремизов, А. М. Взвихренная Русь : воспоминания / А. М. Ремизов. — М. : Захаров, 2002.*

*Ремизов, А. М. Дневник мыслей, 1943—1957 гг. / А. М. Ремизов. — СПб. : Пушкин. дом, 2013. — Т. 1 : Май 1943—январь 1946 : [дневниковые записи].*

*Ремизов, А. М. Живой воды / А. М. Ремизов // Огонь вещей: сны и предсосье : сборник / [сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Е. Р. Обатниной]. — СПб., 2005.*

*Ремизов, А. М. Избранное / А. М. Ремизов ; сост., вступ. ст., коммент. В. А. Чалмаева. — М. : Просвещение, 1992.*

*Ремизов, А. М. Избранное / А. М. Ремизов ; сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Ю. А. Андреева. — М. : Художеств. лит., 1978.*

*Ремизов, А. М. Избранное / А. М. Ремизов ; сост., прим., послесл. А. А. Данилевского. — Л. : Лениздат, 1991.*

*Ремизов, А. М. Избранные произведения / А. М. Ремизов ; [сост. и примеч. М. Козьменко, И. Кашириной ; предисл. М. Козьменко]. — М. : Панорама, 1995.*

Ремизов, А. М. Крестовые сестры : повесть / А. М. Ремизов. — М. : Современник, 1989.

Ремизов, А. М. Кукха. Розановы письма / А. М. Ремизов. — Берлин : З. И. Гржебин, 1923.

Ремизов, А. М. Неумный бубен : роман, повести, рассказы, сказки, воспоминания / А. М. Ремизов. — Кишинев : Лит. артистикэ, 1988.

Ремизов, А. М. Огонь вещей : сборник / А. М. Ремизов ; [сост., вступ. ст., коммент. В. А. Чалмаева]. — М. : Совет. Россия, 1989.

Ремизов, А. М. Огонь вещей. Сны и предсонье / А. М. Ремизов. — Париж : Оплешник, 1954.

Ремизов, А. М. Огонь вещей: сны и предсонье : сборник / А. Ремизов ; [сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Е. Р. Обатниной]. — СПб. : И. Лимбах, 2005.

Ремизов, А. М. Павлиным пером / А. М. Ремизов ; сост., вступ. ст., примеч. Н. Грякаловой. — СПб. : Logos, 1994.

Ремизов, А. М. Повести и рассказы / А. М. Ремизов ; сост., вступ. ст. и примеч. М. В. Козьменко. — М. : Худ. лит. 1990.

Ремизов, А. М. Подорожие / А. М. Ремизов. — СПб. : Сирин, 1913.

Ремизов, А. М. Посолонь: волшебная Россия / А. М. Ремизов ; сост., предисл. и подгот. текста И. Ф. Даниловой. — СПб. : И. Лимбах, 1996.

Ремизов, А. М. Райская тайна / А. М. Ремизов // Огонь вещей: сны и предсонье : сборник [сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Е. Р. Обатниной]. — СПб., 2005.

Ремизов, А. М. Рисунки из альбомов 1930 – 1952 / А. М. Ремизов // Огонь вещей: сны и предсонье : сборник [сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Е. Р. Обатниной]. — СПб., 2005. — С. I—LXVI.

Ремизов, А. М. Рукописные книги: из разных моих книг и на разные случаи, гаданье данное людям от Бурхана-Мандзышира, как научиться писать / А. М. Ремизов. — СПб. : Пушкин. дом, 2008.

Ремизов, А. М. Сны и предсонье / А. М. Ремизов. — М. : Азбука, 2000.

Ремизов, А. М. Собрание сочинений в 10 т. / Алексей Ремизов; подгот. текста, послеслов., коммент., приложен. А. А. Данилевского, А. М. Грачевой ; Ин-т русской литературы (Пушкин. дом) РАН. — М.: Русская книга, 2000. — Т. 1. Пруд; Роман.

Ремизов, А. М. Собрание сочинений в 10 т. / Алексей Ремизов; подгот. текста, послеслов., коммент., прил. А. М. Грачевой ; Ин-т русской литературы (Пушкинский дом) РАН. — М. : Русская книга, 2000. — Т. 10. Петербургский буерак.

Ремизов, А. М. Собрание сочинений в 10 т. / Алексей Ремизов; подгот. текста, послеслов., коммент., прил. И. Ф. Даниловой ; Ин-т русской литературы (Пушкинский дом) РАН. — М. : Русская книга, 2000. Т. 2. Докука и балагурье.

Ремизов, А. М. Собрание сочинений в 10 т. / Алексей Ремизов; подгот. текста, послесл., коммент., прил. Е. Р. Обатниной ; Ин-т русской литературы (Пушкинский дом) РАН. — М. : Русская книга, 2000. Т. 3. Оказион.

Ремизов, А. М. Собрание сочинений в 10 т. / Алексей Ремизов; подгот. текста, послеслов., коммент., прил. И. Ф. Даниловой, А. М. Грачевой; Ин-т русской литературы (Пушкинский дом) РАН. — М.: Русская книга, 2000. Т. 4. Плачужная канава.

Ремизов, А. М. Собрание сочинений в 10 т. / Алексей Ремизов; подгот. текста, послеслов., коммент., прил. А. М. Грачевой, О. П. Раевской-Хьюз, О. А. Линдеберг; Ин-т русской литературы (Пушкинский дом) РАН. — М.: Русская книга, 2000. Т. 6. Лимонарь.

Ремизов, А. М. Собрание сочинений в 10 т. / Алексей Ремизов; подгот. текста, ст., коммент., прил. Е. Р. Обатниной; Ин-т русской литературы (Пушкинский дом) РАН. — М.: Русская книга, 2000. Т. 7. Ахру.

Ремизов, А. М. Собрание сочинений в 10 т. / Алексей Ремизов; подгот. текста, послеслов., коммент., прил. О. П. Раевской-Хьюз, А. М. Грачевой; Ин-т русской литературы (Пушкинский дом) РАН. — М.: Русская книга, 2000. Т. 8. Иверень. Подстриженными глазами.

Ремизов, А. М. Собрание сочинений в 10 т. / Алексей Ремизов; подгот. текста, послеслов., коммент., прил. Антонелы д'Амелия, А. М. Грачевой; Ин-т русской литературы (Пушкинский дом) РАН. — М.: Русская книга, 2000. Т. 9. Учитель музыки.

Ремизов, А. М. Сочинения: в 2 кн. / А. М. Ремизов; ред., авт. вступ. ст. и коммент. А. Н. Ужанкова. — М.: Terra, 1993. — 2 кн.

Ремизов, А. М. Среди мурья: рассказы / А. М. Ремизов. — М.: Сев. дни, 1917.

Ремизов, А. М. Сторона небывалая: легенды, сказки, сны, фантастика, ист. были-небыли: сборник / А. М. Ремизов; сост.: И. Попов, Н. Попов; вступ. ст., коммент., словарь И. Попова. — М.: Рус. путь, 2004.

Ремизов, А. М. Трагедия о Иуде в принце Искаротском: в 3 д. / А. М. Ремизов. — Пб.; М.: Театр. отд. Нар. ком. по просвещению, 1919.

Ремизов, А. М. Узлы и закруты / А. М. Ремизов; предисл. И. К. Рогощенко-ва. — Петрозаводск: Карелия, 1990.

Ремизов, А. М. Царевна Мымра: [сборник] / А. М. Ремизов; [вступ. ст., коммент. и подгот. текста В. А. Чалмаева]. — Тула: Приок. кн. изд-во, 1992.

Розанов, Ю. Иуда Искарот в трактовке Алексея Ремизова / Ю. Розанов // Библейские мотивы и образы в русской литературе. — Вологда, 1995.

Розанов, Ю. Протопоп Аввакум в творческом сознании А. М. Ремизова и В. Т. Шаламова / Ю. Розанов // К столетию со дня рождения Варлама Шаламова: материалы междунар. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения В. Т. Шаламова, Москва, 18–19 июня 2007 г. / Б-ка-Фонд «Русское зарубежье»; сост. И. П. Сиротинская. — М., 2007.

Розанов, Ю. В. А. М. Ремизов и народная культура / Ю. В. Розанов. — Вологда: Вологод. гос. пед. ун-т, 2011.

Розанов, Ю. В. И. С. Шмелев и А. М. Ремизов. Из комментариев к «Центуриону» / Ю. В. Розанов // Наследие И. С. Шмелева: текст, контекст, интертекст: сб. материалов Междунар. науч. конф. XV Шмелев. чтений / Алушт. лит.-мемориал. музей И. С. Шмелева. — Алушта, 2008.

Розанов, Ю. В. Пришвинский миф А. Ремизова / Ю. В. Розанов // Вопр. лит. — 2004. — № 2.

Розанов, Ю. В. Фольклоризм А. М. Ремизова: источники, генезис, поэтика / Ю. В. Розанов. — Вологда : Вологод. гос. пед. ун-т, 2008.

Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу: 1920 — 1940: Международная научная конференция / сост., науч. ред. Ж.-Ф. Жаккара, А. Морар, Ж. Тассис. — М. : Русский путь, 2007. — (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. 8).

Сёке, К. Судьба без судьбы: Проблемы поэтики Алексея Ремизова / К. Сёке. — Budapest, 2006.

Синявский, А. Литературная маска Алексея Ремизова / Синявский А.Д. // Литературный процесс в России. — М. : РГГУ, 2003.

Сирин, В. Звезда надзвездная / В. Сирин (В. В. Набоков) // Русский период. Собр. соч. : в 5 т. — СПб., 2004. — Т. 2.

Слобин, Г. Белый и Ремизов в борьбе за Гоголя модернистов: Конец 20-х — начало 30-х годов / Г. Слобин // Алексей Ремизов : Исследования и материалы. — СПб., 2003.

Спроге, Л. Ремизов в Латвии: русский писатель в жизни и творчестве Виктора Эглитиса / Л. Спроге, В. Вавере // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева и А. д'Амелия. — СПб., 2003.

Топоров, В. О «Крестовых сестрах» А.М. Ремизова. Поэзия и правда (Статья вторая) / В. Топоров // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1988. Вып. 822.

Тырышкина, Е. В. «Крестовые сестры» А. М. Ремизова: Концепция и поэтика / Е. В. Тырышкина. Новосибирск : Изд-во НГПУ, 1997.

Тырышкина, Е. В. Функции культуры старообрядчества в эстетико-философской концепции А. М. Ремизова / Е. В. Тырышкина // Slavica Orientalis. Krakow. Tom L. 2001. № 4.

Филин, М. Д. Зарубежная Россия и Пушкин. Опыты изучения / М. Д. Филин. — М. : Дом-Музей Марины Цветаевой, 2004.

Флейшман, Л. В кругу ремизовских мистификаций: «Конклав» Саркофагского / Л. Флейшман // Studies in Modern Russian and Polish Culture and Bibliography: Essays in Honor of Wojciech Zialewski. Ed. 1. Fleishman. — Stanford, 1999.

Флейшман, Л. Из комментариев к «Кукхе»: Конкретор Обезвельволпала // Slavica Hierosolymitana. — 1977. — Vol. 1.

Флейшман, Л. Русский Берлин 1921 — 1923. По материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте / Л. Флейшман, Р. Хьюз, О. Раевская-Хьюз. — Paris : YMCA-Press, 1983.

Цветаева, М. Неизданные письма / под общей ред. проф. Г. Струве и Н. Струве. — Париж — ИМКА-Пресс, 1972.

Цветаева, М. Ответ на анкету журнала «Своими путями» / М. Цветаева // Своими путями. — Прага, 1924. — № 1/2.

Центральный Пушкинский комитет в Париже (1935 — 1937): в 2 ч. / сост., предисл. М. Д. Филина. — М. : Элис Лак, 2000.

*Цивьян, Т.* К стратегии сохранения русского языка в диаспоре: случай Ремизова / Т. Цивьян // Блоковский сборник XIII. Русская культура XX века: Метрополия и диаспора. — Тарту, 1996.

*Цивьян, Т.* О ремизовской гипнологии и гипнографии / Т. Цивьян // Серебряный век в России: Избранные страницы. — М.: Радике, 1993.

*Цивьян, Т.* Ремизов — своими и чужими глазами // Культура русской диаспоры: Саморефлексия и самоидентификация. Материалы международного семинара. — Tartu, 1997.

*Черный А.* Передоновщина / А. Черный // Русская газета Париж, 6 ноября 1924.

*Яновский, В.* Поля Елисейские. Книга памяти / В. Яновский. — СПб.: Пушкинский фонд, 1993.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
---------------	---

### **Глава 1. РЕМИЗОВСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ РУССКОЙ КЛАССИКИ: ОТ РЕЦЕПЦИИ К АВТОРЕФЛЕКСИИ**

1.1. Рецепция А. С. Пушкина в творчестве А. М. Ремизова.....	10
1.2. Металитературный миф о Н. В. Гоголе как форма авторефлексии А. М. Ремизова .....	22
1.3. «Вийный» комплекс Н. В. Гоголя в интерпретации А. М. Ремизова: феноменологическая рефлексия .....	35
1.4. Ф. М. Достоевский в творчестве А. М. Ремизова: от подражания к пародированию .....	43

### **Глава 2. ОБРАЗЫ ПИСАТЕЛЕЙ-СОВРЕМЕННИКОВ В ТВОРЧЕСКОМ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИИ А. М. РЕМИЗОВА**

2.1. А. М. Ремизов и И. А. Бунин: поэтика соперничества .....	53
2.2. Иронический модус восприятия личности и творчества И. С. Шмелева в эссе А. Ремизова «Центурион».....	63
2.3. Образ М. А. Кузмина в мифопоэтической и психоаналити- ческой интерпретации А. М. Ремизова .....	73
2.4. Металитературная рефлексия об А. Блоке в творчестве А. Ремизова .....	87
2.5. Творческие переключки А. Ремизова с А. Блоком сквозь «призму» героев Достоевского .....	95

### **Глава 3. РЕЦЕПЦИЯ А. М. РЕМИЗОВА В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЕЙ XX ВЕКА**

3.1. Образ и стиль А. М. Ремизова в художественной литературе метрополии и диаспоры .....	104
--	-----

3.2. История творческих контактов А. М. Ремизова и М. И. Цветаевой .....	117
3.3. Призрак А. Ремизова в творчестве В. Набокова-Сирин .....	129
3.4. Авторская маска как проводник стилевых стратегий: от А. М. Ремизова к А. Д. Синявскому (Абраму Терцу) .....	146
3.5. Неизбежность металитературности: А. М. Ремизов и А. К. Жолковский .....	156
3.6. Формы стилиевой преемственности и способы самоидентификации: А. М. Ремизов и С. Соколов. ....	163
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	172
<b>ЛИТЕРАТУРА</b> .....	176

Научное издание

**Блищ** Наталья Леонидовна

**А. М. РЕМИЗОВ И РУССКАЯ  
ЛИТЕРАТУРА XIX–XX вв.:  
РЕЦЕПЦИЯ, РЕФЛЕКЦИЯ, АВТОРЕФЛЕКСИЯ**

Ответственный за выпуск *Е. А. Логвинович*

Художник обложки *Т. Ю. Таран*

Технический редактор *Т. К. Раманович*

Компьютерная верстка *А. В. Зайцев*

Корректор *Т. В. Атрошкевич*

Подписано в печать 30.09.2013. Формат 60×84/16.

Бумага офсетная. Ризография. Усл. печ. л. 11,16.

Уч.-изд. л. 10,7. Тираж 100 экз. Заказ

Белорусский государственный университет.

ЛИ № 02330/0494425 от 08.04.2009.

Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.

Республиканское унитарное предприятие

«Издательский центр Белорусского государственного университета».

ЛП № 02330/0494178 от 03.04.2009.

Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.