

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ
ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

Ответственные редакторы
А. М. Грачева и А. д'Амелия

Санкт-Петербург – Салерно 2003

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

ALEKSEJ REMIZOV
STUDI E MATERIALI INEDITI

a cura di
A. M. Gračeva e A. d'Amelia

Pietroburgo – Salerno 2003

COLLANA DI EUROPA ORIENTALIS

A CURA DI
MARIO CAPALDO E ANTONELLA D'AMELIA

Questo volume è stato pubblicato
con un contributo dell'Università di Salerno

Copyright © 2003 by Europa Orientalis - Puskinskij Dom
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari – Università di Salerno
Finito di stampare presso Poligrafica Ruggiero, Avellino (marzo 2003)

О ЦЕЛЯХ ТВОРЧЕСТВА.
ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ А. РЕМИЗОВА И И. ИЛЬИНА

Елена Обатнина

К концу 1920-х за А. М. Ремизовым закрепилась слава признанного мастера стиля. Практически все его произведения, выходявшие как в России, так и в эмиграции, рецензировались в весьма благожелательном тоне. “Идиллия”¹ была нарушена в начале 1931 года, когда известный религиозный философ И. А. Ильин приступил к чтению цикла публичных лекций в Русском Научном институте при Берлинском университете. В письме от 28 декабря 1930 года он сообщал писателю:

Читаю в этом году от Рус[ского] Научн[ого] Института *по-немецки* в помещении здешнего университета курс в 6 лекций (двухчасовых) – о Современной русской худож[ественной] литературе. “Введение” и “Шмелев” – прошли. Теперь идет прежде всего “Ремизов” (13 января). Я был бы Вам очень признателен, если бы Вы мне написали, *какие* Ваши произведения и *в каком издании* вышли по-немецки – я их перечислю на лекции. [...] Сто лет мы с Вами не виделись (с 1927 года).²

Вероятно, в ответ на приятное сообщение Ремизов отправил в подарок Ильину вышедший не так давно в Париже двухтомник “Три серпа.

¹ Писатель считал себя обделенным вниманием критики и издательств, поскольку подробным анализом его творчества литературная критика занималась только в начале 1910 гг. См. : Закржевский А. Подполье: Психологические параллели. Киев, 1911; Иванов-Разумник. Творчество и критика. Т. II. СПб. [1911]; Измайлов А. Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. М. 1913.

² Amherst Center for Russian Culture. Архив А. Ремизова и С. Довгелло-Ремизовой. Через три года Ильин прочел в Берлине, в помещении Вернер Сименс Реальгимназиум лекцию “Творчество Ремизова” на русском языке. Сообщение об этом имеется в письме Ильина к Ремизову от 28 июля 1934 г. (Там же).

Московские любимые легенды” (1929). Книга, хотя отчасти и состояла из уже известных притч,³ тем не менее, в значительной степени, была дополнена новыми текстами, раскрывающими феномен русского культа святого Николая Мирликийского. В ней широко использовались византийские жития Метафраста и Николая Сионита, легенды, возникшие позднее в Европе, а также славянский фольклорный материал. Поэтика Николиных легенд в ремизовской обработке показалась Ильину столь существенной (особенно в контексте его большой теоретической работы об эстетическом каноне), что он обратил свои замечания непосредственно к писателю. Так, совсем скоро Ремизов прочитал о своей книге неожиданно резкие слова:

...не могу [не] сказать Вам от себя, что Легенды о Николе в Трех Серпах меня огорчили. Это играющее смешивание эпох производит впечатление *иронического отношения к сюжету*: как заведомо и наверное не могло быть такого междуисторического всесмешения – так значит автор и к самим чудесам Николая Угодника относится заведомо несерьезно, с играющей насмешкой. Вот осадок от чтения, и Вы представить себе не можете, дорогой Алексей Михайлович, какая темная, протестующая грусть родится от этого вдруг: как если бы кто-нибудь священному Предмету зачем-то язык показал [...]. Курс мой о “Современной русской литературе” собирает людей, хотя могли бы ходить и больше. [...] Говорил я о Вас 1 1/2 часа (без перерыва)...

³ Первые ремизовские обработки народных сказок и легенд о Николе были созданы в Петрограде и включены в сборники военной поры “За святую Русь” (1915) и “Укрепя” (1916). Однако уже в 1917 г. писатель сформировал целый сборник подобных текстов “Николины притчи”. Второй сборник “Никола милостивый. Николины притчи” (М.-Пг. 1918) вышел в издательстве “Колос” и представлял собой небольшую книжку, составленную из ранее опубликованных пяти сказок. Позже в эмиграции был издан сборник “Звенигород окликанный. Николины притчи” (Париж 1924), повторивший, за исключением первого текста, все сказки о Николе, написанные в России. Особенность книги также заключалась в присоединении второй части, под названием “Жерлица дружинная”, состоявшей из текстов Ремизова, сочиненных к картинам К. Рериха. Об этом дополнении З. Гиппиус писала в *post scriptum*’е своей рецензии на сборник: “Следует пожалеть, что “Николины притчи”, как книга, испорчены приложенной к ней “Жерлицей Дружинной” (“к картинам Рериха”). Не вдаваясь в критику “Жерлицы”, скажу лишь, что, пристегнутая к “Николе”, она есть верх безвкусыя. Тут, впрочем, согласны все, не исключая и самого автора, к чести которого надо заметить, что неудачное соединение совершилось по “независящим от него обстоятельствам” (Крайний А. [Рец.] А. Ремизов. Николины притчи // Современные записки 1924. № 22, с. 449).

Содержание ответных разъяснений писателя на эти короткие, но принципиальные критические замечания философа отражает фрагмент текста из записной книжки Ильина, датированного 2 февраля:

Ремизов пишет мне, что он избрал “живописный метод”; что он решил “нарядить” легенды “в современность”; что “военачальников” он может себе представить только “командирами, комиссарами карательного отряда” – что это “живая жизнь”: “не усечение мечом”, а “к стенке”.⁴

Накануне, 1 февраля, Ильин отправил Ремизову большое письмо, значительные отрывки которого совпадают с упомянутым конспектом:⁵

“Дорогой Алексей Михайлович!

Пришла такая полоса, что я за все Ваши жизненные и литературные дары, и зная о том, что мы все должны Вас беречь и радовать, – могу отвечать Вам только одними огорчениями. Что же мне делать?

1. На Ваше последнее письмо: *нет* моего согласия, а почему – тому следуют пункты.

1) Вытерзанные из лекции моей фразы о Вас я сообщил Вам *строго достоверно*. Ни одна мать не согласится показывать всем желающим глаза и нос своего нерожденного еще на свет младенца. Это было духовно и эстетически – противоестественно. Так же испытываю и я.

2) Моя лекция о Ремизове не эксцесс, а начало подведения итогов долгой лабораторной работы. Дело идет о *новом критерии художественности*, след[овательно] о новой эстетике и новой литературной критике. Здесь весит все и каждое слово. Здесь все *очень ответственно*. Без обоснования все будет продешевлено и пущено на ветер. Тут весит и *да* и *нет*; нельзя публиковать отрывки из конкретного *да*, по чьему-либо адресу. Опыт о Ремизове должен быть опубликован *целиком*, так же как и другие опыты.⁶

3) Питаю органическую неприязнь к эфемерным начинаниям, лишеным идеи или имеющим “идею”, обратную тому, что необходимо России. Что такое “Слоним”?! Не знаю. Но что такое Осоргин, знаю хорошо: *литературная вошь*.

4) *Литературе* сочувствую. Вы художники можете печататься даже и в Современных Жописках (кажется, я описался! pardon!), но выпускать мои первые критические суждения в отделе *рекламы* – не согласен; да еще у Осоргина.

⁴ Ильин И. А. Собр. сочинений. Письма. Мемуары. (1939-1954). М. 1999, с. 292.

⁵ См.: Там же, с. 289-293.

⁶ Вероятно, Ремизов предложил Ильину опубликовать лекцию, прочитанную в Берлине, в парижском журнале “Современные записки”, рассчитывая обратить внимание эмигрантской публики к своему творчеству.

Нет – пускай “слонят” без меня. “Да благослови Вас Бог, а я не виноват”.

Поэтому всячески протестую против Вашего, психологически мне столь понятного, замысла.

Что значит “замалчивают”? А *меня* не замалчивают? Разве “Русский колокол” *все* не замалчивают, в том числе и П. Б. Струве?⁷

“А ты себе своей дорогою ступай”:⁸ помолчат (это вроде *лая*) и *сами будут забыты историей*. Ведь эти *писаки* всегда так: *они* воображают, что это они делают *писателей!*... Разве можно “замолчать” Ремизова. Его можно критиковать; и эта критика будет делом *литературы*, а не писательства. Но важнее то, что *Ремизов* думает о Зайцеве и Маковском, чем то, что Макайцев и Заковский считают нужным *не* писать о Ремизове.

Вы, дорогой Алексей Михайлович, должны отвыкнуть ходить “стаями” – “по-шестовски” (Кукха);⁹ это – литературный “свальный грех”, который избаловывает душу. Приучая ее к непрерывному взаимно-уловлению и взаимно-реагированию не только в период зачатия (соconcertio поп immaculata¹⁰ или просто: maculata),¹¹ но и в состоянии беззачатного мысле-пере-броса... Иными словами: не огорчайтесь, дорогой, что “молчат”; верьте в “друга-читателя” и оставайтесь “сами своим высшим судом”...

II. Позвольте еще два слова о “канонах”.

Нет, я не ханжа; и вообще; и в частности в области казенно-штампованной агиографии. Бесконечно жалею о том, что мы с Вами видимся мало. “Стаю” я Вам бы не заменил (где уж нам уж...); и “кукху” я бы не развел; а может быть творческую “ахру” (в отличие от разрушительной “ахры”),¹² мы с Вами и развели.

Я имел в виду другое. Верю, что Вы “язык не показывали”; и на сем укоре гипотетически настаиваю. Я имел в виду следующее.

Есть художественный закон *вероимности*, не мною сочиненный, но мною (но “для себя”, а может быть потом и “для других”) открытый. Читатель-

⁷ Подразумевается “Русский колокол. Журнал волевой идеи”, нерегулярно выходивший в 1927-1930 гг. в Берлине под руководством И. А. Ильина. Начиная свое издание, Ильин рассчитывал на поддержку П. Б. Струве, однако за четыре года существования журнала в нем так и не появилось ни одной его статьи.

⁸ Крылов.

⁹ Подчеркнуто Ремизовым красным карандашом. Имеется ввиду цитата: “Пошли к Мережковским. А от Мережковских к Розанову стаей по-шестовски. (Это Шестов завел такое: если уж куда идти, так с дружиною)”. Ремизов А. Кукха. Розановы письма. Берлин 1923, с. 25.

¹⁰ зачатие не непорочное (*лат.*).

¹¹ запятнанное (*лат.*).

¹² В сакральном “обезьяньем” языке “кукха” означает влагу; “ахру” – огонь; каждое из этих слов использовано Ремизовым в качестве наименования книги.

ское художественное воображение должно иметь возможность *веру яти реченному*; и колебать или подрывать эту веру нельзя. Мало того, и напрягать эту веру, эту доверчивость к даваемым образам, т. е. к их реальности (к тому, что *это так всамделе было!*) – можно только до известной степени.

Напр[имер], рассказать, что три волка съели друг друга – можно только под занавес – это равносильно тому, что захлопнуть крышку фантазии, или коротко говоря

“невообразимое да не изображается”.

Эта граница может переступаться на разные лады. Вы подходите к этой границе, напр[имер], когда пишете:

“Не отстают за чумичелой в острых хохолках пери и мери, нуды и муды шуты и шутихи ягиные: сцепились куцые ногами и руками, катаются клубком, как гаденьши”.¹³

Это – *великолепно*: но уже на *грани* вообразимого и изображимого. Это подход к границе – через истончение или улетучение образа; воображение *соглашается* на это, если ведет большой мастер и если ему (воображению) есть *за что* зацепиться (“острые хохолки”, “шуты и шутихи”, “куцые”, “руками и ногами” etc.)

В “Николиных легендах” Вы *переступаете* эту грань и не через “истончение” или “улетучение” образа, а через *смещение* – *заведомо не уживающихся атрибутов*.

Нельзя рассказывать, – пишет он, – напр[имер], о том, что “Иван Царевич – забеременел, и что у него прекратились месячные”...; нельзя рассказывать о том, что “Марья Царевна сама себя выплюнула и потом сама себя опять проглотила”, – т. е. можно, но это *за* гранью художественности.¹⁴ Так, нехудожественны картины, на коих Бог тащит Еву из Адамова бока; нехудожественен рассказ о святом, “прелюбезно лобызавшем” свою отрубленную голову.

Все это нарушает законы образного плана в искусстве, подобно картине Пикассо – разложившего на куски лица по различным углам полотна.

В “Николиных притчах” – Вы нарушаете закон вероимности *совсем по-особому*: заведомым, вопиющим *анахронизмом*. При первом же анахронизме – воображение спотыкается и говорит: “Э-э! Да это он нарочно” или “ах, это просто выдумка” – *оно тотчас же перестает верить и больше воображать не хочет*.

¹³ Цитата, используемая также и в книге, взята Ильиным из ремизовской “Русалии” (Берлин; Пг.-М. 1922, с. 30).

¹⁴ Напротив этих строк с начала абзаца имеется помета рукой Ильина: “Это не из Ремизова, а из Ильина”.

Полет Николы на ковре-самолете нарушает тот же закон вероимности, но еще иначе: в легенде о чуде – вероимность обострена с самого начала, доверчивость воображения необходимо беречь по-особому, ибо эта *доверчивость священно-трепетная и религиозная*. Вплести ковер-самолет может простонародье, для которого *религия и сказка* сращены в магии: в *магическом мифе* духовный опыт у простонародья недифференцирован, примитивен – там искусство не выделилось из жизни, там собирается только *материал* для художественности, а самое художественное произведение еще надо создать отбором. Там все идет “*durcheinander, wie Mäusdreck und Koriander*”¹⁵...

И вот вероимность священно-трепетного, *религиозного* воображения, которое особенно *чутко*, но зато готово верить в подлинную *окончательно-жизненную реальность* рассказа – нельзя разочаровывать “ковром-самолетом”, т. е. говорить: *религиозное и сказочное* есть одно и то же. Измерение религиозно-художественное и сказочно-художественное имеют *разные* вероимности; и несоблюдение этой грани – убивает и разочаровывает *всякую* вероимность. А с погасшей вероимностью – кто же может и хочет читать художественное произведение. “Мемуарная” и “повествовательная” формы с “точными” деталями быта стремятся подкрепить вероимность в душе читателя; анахронизмы, срывающие бытовую достоверность, а также смешение сказки с легендой – угашают художественную вероимность. Читатель очень остро чувствует, что “эта бывальщина-небывальщина”; что это как бы балагурство о священном (ибо Никола – это *священное*); или еще хуже, что это разочаровывающее трактование священного – и протестует.

Если Вы хотите непременно “нарядить в современность”, то оставьте *совсем* бытовой аксессуар четвертого или девятого века Византии! Никола *может и должен* являться красноармейцам и комсомольцам. Это будет *вероимно*. Он может явиться к машинисту, к летчику, к члену совнаркома. Но сам летать на аэроплане он *не* может, ибо он материализуется в пространстве, где хочет. Можно и “комиссаров” к “стенке” (такие случаи *известны*), но напр[имер], газовую бомбу он бросать не должен. Здесь есть художественные законы, преступание коих вредит делу.

Один комсомолец кощунственно с руганью выстрелил Николе в глаз; пуля рикошетом убила его самого в глаз наповал. Это в художественном смысле еще “не сделано”, но как образ-сюжет – вполне вероимно. И т. д. Простите мне эту диссертацию! Когда сто лет думаешь над чем-нибудь, живя и чувствуя, – то не дай Бог колупнуть; так и поперет. Но вот потому и прошу Вас – ничего не печатайте у “слоняющихся Осоргиных” или у “осоргинских слонят” из *моего*. Это будет духовно *неверное дело* и я запротестую.

¹⁵ Дословно: вперемешку, как мышиный помет и кориандр (нем.)

Душевно Вас обнимаю, и надеюсь, что Вы не опалитесь на меня за критику. Пущай будет так: “Ильин лает, а ветер носит”. А если я замечу, что Вы опалились на меня – тогда крышка, только Вы моих “откликов” и видели. Каюк! [...] Ваш И. И.¹⁶

“Новый критерий художественности”, о котором шла речь в письме, был сформулирован Ильиным в трактате “Основы художества. О совершенном в искусстве” (1937). Согласно этому высшему эстетическому принципу, *художественная материя* (словесные средства, используемые автором) трансформируются в *художественный образ* (внешние и внутренние образы, предоставляемые автором), чтобы в конечном итоге воплотиться в *художественном предмете* (внутреннем авторском замысле, жизненно-духовных откровениях, к которым ведет автор читателя). Концептуальное ядро критики Ильина покоится на знаменитой триаде гегелевской философии (тезис – антитезис – синтез), используемой для схематического описания рождения совершенного искусства (материя – образ – предмет). Рассуждая о природе творческого акта, Ильин сформулировал и критерий *художественного совершенства*, которое достигается при условии, если “зрелый, цельный, точный, необходимый образ” подчинил себе эстетический план произведения, “а точность и необходимость образа определяются содержанием присутствующего в нем и развертывающегося в нем художественного предмета”.¹⁷ Образ, создаваемый писателем не самодовлеющ, он всецело подчинен художественному (“эстетическому”) предмету:

Эстетический предмет и есть то, что поэты и писатели предлагают людям для медитации – в одеянии описывающих слов и под покровом описанных образов. Чем духовно значительнее предмет и чем художественнее его образная и словесная риза, тем более велик художник, тем глубже его искусство, тем выше его место в национальном и мировом пантеоне (203).

Свое практическое применение “новый критерий художественности” нашел в другом большом произведении Ильина – “О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелев” (1939).¹⁸ В основание книги как раз и легли те самые лекции философа о современной литературе начала 1930-х годов, о которых он сообщал Ремизову.

¹⁶ Amherst Center for Russian Culture. Архив А. Ремизова и С. Довгелло-Ремизовой.

¹⁷ Ильин И. А. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 6. Кн. 1. М. 1996, с. 126. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

¹⁸ Книга увидела свет только в 1959 году, уже после смерти философа.

Известный своим крайне негативным отношением к художественному опыту модернистов, Ильин сделал исключение только для трех современных писателей: их творчество подвергалось здесь критическому анализу в свете нового “художественного канона”. Основное содержание рассуждений философа-критика раскрывается через антитезу, заявленную в самом заглавии – “О тьме и просветлении”. Противопоставление этих двух метафор соотносится с антиномичностью художественного процесса: первоначальная стадия располагается в сфере безобразной материи (тьма), но, благодаря творческому акту, возникает художественный образ, исполненный божественной истины в своем “предмете” (свет).

В своей “книге художественной критики”, Ильин высоко оценил творческое дарование Ремизова, отметив насыщенность эмоционального плана – глубокие переживания, сострадательность, искренность чувств, пронизывающие его повести и романы. Даже знаменитую игру в Обезьянье общество (Обезвельволпал) он назвал *художественной* формой, признавая скрытое в ней “зерно серьезного вымысла”, суть которого – в восстании “творческого воображения против ‘нормального мышления’ и прорыв его на свободу”. Однако общий вывод философа звучал как обвинение: “Ему [Ремизову – Е. О.] нужно было провозгласить свое *право на художественное юродство*; и вместо того, чтобы сделать это в порядке серьезной статьи или храбро приступить к осуществлению своего юродствующего акта, он выбрал форму все преувеличивающей шутки, *по-юродски* провозглашая свое право на юродство. Впрочем, он, по-видимому, сам испытывал свой бунт не только как *переход к новым образам*, но и как *прорыв в безобразии*” (300).

Может быть поэтому Ильин так резко отозвался о стремлении писателя привносить в художественные произведения явления, отражающие самые дремучие, некультуренные явления народного мифологического сознания. Такой стиль Ильин назвал “художественно-юродивым”: “Трепещущий болью и страхом и склоняющийся перед судьбою, покоряется прежде всего тому потоку *образов*, который льется из бессознательного. [...] *Автор безволен в своем творческом акте*; он как будто не хочет или не умеет владеть потоком своих ассоциаций и образов; он, по-видимому, освободил себя от строгого, творческого “нет!”; он не творит, а “уносится”; не строит, а тонет” (307). Особенно, по мнению философа-критика, страдают от этого произведения реалистического характера, которые лишены структурности и художественной воли автора и более похожи на жанр “сновидений”.

Ремизовский метод пересказа народных сказаний и легенд о Святом Николае затронул самый нерв рассуждений философа о канонах худо-

жественности в искусстве. В книге “О тьме и просветлении” основным объектом критики стал избранный Ремизовым в “Трех серпах” принцип повествования, использующий анахронизмы и сознательно смешивающий “священное с волшебным, святое всемогущество с колдовством и с техникой” (319). На примерах конкретных текстов Ильин пояснял:

Дело в том, что в этих рассказах бытовой и образный материал берется сразу из первых веков после Рождества Христова, из средних веков европейской жизни. Из современного эмигрантского быта во Франции и из русской сказки. И это все обрушивается на читателя.

Вот в конце *третьего* века плывет по Черному морю *пароход*, на нем три православных купца из *Ростова Великого* и на билетах у них значится “Cabine de luxe 200”. Все это происходит при жизни *еще не прославившегося* Св. Николая, а купцы уже молятся и он их спасает.

Вот Св. Николай летит на аэроплане в Александрию, где “*цик*” передает власть *патриарху*, а патриарх велел архонтам надеть *синее* камло.

Вот Св. Николай летит на *ковре-самолете* и дарит герою рассказа *волшебную* “самогудную скрипку” и *волшебный кремень* для вызывания трех сказочных “ухорезов”...

Вот мальчик Василий, сын Агрика; он “снес яйцо”; он и его семья “православные”, крестьяне во Франции, *верят в Крокмитэна*; автомобили, электричество; корсары, сарацины, похищают мальчика, эмир кормит его швейцарским шоколадом и делает его “обер-глав-дотелем”; он молится Св. Николаю, и тот его спасает...” (318-319).

Ответные письма Ремизова нам неизвестны. По-видимому, познакомившись с мнением Ильина о “Трех серпах”, писатель так и не выдвинул пространных разъяснений своей творческой позиции, и слова, сохранившиеся в записной книжке философа, почти полностью отражают содержание “оправданий”, произнесенных автором Николиных легенд. Впрочем, Ремизов никогда и не стремился подвести под собственное творчество концептуальную базу, оставляя толкование литературы на долю критиков. Суть творчества, считал он, – не в критических рефлексиях автора, а в подлинном самовыражении, не требующем дополнительных комментариев. Однажды, в 1915 году, писателю даже довелось выступить на эту тему в печати. Отвечая на анкету “Биржевых ведомостей” о взаимоотношениях автора и критика, он изложил свое мнение, используя простое сравнение:

Когда цыган нахваливает свою лошадь, это само собой понятно. Ведь, иначе и не был бы он цыганом, но, когда писатель печатно критикует свое собственное произведение, т. е. разъясняет его другими словами и многословиями, стараясь показать товар лицом, ей Богу, дело он делает не писа-

тельское, а цыганское. Любая критика и самая несуразная, не вызовет и доли того подозрительного чувства, какое оставляет отзыв писателя о своем произведении: критик может сказать о произведении и хорошее, и дурное, но ведь сам-то сочинитель, критикуя печатно свое сочинение уж обязательно скажет одно только хорошее.¹⁹

То, что Ремизов все же попытался объяснить в ответном письме к Ильину, вероятно, только утвердило последнего и в отношении к “Трем серпам”, и в верности установленного им *критерия художественности*. Однако критические замечания философа парадоксальным образом заставляют раздвинуть рамки локального анализа отдельных произведений писателя и обратиться к *punctum puncti* его художественного наследия, всецело подчиненного особой природе и специфическим законам мифотворчества.²⁰

Следует заметить, что характерный в целом для литературного модернизма интерес к мифологии был вызван не только индивидуальным разочарованием в позитивистском рационализме и эволюционизме, не только романтическим бунтом бессознательного начала в человеке, но и общим стремлением человечества выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки, диктуемые исторической действительностью, и обрести универсальные формы духовной экзистенции. С другой стороны, в отличие от канонического – древнего, миф нового времени поставил во главу угла индивидуального человека. Сам Ремизов объяснял свой интерес к мифотворчеству прежде всего стремлением “объяснить существо человека”: “и стал я сочинять легенду о себе или, по вашему, “сказывать сказку”.²¹

Исследуя природу мифологического сознания, ученые, как правило, проводят аналогию с примитивным, наивным, первобытным мышлением,

¹⁹ Ремизов А. М. Следует ли авторам отвечать критике? / Анкета “Биржевых ведомостей” // Биржевые ведомости 1915. 6 декабря. № 15254, с. 4.

²⁰ Знаменательно, что сам Ильин выделяет мифотворчество среди других наиболее ярких и продуктивных характеристик писателя: “Перевоплощение дается Ремизову тем легче и оказывается тем совершеннее, чем больше создаваемые им образы допускают мифическое построение и произвольное насыщение. Ремизов, творящий миф, оказывается иногда более изобразительным и художественно убедительным, чем Ремизов, творящий психологический роман с живыми людьми” (Ильин И. А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1, с. 310). Однако для Ильина эта особенность – не фундаментальное свойство индивидуального сознания, а всего лишь один из литературных приемов, используемых автором.

²¹ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж 1959, с. 89, 125.

которое не пользуясь плодами предшествующего опыта и логическими умозаключениями, создает вокруг себя собственный мир при помощи “подручных” средств. С научной точки зрения результаты “наивного” мышления слишком непредсказуемы. *Подражать* мифологическому сознанию невозможно, с ним рождаются, но затем у подавляющего большинства людей оно исчезает навсегда. Другое дело, что художник способен сознательно активизировать в себе подобные качества, со временем усиливая и развивая их, превращая это индивидуальное начало в творческий принцип.

Аналогия “примитивного”, “наивного” мышления, примененная к личности Ремизова,²² вряд ли покажется неуместной или надуманной, особенно если иметь в виду опорный автобиографический мотив “подстриженных глаз”. Следует напомнить, что до 14 лет, то есть до того момента, как он надел очки, полуслепой ребенок жил совершенно особыми образами и представлениями о мире.²³ Подобно первобытному человеку, его сознание существовало один на один со всем миром. Преодолевая границу между реальностью и фантазией, будущий писатель устремился к такому творческому самовыражению, при котором жизнь раскрывается в

²² Ср., напр., с рассказом “Дикие” (1913): “Языка людоедского я не знал, и они моего не знали, никакого они не знали, кроме своего. Но как-то так обернулось, и я стал с ними объясняться, и что-то выходить стало понятное и мне, и им. А потом подарил я им крокодила-зверя, – такая большая игрушка, змея есть; если за хвост ухватить ее, так будет она из стороны в сторону помахиваться, будто жалить собирается, черная, белыми кружочками, а пасть красная и зубастая, – очень страшный крокодил зверь! И с каким восторгом приняли людоеды эту игрушку, они пугали змеей друг друга, пугали Фиандру-хозяина, только не китайчонка, а у нас пошла дружба” (Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 3: Оказион. М. 2000, с. 159).

²³ Мифологичность детских представлений Ремизова красноречиво подтверждается его впечатлениями от живописных и литературных памятников: “...когда в первый раз я увидел ‘натуру’ Босха и Брейгеля, меня несколько не поразили фантастические чудовища: глядя на картины, я почувствовал какой-то сладкий вкус, как от мороженого, и легкость – дышать легко, как на Океане, или так еще: как в знакомой обстановке. И при чтении средневековых хроник – в повестях о неведомых странах и одноногих, пупкоглазых и людях с песьими головами и людях-кентаврах, но не с коньим, а со свиным хвостиком; во всех чудесных и волшебных “Александриях” у меня не было чувства, как от чего-то чужого, странного, ‘уродливого’, чудовищного, внушавшего когда-то страх или внушающего беспокойство” (Ремизов А. Собрание сочинений. Т. 8: Подстриженными глазами. Иверень. М. 2000, с. 50).

своим подлинным “чудесном блеске”, недоступном “простому глазу”, видящему лишь в пределах “ограниченного поля зрения”.²⁴ В более зрелом возрасте личный опыт был подкреплён интересом к фольклору и сказке, а затем уже осознанно зафиксирован в автомифологии.

Ремизов сам по себе – уникальный тип творческой личности: своего рода Homo Ludens (человек играющий), в течение всей жизни создававший миф собственной жизни.²⁵ Для творческого поведения (или, точнее, “антиповедения”) Ремизова, действительно, были характерны и так называемые “безобразия”, на что указывал Ильин и которые отмечали другие современники писателя,²⁶ однако это была не “ролевая маска” юродивого, скомороха или шута,²⁷ но бессознательное, имманентное “безобразие”, связанное с отказом от предустановленных смыслов:

Оно приходит – назовите, как я говорю: “без-образие” или по-вашему “без-образием” – всегда без подготовки, никакого замысла, а лишь по наитию и осенению, вдруг. [...] С “без-образием” жизнь несравненно богаче – это заключение из всей моей жизни.²⁸

Я выдумывал всякие “без-образия”. Это мое. – И при всяких обстоятельствах – засушенный, сурьезный или трезвый, но не мудрый непременно остановит меня и даже может обидеться.²⁹

О том, что именно “безобразие” может стать не только принципом поведения, но и целью творчества,³⁰ было хорошо известно в начале ве-

²⁴ Там же, с. 62.

²⁵ Подробнее см.: Обатнина Е. Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата в лицах и документах. СПб. 2001.

²⁶ Ср., напр., с репликой В. Розанова, адресованной Ремизову: “только, пожалуйста, [...] оставь свои безобразия” (Ремизов А. О происхождении моей книги о Табаке. Paris 1983, с. 34).

²⁷ Ср., напр., с воспоминаниями Конст. Эрберга (К. А. Сюннерберга): “Ремизов вообще и в письмах и в разговоре любил “шутоваться” (его выражение) и чудить. В общении с другими он всегда играл какую-то роль. [...] Ремизов был с хитрецей, “шutowался” он всегда не без расчета, не без задней мысли” (ИРЛИ. Ф. 474. № 53. Л. 87).

²⁸ Ремизов. А. Собрание сочинений. Т. 8, с. 362-363.

²⁹ Ремизов А. Мышкина дудочка. Париж 1953, с. 65.

³⁰ В сущности именно безобразие был для Ильина одним из важнейших симптомов бездуховности в искусстве, порожденной модернистами. Критик убийственно охарактеризовал поэтику художников первой четверти XX века (причислив к скорбному списку Блока, Андрея Белого, Вяч. Иванова, Маяковского, Шершеневича Скрябина, Стравинского, Пикассо и др.) как незаконную и мертворож-

ка, в частности, после работ популярного в то время немецкого эстетика Б. Христиансена, который прямо заявлял, что “целью изображения предметного в искусстве является не чувственный образ объекта, но безобразное впечатление предмета”.³¹ “Если напряженное внимание устраняет всякое вторжение извне, и несмотря на это, искомое всплывает не сразу, тогда безобразное представление объекта, “ищущее” в нас, приобретает такую широту и интенсивность, что всецело заполняет нас, — это как раз тот момент, когда быстрое вмешательство анализа может уловить его...”.³² Следовательно, реализация этой цели (достижение состояния “безобразия”) возможна только в том случае, если субъект совпадает с объектом, познающий с познаваемым, явление (предмет) с его свойствами, что как раз и является важнейшими признаками мифомышления.³³

денную: “Закон их тяготит; к органической связанности их не влечет; к строительству они способны; завершенность им недоступна. Дети хаоса, они тянут к вечному брожению и хаотическому распылению, к распаду, в бездну... [...] И сквозь эту, часто напыщенную и самодовольную, почти всегда притязательную, лже-пророческую смуту всплывают там и сям безобразные обломки безобразных замыслов: какие-то безначальные чудовища, бесстыдные уроды. Неестественные выверты, противоестественные химеры...” (Ильин И. А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1, с. 65-66).

³¹ Христиансен Б. *Философия искусства*. СПб. 1911, с. 90. Книга вышла в издательстве “Шиповник” в переводе Г. П. Федотова и под редакцией одного из знакомых Ремизова, историка литературы, фольклориста и критика Е. В. Аничкова.

³² Там же, с. 89. Эта модернистская тенденция — принципиального перемещения позиции автора извне во внутрь изображаемого — свойственная, по мнению М. М. Бахтина, большей части русской прозы “от Достоевского до Белого”, была определена им как “кризис авторства”: “...понять — значит вжиться в предмет, взглянуть на него его же собственными глазами, отказаться от сущности своей вненаходимости ему; все извне оплотняющие жизнь силы представляются несущественными и случайными, развивается глубокое недоверие ко всякой вненаходимости (связанная с этим в религии имманентизация бога, психологизация и бога и религии, непонимание церкви как учреждения внешнего, вообще переоценка всего изнутри-внутреннего)” (Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. М. 1986, с. 186-187).

³³ Ср.: “Для мифологического образа [...] характерна бескачественность представлений, так называемый полисемантизм, смысловое тождество образов. [...] Мы называем такие мифологические представления “образами” в силу их конкретности (предметности), в отличие от понятий, которые “отвлекают” качество предметов от самих предметов и дают этим предметам умозраительный характер” (Фрейденберг О. М. *Миф и литература древности*. М. 1998, с. 234-235).

Основная причина разногласий между Ильиным и Ремизовым заключается, на наш взгляд, в том, что критик подошел к мифологическому сознанию и мифологическому образу с позиций религиозных, логических, научных. О том что эстетический критерий нельзя соотносить с явлением, мифологическим по своей природе, хорошо известно исследователям мифосложения: "...мифотворчество содержит лишь бессознательно-поэтическое начало, и потому применительно к мифу нельзя говорить о собственно художественных приемах, средствах выразительности, стиле и тому подобных объектах поэтики".³⁴ Миф и религиозный канон предполагают и разные формы "вероимности": по справедливому замечанию В. В. Розанова, "в сказку мы верим, в религию верим до знания".³⁵ В конечном счете полемический диалог, завязавшийся вокруг книги "Три серпа", продемонстрировал принципиальную несовместимость менталитетов писателя и критика.

Ремизов никогда не создавал произведения "отбором", как предписывал делать художнику Ильин, но используя свой уникальный талант, воспроизводил принципы народного мифосложения. Его объяснение (решил "нарядить" легенды "в современность") вызывает ассоциацию с поведением народного сказителя, который в устойчивый сказочный мотив постоянно дополняет что-то от себя, что-либо делающее расхожий мотив своим, адаптированным к местным условиям, а значит и более понятным. Нивелирование пространственно-временных границ, соединение реалий различных культур, употребление анахронизмов, синкретизм,³⁶ словом, все, что как раз и является важнейшими отличительными признаками мифомышления, отмечены Ильиным как антихудожественные тенденции творчества Ремизова, в легендах из "Трех Серпов" свидетельствуют не об изъянах вкуса, а служат дополнительным подтверждением универсальности образа Николы.

³⁴ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М. 2000, с. 7.

³⁵ Розанов В. В. Во дворе язычников. М. 1999, с. 121.

³⁶ Примечательно, что на письме Ильина имеется помета Ремизова, оставленная красным карандашом. Изданы курсивом слова, сравнивающие метод Ремизова с тенденциями модернистской живописи: "*Все это* ["смешение заведомо не уживающихся атрибутов" – Е. О.] *нарушает законы образного плана в искусстве, подобно картине Пикассо – разложившего на куски лица по различным углам полотна*". Заключенное в данном высказывании противоречие, несомненно было замечено Ремизовым, поскольку суть смешения или синкретизма заключается, в отличие от примера с картиной Пикассо, не в разложении и разъединении, а в соединении.

Художественная цензура Ильина не пропустила и “вольного” отношения к явлению *чудесного* в тех притчах, где народная вера в волшебство соединена с религиозной верой в Святителя Николая. Действительно, в ремизовских легендах, как и в подлинных народных сказках о Николе, вера религиозная и сказочная не дифференцированы, а претворены в общее понятие “чудесного”, о чем свидетельствуют и сохранившиеся авторские инскрипты на издании “Трех серпов”, которые с достоверностью раскрывают не только особое, поистине священное чувство писателя по отношению к Николаю Угоднику, но и объясняют природу созданного им на основе фольклорных и агиографических источников образа:

Немыслимость, невозможность подойти к Богу побудила человека создать легенду о праведном человеке – Николе Чудотворце. Так возник образ Николы Мирликийского в четвертом веке в Византии. И в веках сложились легенды: чудеса при жизни и чудеса по смерти праведного человека. И вышли на Русь сказкой. А в русских веках Никола Угодник и Чудотворец – заместитель Бога на русской земле.³⁷

В отличие от житийной традиции, существующей по строгим канонам, народная сказка более раскрепощенно обходится как с самим образом Святого, так и реалиями самой жизни. Никола Угодник, не пользующийся понапрасну своим даром чудотворения, – это герой наивной мифологии, которая остерегается прямых проявлений совершенства.³⁸ Именно такая простота и человечность открылись Ремизову в фольклорных сказаниях о Святом.

Свое понимание легендарного героя он запечатлел в надписи на втором томе “Трех серпов”, обращенной к жене:

25. 1. 30. Paris. Многое из того, что чувствую, написал я в этих легендах. Я хотел представить человека, изнеможенного жалостью своего сердца, и только чудом умудренного избранностью своей и благодатью. Так вышел Николин образ, именно умудренная жалость.³⁹

Ремизовский Никола максимально приближен к простому смертному человеку не только в силу оригинальности художественного мышления автора, а по законам “вероимности” народного сознания. Сказка позволяет “очеловечить” божественного героя, наделить его свойствами прос-

³⁷ Кодрянская Н. Алексей Ремизов, с. 85.

³⁸ См.: Элиаде М. Трактат по истории религий. Т. 1. СПб. 2000, с. 52-53.

³⁹ Волшебный мир Алексея Ремизова. Каталог выставки. СПб. 1996, с. 25.

того человека, обнаружить в нем характер и индивидуальность. Николай Угодник становится функционально волшебным помощником, а не чудотворцем в религиозном смысле этого слова. Легенды Ремизова отражают неизменную способность мифологического сознания не только к адаптации архаического культа к современным условиям, но и потребность в непосредственном переживании чудесного явления Николая Угодника. Именно такие свойства делают миф реальностью, “живой жизнью”, обеспечивая его “вероимность”, сохранением которой был так обеспокоен Ильин. Закономерности, раскрывающиеся в самом мифе и в сознании его носителей, в свои время были выражены учителем Ремизова – А. Н. Веселовским, по наблюдениям которого, доверие в мифологическом повествовании “вызывают не описания единичных событий”, а “синтетические образы действительности”: “миф становится формулой нового, принимая его историческую обстановку и местный колорит”.⁴⁰ Так, в частности, человек Средневековья приближал христианское предание к своим нуждам и представлениям.

Продукты мифологического сознания – апокрифы, легенды или сказки – заряжены своим особым символическим смыслом и потому рассчитаны только на универсальное воздействие. Для мифомышления одним из высших гносеологических критериев является полнота восприятия мира, а не поиск истины – как для научного сознания, и не вера – как для сознания религиозного. Замечание Ильина о нехудожественности рассказа о святом, “прелюбезно лобызавшем” свою отрубленную голову (имеется в виду апокрифический вариант жития Меркурия Смоленского XIII века) со всей очевидностью обнаруживает некорректное толкование критика, рассматривающего мифологический нарратив как произведение религиозного искусства, и совсем не принимающего во внимание синкретически-универсальный характер мифа. Смещение “религиозного” и “сказочного”, по мнению философа, “нарушает закон вероимности”, однако для мифологического сознания характерна совсем другая дилемма: оппозиция “сакрального” и “профанного”. Или продукты мифологического творчества абсолютно-сакральны, и потому вопрос об их “вероимности” вообще не должен ставиться, или они нуждаются в доказательствах и вере, и тогда это, безусловно, важнейший симптом особого, профанного восприятия.

Примечательно, что этот, несколько неожиданный в контексте письма, агиографический сюжет нашел отражение в диалоге двух героев ро-

⁴⁰ Веселовский А. Н. Статьи о сказке // А. Н. Веселовский. Собрание сочинений. М.–Л. 1938. Т. 16, с. 54.

мана Достоевского “Братья Карамазовы”, а еще пятьдесят лет спустя прокомментирован известным исследователем мифа А. Ф. Лосевым:

...Петр Александрович Миусов рассказывал Ф. П. Карамазову о том, что, в одном житии из Четых-Миней, один мученик, когда отрубили ему голову, встал, поднял свою голову и “любезно ее лобызаше”. Ф. П. Карамазов говорит: “Правда, вы не мне рассказывали; но вы рассказывали в компании, где я находился, четвертого года это было дело. Я потому и упомянул, что рассказом сим смешливым вы потрясли мою веру, Петр Александрович. Вы не знали о сем, не ведали, а я вернулся домой с потрясенной верой и с тех пор все более и более сотрясаюсь. Да, Петр Александрович, вы великого падения были причиной. Это уж не Дедерот-с!” И когда Миусов говорит: “Мало ли что болтается за обедом... Мы тогда обедали”... то Карамазов резонно отвечает: “Да, вот вы тогда обедали, а я вот веру-то и потерял!”. “Действительно, – заключал Лосев, – только очень абстрактное представление об анекдоте или вообще о человеческом высказывании может приводить к выводу, что это просто слова и слова. Это – часто кошмарные слова, а действие их вполне мифично и магично.⁴¹

Акцент сделан вовсе не на художественных свойствах самой легенды, а на рецепции феномена мифа: если под мифологическим повествованием подразумевать только внешнюю форму, то многое покажется лишенным логики и смысла. Однако мифологическое сознание *абсолютно* в своем проявлении веры, иначе нарушается единство и неделимость плана содержания и плана выражения, и миф теряет свое значение. Пример Карамазова-отца служит подтверждением сакрального характера мифического восприятия: человек действительно может лишиться веры в какой-либо

⁴¹ Лосев А. Ф. *Философия. Мифология, Культура*. М. 1991, с. 80. Попутно заметим, что перед тем, как привести этот эпизод из “Братьев Карамазовых” в своей “Диалектике мифа” (1930), Лосев вспоминает одно из заседаний Московского Психологического общества: “...во время возражений одного крупного русского философа на доклад другого, тоже известного мыслителя, у первого все время дело не клеилось с галстуком. Возражавший философ все время его как-то мял, загибал, перестегивал, а он все его не слушался и не сидел на месте. Я вспомнил, что этот философ не только провалился со своими возражениями, но что и до сих пор я не могу ему простить его непослушного галстука. От этого галстука философия его значительно поблекла для меня – кажется, навсегда. Теперь мне понятно, что это было подлинно *мифическим* восприятием и возражений философа, и его неудачного галстука” (Там же, с. 79). Этот пример интересен еще и потому, что Н. А. Ильин был одним из активных членов Психологического общества, а в 1921 г. был избран его председателем.

“священный предмет” (употребим здесь это выражение в том смысле, как его применяет Ильин), если его сознание сталкивается с иронией и условностью – то есть с тем, что разрушает органическую целостность и универсальность легенды, превращая ее в анекдот. Однако следует иметь в виду и второй план повествования Достоевского: его герой – далеко не наивный ребенок, а человек с весьма извращенным мировосприятием. Потому эпизод этот, кроме демонстрации того, что есть “мифическое восприятие” (как это считает А. Ф. Лосев), в значительной степени призван убедить читателя в отсутствии основ веры у самого Ф. П. Карамазова.⁴²

Подобно мифу, который принципиально лишен авторства, легенды “Трех серпов” лишь отчасти осознаются их автором как результат собственного творчества. Цель, которую реализует художник – побудить читателя воспринимать их не в качестве продукта индивидуальной творческой фантазии, но свойством самой реальности. Это замысел писателя весьма тонко подметила З. Н. Гиппиус:

Скажу сразу, что делает Ремизова писателем с “необщим выраженьем”, непохожим на других: это – его умение сливаться с очень реальной и очень таинственной стороной русского духа, к которой мы и подходить не привыкли. Ремизов вовсе не “описывает” его, он говорит, – когда говорит – как бы изнутри, сам находясь в нем.

Таинственную сторону России даже зовут, пусть неточно, но понятно, – “Юродивой Русью”. Что это такое? Если взять широко – это вся жизнь русской народной души, ее сложный рост в истории. Это – неразличимая сплетенность язычества, христианства, сказки, порыва к правде; это ее смех и горе, ее хитрость, слабость и сила. Страницы Ремизова, где он сам становится частью этой жизни с ее безмерностью и неуловимой мерой, с ее всегдашним, хотя бы чуть заметным уклоном к “юрродству” (напрасно мы понимаем его только в отрицательном смысле!), эти страницы и драгоценны, их-то и нельзя не любить, если любишь и чуешь Россию. [...]

Не знаю, все ли “притчи” Ремизовым только взяты, или сочинены иные, но это безразлично: они *единого духа*. Ремизов тут почти не “писатель”, просто один из многих “создателей” Николиных “сказов”.

Разбойник, вор, лукавый или простодушный обманщик, совершенно так же, как и добрый Иван, “сын купеческий” – все они, в трудную минуту, готовы позвать: “святой Никола, где бы ты ни был – явись к нам!” Зовут и

⁴² Ильин, упрекая Ремизова в том, что тот “убивает и разочаровывает всякую вероимность”, почти буквально ставит оппонента в положение Миусова, не замечая, что сам оказывается совсем уж в двусмысленном положении Ф. П. Карамазова.

верят: будет им понятие и помощь от этого старичка, ведь он и чудотворец – и свой брат, вечный труженик и странник, вечный заступник. [...]

Бесплезное дело – подходить к этой сложной области русской жизни с чисто-эстетической меркой. Тут нужно чутье. Тоже художественное, – но иного порядка; ведь нужно понять глубочайший реализм такой “фантастики”. Ремизов в ней – самый настоящий реалист.⁴³

Хотя, по мнению Ремизова, сочинитель и не должен реагировать на критику, на замечания Ильина он все же ответил по своему: как художник. В начале весны 1931 года в Париже вышла книга “Образ Николая Чудотворца. Алатырь – камень русской веры” – исследование, подкрепленное солидной источниковедческой литературой и комментариями, в котором подробно описывался феномен почитания Николая Мирликийского на Руси, особенности “русского” характера Николы, а также приведен широкий обзор агиографии Святого.⁴⁴ Писатель рассматривал свой труд как необходимое теоретическое обоснование всех предыдущих сборников легенд и сказок о Святителе. Позже, на подарочном экземпляре историку древнерусской литературы Владимиру Ивановичу Мальшеву, он оставил автограф: “Эта книга – введение в легенды о Николе (Николай Мирликийский)”.⁴⁵

Мы полагаем, что и послесловие, и комментарии к этой книге можно рассматривать как обобщенный ответ Ильину, поскольку как раз в то время, когда в феврале 1931 г. философ высказывал свои соображения по поводу “московских легенд” о Николе, рукопись книги “Образ Николая Чудотворца” готовилась к печати. Судя по авторской помете на личном экземпляре Ремизова, она вышла из типографии 24 марта 1931 г.; послесловие же датировано 2 марта, то есть было написано перед самой сдачей издания в тираж, и таким образом от второго письма Ильина этот текст отделяет ровно месяц.

В тексте послесловия имеется развернутое объяснение, каким образом возникший на иностранной почве миф о Николае Мирликийском обратился в “московские любимые легенды”. Ремизов описывает процесс трансформации византийских житий Николы в русскую легенду как естественный и органичный процесс:

⁴³ Крайний А. [Рец.] А. Ремизов. Николины притчи // Современные записки 1924. № 22, с. 447-448.

⁴⁴ См. рецензию К. Мочульского (Современные записки 1932. XLVIII, с. 479-481).

⁴⁵ Инскрипт датирован 1. 9. 1957 г. (Волшебный мир Алексея Ремизова, с. 26).

На Руси были распространены все жития Николы: “Иное”, Метафраста и сирийское, неизвестное на западе, “Николай-странник”. В России обращались все чудеса, как совершенные при жизни, так и по смерти, вошедшие в греческие собрания и затем переработанные по латыни, и три возникших на западе: о воскрешении зарезанных детей, о трех сосудах и обманутом еврее. Чудеса пересказывались на московский лад, как свои московские легенды.⁴⁶

Особое внимание притягивает к себе фрагмент, заключающий мысль о том, что Святой Образ Николы не имеет временных и культурных пределов, что наглядно демонстрируют полотна живописцев:

За пять веков с IV в. по XIII из житий, чудес, слов и величаний отпечатлелся образ Николая-чудотворца, украшенный всей чудесностью, какая разлита была в горчайший век в Византии. Взята была вся духовная сила от подвижников и чудотворцев современных и бывших [...]. И художники по верному чутью, не прибегая ни к какой истории и археологии, а в обстановке своего времени под своим небом и на своей земле живописно сохранили образ чудотворца для всех времен и народов: Фра Анжелико, Франческо Песелино, Джентиле-да-Фабриано, Рахер, Жан Фуке, Жан Бурдишош, Жерар Давид, Дюрер, Моретт-да Брешио, Отто Ван-Веен, Ян Стеен Крапах Старший, Корнелий Шут, Симон Вуэ, Репин. А беспризорная человеческая доля и неверная вера, и молитва овевали чудотворный архангелов образ невечерним светом.⁴⁷

Пользуясь обширной библиографией, Ремизов показывает, что архиепископ Николай Мирликийский, память о котором отложилась в богатейшем собрании фольклорного материала, в подлинном смысле герой мифологический, и в этом заключается его основная особенность:

От VIII в. изображение Николая-чудотворца. Вот и все. И только сказки и сказочные чудеса.

И чтобы принять их не за “сплетение басен”, а как действительно живое и действующее – ведь сказки и есть символы животворящего духа! – надо или родится с детским зрением и слухом, еще не оторвавшемся от духовного мира или периодически, как диета, беспокойным испытывающим “оводом” (Сократ) омолаживать свое трезвое – свое гордое. А как часто просто одряхлевшее “разумное” мышление. Бесспорный и в себе не сомневающийся “ум” (Гоголь), чтобы “вдруг проснуться к самому себе” (Плотин).⁴⁸

⁴⁶ Ремизов А. Образ Николая Чудотворца. Алатырь – камень русской веры. Париж 1931, с. 53-54.

⁴⁷ Там же, с. 16-17.

⁴⁸ Там же, с. 10.

В подтверждение тому, что культ Николы в России не имеет временных и даже идеологических границ, в комментариях к книге “Образ Николая Чудотворца” Ремизов приводит образец новейшей мифологии, предворяя его словами:

А вот до чего крепок и жив образ Николы – единственный исконный русской веры:

Темною ночною по русскому полю
Бродит Ильич с чудотворцем-Миколою.
Шел Владимир сын Ильин в простой сермяге,
От подков каленых тихий перезвон,
Отдавали сосны с елями ему поклон.
Володимир, сын Ильин, тяжелый заступ брал,
Волю вольную в земле искал...
Я. Шведов, Разлив. М. 1925.⁴⁹

Думается, что этот мифологический пример мог бы немало возмутить И. А. Ильина, особенно с точки зрения канонов, предписанных философом. Однако абсурдность стихотворения позволяет не только иронически опровергнуть сформулированный Ильиным принцип – “невообразимое да не изображается”, – но и задуматься на тему целей творчества.

И, наконец, приведем два последних абзаца, завершающих раздел комментариев, которые, собственно и содержат принципиальный ответ Ремизова Ильину:

О Николае-Чудотворце исторических материалов нет, есть только легенды. И надо было “воссоздать” эти легенды, из которых выступил бы живой образ, самый человеческий из человеческих – Никола. Легенды собраны в моей книге “Три серпа” Изд. Таур, Париж, 1930;⁵⁰ сказки в моей книге “Звенигород окликанный”, Изд. Атлас, Париж, 1924 г.

То, что пишется, пишется не для кого и для чего, а только для самого того, *что* пишется. И если результат работы хоть в какой мере приближается к замыслу, задача исполнена. А понятно это или непонятно, к делу не относится, потому что, как нет одного понимания, так нет одной оценки – на всех не угодишь. 2. III. 1931. Paris.

Возникшие противоречия стали примером не столько узкопрофессиональных дискуссий между критиком и художником, сколько свидетель-

⁴⁹ Там же, с. 82.

⁵⁰ На обложке обоих томов проставлен 1929 год.

ством изменения культурного горизонта, когда в пределах богословского поля деятельности, наиболее остро обозначился вопрос о противостоянии религиозных канонов надвигающемуся модернизму. В лице Ремизова и Ильина столкнулись традиционное богословское мировоззрение и сознание художника-модерниста, который в своем творчестве противопоставляет имманентное трансцендентному.

Реконструируя полемический диалог философа и художника, выходящий далеко за рамки отдельного произведения литературы, мы пытались решить непростую задачу, приводя в соотношение различные системы координат: воззрения религиозного философа, подходящего к искусству XX века с каноническими требованиями – и творчество художника-модерниста, не стремившегося манифестировать свои творческие принципы, который всегда шел в литературе своим особым путем.