

2003к
251

Министерство образования Российской Федерации
Управление общего и профессионального образования
Администрация Орловской области
Орловский государственный университет
Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской Академии наук
Орловский государственный литературный
музей И. С. Тургенева

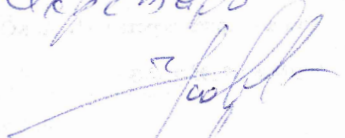
028558

ЦЕНТРАЛЬНАЯ РОССИЯ
И ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (1917-1939)

Исследования и публикации

Материалы международной научной конференции,
посвященной 70-летию присуждения И. А. Бунину Нобелевской премии.
Орловский государственный университет. 24 – 25 апреля 2003 года

*В библиотеку
Пушкинского Дома
с надеждой на научное
сотрудничество.*

Отв. секретарь


ОРЕЛ
Вешние воды
2003

*Творич Т.А.
2004 28.04.032*

Печатается по решению редакционно-издательского совета Орловского государственного университета (протокол № 6 от 6 марта 2003 г.)

УДК 82 (091)6
ББК 83.3 Р
Ц-38



383850

Центральная Россия и литература русского зарубежья (1917-1939). Исследования и публикации: Материалы международной научной конференции, посвященной 70-летию присуждения И. А. Бунину Нобелевской премии. Орловский государственный университет. 24 – 25 апреля 2003 г. – Орел: Вешние воды, 2003. – 284 с.

Редакционная коллегия: д. ф. н. Михеичева Е. А., д. ф. н. Царькова Т. С. (научные редакторы); к. ф. н. Тюрин Г. А. (ответственный редактор, составитель); к. ф. н. Драгунова Ю. А., Дмитрихина Л. В., к. ф. н. Ковалев П. А., доц. Кокин А. М., к. ф. н. Кривина Т. М., Дудина Е. Ф. (технический редактор).

Международная конференция «Центральная Россия и литература русского зарубежья (1917 – 1939 гг.)», посвященная 70-летию присуждения И. А. Бунину Нобелевской премии, является научным проектом, который разработан кафедрой истории русской (XX – XXI вв.) и зарубежной литературы Орловского государственного университета совместно с Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук и Орловским государственным литературным музеем И. С. Тургенева. В первую часть сборника включены статьи о творчестве лауреата-юбилера, объединенные в разделы: «Традиции. Связи. Полемика», «Метод. Жанр. Поэтика», «Родное и вселенское». Во второй части представлены научные материалы о Б. К. Зайцеве, Л. Н. Андрееве, А. М. Ремизове, Е. И. Замятине, М. А. Осоргине, А. Л. Беме, П. П. Потемкине, В. Л. Андрееве, В. Д. Гарднере, И. Ф. Каллиникове, В. Л. Гальском, И. Н. Кнорринг и др. В рубрике «Публикации» впервые печатаются письма из архива И. А. Бунина и переводы отзывов о творчестве И. Ф. Каллиникова в зарубежной критике.

Рецензенты:

д. ф. н., профессор Орловского государственного университета Осмоловский О. Н.; кафедра литературы Орловского государственного института искусств и культуры (заведующая кафедрой к. ф. н., доцент Переверзева Н. А.).

Компьютерная верстка – П. А. КОВАЛЕВ, художник – Е. С. ЗАЙЦЕВА

ISBN 5-87295-152-3

© ОГУ, кафедра
русской литературы (XX - XXI вв.)
и зарубежной литературы

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....6

ТВОРЧЕСТВО И. А. БУНИНА: ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

I. ТРАДИЦИИ. СВЯЗИ. ПОЛЕМИКА

Я. В. САРЫЧЕВ К МЕТОДОЛОГИИ ПОНЯТИЯ «ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ»	8
МЕРЕЖКОВСКИЙ И БУНИН	12
С. И. КОРМИЛОВ И. А. БУНИН О ПРОТИВОРЕЧИЯХ Л. Н. ТОЛСТОГО	23
И. Ю. ХЛЫЗОВА БУНИНСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДРЕВНЕРУССКОГО СЮЖЕТА О КНЯЗЕ ВСЕСЛАВЕ	26
М. БУБЕНИКОВА И. БУНИН В ЛИТЕРАТУРНОМ НАСЛЕДИИ А. БЕМА	30
И. А. РЕВЯКИНА И. БУНИН И М. ГОРЬКИЙ: ТВОРЧЕСКАЯ ПОЛЕМИКА 1910-Х ГОДОВ	33
А. Л. СЕМЕНОВА МАКСИМ ГОРЬКИЙ И ИВАН БУНИН О РОССИИ	36
Л. Н. МУРЗЕНКОВА И. А. БУНИН И К. Н. ЛЕОНТЬЕВ: ТЕМАТИЧЕСКИЙ И СТИЛЕВОЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ	39
Е. Н. БРЫЗГАЛОВА И. БУНИН И ПРОЗА САШИ ЧЕРНОГО	44
Т. Л. АЛЕКСАНДРОВА БУНИН И МИРРА ЛОХВИЦКАЯ: ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ПУТЕЙ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ	47
В. А. ЧЕРКАСОВ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ МЕЖДУ БУНИНЫМ И НАБОВЫМ В ОЦЕНКЕ КРИТИКИ 1920-Х ГОДОВ	50
О. А. ЧЕТВЕРИКОВА ОСМЫСЛЕНИЕ РУССКОЙ ДЕРЕВНИ В И. БЕЛОВЫМ В АСПЕКТЕ БУНИНСКОЙ ТРАДИЦИИ	50

II. МЕТОД. ЖАНР. ПОЭТИКА

В. Т. ЗАХАРОВА ИМПРЕССИОНИЗМ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ И. БУНИНА – ПРОЗАИКА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА	53
Н. Ю. ЖЕЛТОВА «НАЦИОНАЛИЗМ» ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ И ТВОРЧЕСТВО И. А. БУНИНА	59
Ю. Н. СИПКО МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МИРОВОЗЗРЕНИЯ И. А. БУНИНА	61
М. С. ШТЕРН ГЕНЕЗИС И СТРУКТУРА ЖАНРОВЫХ ФОРМ В ПОЗДНЕЙ ПРОЗЕ И. А. БУНИНА	64
И. Б. НИЧИПОРОВ ЭССЕИСТИКА И. А. БУНИНА В ЖАНРОВОМ КОНТЕКСТЕ МОДЕРНИЗМА	68
А. И. СМЕРНОВА «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ» И. А. БУНИНА: ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ И ЖАНР	71
О. Н. КАЛЕНИЧЕНКО ЖАНР АНТИСВЯТОЧНОГО РАССКАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ И. БУНИНА	73
Е. М. ВОЛКОВ «МАЛАЯ ПРОЗА» И. А. БУНИНА 20-Х ГОДОВ XX ВЕКА (НА ПУТИ К «ЖИЗНИ АРСЕНЬЕВА» И СБОРНИКУ «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»)	78
М. В. КИРИЧЕНКО ОБ ОДНОМ ИЗ ТИПОВ РАССКАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ И. БУНИНА	80
В. В. САВЕЛЬЕВА МОТИВ СЛЕЗ И ПЛАЧА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АНТРОПОЛОГИИ И. БУНИНА	83
А. Л. ЛАТУХИНА «ПУТЕВЫЕ ПОЭМЫ» И. А. БУНИНА «ТЕНЬ ПТИЦЬ»: ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ СТРУКТУРА ЦИКЛА	86
Т. Н. КОВАЛЕВА МИФОЛОГЕМА ПУТИ КАК ОСНОВА ЖИЗНЕОПИСАНИЯ АРСЕНЬЕВА (ПО РОМАНУ И. А. БУНИНА "ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА")	89
Л. В. ДУНАЕВА О РОЛИ СТИХОТВОРНОЙ ЦИТАТЫ В ПРОЗЕ БУНИНА (НА ПРИМЕРЕ «ЖИЗНИ АРСЕНЬЕВА», «МИТИНОЙ ЛЮБВИ» И ДРУГИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ)	93
Н. А. ПОТРЕБА СТЕПЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ И. А. БУНИНА	95
А. А. ДЯКИНА ВЗГЛЯД НА МИР И ЧЕЛОВЕКА В ПОЭТИЧЕСКИХ СБОРНИКАХ И. А. БУНИНА	97
Е. А. НОВИКОВА МИР ПРИРОДЫ В ПОЭМЕ И. А. БУНИНА "ЛИСТОПАД"	100
И. А. МОРОЗОВА НАБЛЮДЕНИЯ НАД ЯЗЫКОМ ПОЭЗИИ И. А. БУНИНА	104
М. С. БАЙЦАК «РЕТРОСПЕКТИВНЫЕ МЕЧТАНИЯ» И. А. БУНИНА И РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ НАЧАЛА XX ВЕКА (ПО РАССКАЗУ «ГАЛЯ ГАНСКАЯ»)	107
А. В. РАЗИНА ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ ЭКРАННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. А. БУНИНА (НА ПРИМЕРЕ ТЕЛЕСПЕКТАКЛЯ «ПОСЛЕДНЕЕ СВИДАНИЕ»)	110

III. РОДНОЕ И ВСЕЛЕНСКОЕ

И. А. КОСТОМАРОВА К ИСТОРИИ ПРИСУЖДЕНИЯ И. А. БУНИНУ НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ	115
В. А. ПРЕЧИССКИЙ 70 ЛЕТ НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ И. А. БУНИНА	115

крестных ходов в Коренную пустынь, нашедшие отражение в известной картине И. Репина – «Крестный ход в Курской губернии».

Своим присутствием икона освящала русские студенческие конференции, собрания ученых-богословов, писателей, деятелей культуры и политики в эмиграции. Помимо этого икона постоянно и усердно приглашалась в жилые дома для молебнов. Ежегодно ее доставляли в сербский городок – Белая Церковь, где находились русский кадетский корпус, девичий институт и ряд других русских культурных учреждений. Это был культурный русский оазис, напоминавший городок дореволюционной России, который выростил целое поколение русской верующей национальной интеллигенции, никогда, в то же время, не видевшей России. От общения с исторической русской святynie она впитывала в себя православную благодать и русскость.

Во время Второй мировой войны 8 сентября 1944 года Синод Русской Зарубежной Церкви возглавляемый Митрополитом Анастасием, а с ним и Курская чудотворная икона «Знамение» покидают Белград и переезжают в Западную Европу: Женева, Брюссель, София, Берлин, Париж, Лондон. Пять лет пробыла икона в Европе имея свое постоянное пребывание в Мюнхене во Владимирском Синодальном храме. Этот храм сделался средоточием духовной жизни для многих русских эмигрантов во всей Германии.

Переселение значительного числа русских, оказавшихся после Второй мировой войны в пределах Германии и Австрии, за океан, достигшее к 1949 году своей кульминации, потерей, таким образом, Европой своего значения, как средоточия русской эмиграции, вынудило Архиерейский Синод начать думать о перенесении русского зарубежного центра в Америку, куда отбыла главная масса русских изгнанников.

Самым естественным местом для переселения Синода был Нью-Йорк, являющийся самым большим городом Зарубежья, ибо в нем насчитывалось до 200 тысяч жителей русского происхождения и православного вероисповедания. В нем же были сосредоточены и важнейшие русские культурные учреждения.

Известные благотворители, князь и княгиня Белосельские-Белозерские, узнав о предлагаемом переселении Синода и Курской чудотворной иконы в США, любезно согласились предоставить в их распоряжение свое загородное имение около города Магопака, в 40 милях от Нью-Йорка. В этом имении с благословения Митрополита Анастасия, решено было устроить ставропигальное синодальное иноческое подворье, которое по прибытии Синода в США, могло бы стать его временной резиденцией.

Новому подворью было присвоено наименование «Новая Коренная Пустынь», в память о разрушенной большевиками старой Коренной пустыни, где была обретаена чудотворная икона. Это произошло в начале января 1950 года, и уже 29 января было совершено освящение домово́й церкви, в которой сначала находился список Курской иконы. Сама же икона «Знамение» прибыла в «Новую Коренную Пустынь» 5 февраля 1951 года.

С 1959 года Архиерейский Синод вместе с чудотворным образом благоустраивается в одном из лучших районов Нью-Йорка на 93-й улице, где она пребывает и до наших дней. Городскую церковь наименовали Знаменской, а Новая Коренная Пустынь получила статус летней резиденции Митрополита и летним местопребыванием иконы. Курская чудотворная икона «Знамение» стала символом единения Русского Зарубежья. Икона посетила и продолжает в наши дни посещать приходы русских храмов во всех странах мира, получая исключительное почитание. Этот духовный подъем наглядно проявляется на общих молебнах, сопровождающих повсюду чудотворный образ. Она является душой и символом общественного и духовного единства русских людей рассеянных по всем странам.

Много было вознесено молитв и пролито слез перед чудотворной иконой, безмерная радость, утешения и чудесная помощь, изливающаяся через нее.

Примечания

1. Архиепископ Серафим. Оди́гитрия русского зарубежья. Изд.: Новой Коренной пустыни. 1963.
2. Назаров Н. В. Миссия русской эмиграции. Изд.: «Родник», М., 1994.
3. «Историческое описание Коренной Рождество-Богородицкой пустыни». Изд.: Курск, 1885.

А. М. ГРАЧЕВА (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

«ПЕТЕРБУРГСКИЙ БУЕРАК» АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА КАК ВАРИАНТ «ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА»

В 2000-2003 г. в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН осуществлено издание первого смертного 10-ти-томного Собрания сочинений А. М. Ремизова. В 10-м томе Собрания впервые опубликован авторский текст книги «Петербургский буерак» – последнего крупного произведения Ремизова, который продолжал работу над ним до самой смерти. Творческий замысел книги относится к концу 1940-х гг.

Согласно изначальному замыслу, это должна была быть монтажная по своей художественной структуре книга, состоявшая из уже публиковавшихся текстов – 33 рассказов. Центральным в нем являлся рассказ «Эрмитажная редкость». К августу книга была в целом сформирована. В 1950 г. Ремизов создавал новые рассказы-воспоминания о современниках – людях, знакомство с которыми состоялось в эпоху, завершавшую петербургский период русской литературы. Работа над ними способствовала формированию новой концепции книги. Соответственно изменились ее идейно-художественная структура и название. 5 сентября 1950 г. Ремизов сообщил своей литературной ученице Н. Кодрянской: «Строю книгу „Петербургский буерак“»¹. В 1950-51 гг. он продолжал писать рассказы-воспоминания об ушедших знакомых. В 1953 г. творческий замысел претерпел новую эволюцию. Об этом также свидетельствуют письма Ремизова Н. Кодрянской: 1) от 15 февраля 1953 г.: «Сделал новую редакцию моей петербургской памяти: „Моя литературная карьера“, показывал благочестивым людям и повесть не вызвала никакого „соблазна“. Я дал форму законченного рассказа около какой-то таинственной вещи, взбаламутившей Петербург своей таинственностью» (Кодрянская. Письма. С. 310); и в письме от 11 декабря 1953 г.: «Посылаю „На большую дорогу“. Общее заглавие, как и „Статуетка» – „Моя литературная карьера». Этот архивный материал имеет значение для моей литературной биографии, в которой отражается и все мое житейское „кувыркком»» (Кодрянская. Письма. С. 336). На новом этапе книга стала логичным продолжением предшествующих крупных произведений («Подстриженными глазами», «Иверень», «Учитель музыки», «Мышкина дудочка»), в совокупности представляющих собой историю самопознания писателя. К началу 1954 г. «Петербургский буерак» был готов. На последнем этапе в состав книги вошли завершающие ее эссе о природе сновидений «Полудни ночи» и «Тонь ночи». К моменту смерти Ремизова отдельные вновь написанные главы и подглавки книги были опубликованы в различных периодических изданиях без упоминания о том, что они входят в состав единого произведения. В конце 1957 г., после смерти писателя, в его парижском архиве оставалось несколько законченных вариантов книги, единых по общей композиции, но отличающихся составом отдельных подглавок.

Согласно решению душеприказчиков Ремизова с основных крупных произведений писателя были сделаны ксерокопии, но только в том случае, если не имелось вариантов, которые при поверхностном рассмотрении представлялись дублетами. История разделения единого архива Ремизова между душеприказчиками и исполнения завещания писателя заслуживает особого научного исследования. В случае с «Петербургским буераком» один полный вариант произведения остался в Собрании Резниковых (Париж). Другой, также полный, но не идентичный по составу, оказался в руках Б. Б. Сосинского и, в конце концов, поступил в РГАЛИ (Москва). Одна из душеприказчиц Ремизова – Н. В. Резникова неоднократно предпринимала попытки выполнить последнюю авторскую волю – добиться публикации неизданных произведений Ремизова. Она принесла наборную рукопись «Петербургского буерака» в парижское издательство «LEV». По свидетельству родственников Ремизова, владелец издательства самовольно расформировал целостное произведение Ремизова, разделив его на разделы, часть из которых сохранила авторские названия, часть была названа иначе, чтобы сделать текст «доступнее для понимания». Актом вольонтаризма явилось появление общего безликого названия книги – «Встречи». В этом плане также характерна введенная, неприемлемая для поэтики ремизовского творчества

¹ СНОЛКИ с.м. на с. 252

публика «Разное», куда вошли произвольно перемешанные подглавки. Финальная часть, посвященная снам, была попросту выброшена. Книга была издана с массой опечаток и неправильных прочтений наборной рукописи. Одним из наиболее вопиющих является публикация авторских примечаний к подглавке «Максим Горький» в виде отдельной подглавки под названием «Примечания». В дальнейшем рукопись была возвращена Резниковой, но не в целостном виде, а частично, в форме разбросанных частей и глав. Таким образом, фактически экземпляр Собр. Резниковых перестал существовать как наборная рукопись единственного законченного произведения. А изданная книга «Встречи» не может рассматриваться как издание произведения Ремизова, а только как непрофессионально составленная антология текстов из «Петербургского буерака». Только в экземпляре РГАЛИ целиком сохранена авторская структура книги. Поэтому именно этот вариант книги был избран для публикации в Собрании сочинений писателя.

«Петербургский буерак» — это последнее крупное произведение Ремизова, выполненное в технике «court-métrage», созданное из новых текстов и, используя термин М. Погодина, из «обрывышков» — уже опубликованных статей, заметок, некрологов. Неслучайно первым вариантом названия были слова «Шурум-бурум» — выкрик петербургских торговцев старьем. Сам факт работы над этой книгой представляет собой творческий подвиг Ремизова. Процесс создания произведения продолжался до 1957 г., под конец в условиях полной слепоты. И, тем не менее, книга получилась, и является произведением, продуманным по композиции и обладающим законченной идейно-художественной структурой.

Окончательное название книги — «Петербургский буерак». По Словарю В. Даля *буерак* (это определение составляет первый эпиграф к книге) — это «сухой овраг, водоройна, водомойна, росточь»². Как всегда у Ремизова, заглавие является, одновременно, и реалистически-точным, и символически-обобщенным. Если обратиться к научным описаниям природных условий, в которых расположен Санкт-Петербург, то можно узнать, что он находится в «пределах Приневской низменности», на которой «насчитывается до 6 и более террасовых уровней, слабо наклоненных в сторону Финского залива и реки Нева»³. «Приневская низменность» — «Петербургский буерак». Однако, кроме реалистического, название имеет и второй, символический характер.

Ремизов начинает свою книгу о прошлом, увиденном из настоящего в свете будущего, следующим оксюмороном: «Петербургский буерак подымается погуром над Парижскими холмами» (Петербургский буерак. С. 101)⁴.

Фактографически произведение касается петербургского периода жизни Ремизова, начиная с 1905 года — момента появления в городе на Неве начинающего писателя и кончая 1921 годом — временем его отъезда из Советской России. Эта ремизовская книга — еще одно важное составляющее, пользуясь понятием В. Н. Топорова, единю петербургского текста. Так изначально она была задумана самим автором. С одной стороны, ее название продолжает семантику заглавия предыдущего ремизовского «петербургского» романа «Плачужная канава». Канава / буерак — знаменательная, и отнюдь не случайная лексическая переключка. С другой стороны, Ремизов строит произведение на перекрестье привычных мифологем петербургского текста и собственных новых мифологем, активно внедряемых и органично сливающихся с традиционными.

В русской литературе петербургская тема связана, в частности, с двумя устойчивыми сюжетными мотивами. Во-первых, это мотив карьеры, ради устройства которой молодой человек устремляется в Петербург. Во-вторых, это — мотив Петербурга, как амбивалентного «героя», активно вмешивающегося в судьбы людей.

Ремизов обратился к двум традиционным источникам петербургской темы — к творчеству Н. Гоголя и Ф. Достоевского. Но при этом, как всегда происходит в его произведениях, банальность парадоксальным образом оборачивается новацией. Ремизов накладывает сюжетные «клише» и литературные маски из произведений классиков на реальные обстоятельства и героев, чья подлинность абсолютно доказуема. Он рассказывает историю своей литературной карьеры, насыщая и переполняя страницы точными датами, именами,

событиями. Как можно убедиться из реального комментария к «Петербургскому буераку», составляющего 8 печатных листов, все подтверждается с фактологической точностью, устанавливается на уровне архивного первоисточника, и в то же время Ремизов создает развернутый вариант своего петербургского мифа.

Молодой бедный провинциал, способный начинающий писатель приезжает в столицу, его первые произведения имеют успех, ему сулят большое будущее, и вдруг все рушится, inferнальные злодеи (выходцы со Смоленского кладбища, «тараканоморы») несправедливо обвиняют его в плагиате, все двери захлопываются, герой впадает в нищету, его единственными друзьями оказываются изгой и бретеры... Ну разве не похоже на сюжет какого-нибудь забытого петербургского романа или повести классического периода русского языка, но факты, увиденные сквозь «магический кристалл» петербургской литературной традиции. «Униженный и оскорбленный», «без вины виноватый», «отверженный» — такой облик имеет «Ремизов» — герой страниц «Петербургского буерака», посвященных рассказу о его «литературной карьере». Эта история, одновременно, и воспоминание о «дополнительно» случившемся, и романтическая легенда, в которой реалии превращаются в символические образы. Писатель трансформирует семантику «своей литературной карьеры» методом ассоциативного подключения к «сюжету о Ремизове» типологически сходных «петербургских историй» о судьбах художников, писателей, артистов, попадавших в проарно-биографического на уровень символический. Возникает характерная для «петербургского текста» мифологема — история трагической судьбы истинного таланта.

В «петербургском тексте» важную роль играет сам столичный город, в одном из своих обликов предстающий как воплощение Российской империи, и противопоставленный России — матери-земле, символом которой в литературе XIX в. неоднократно становилась древняя столица — Москва. Произведение Ремизова продолжает и этот вариант «петербургского мифа». Неслучайно столь важное место занимает поездка писателя в Москву, чтобы именно там оправдаться от обвинения в плагиате. Однако Ремизову, глядящему на «Петербургский буерак» с «парижских холмов», видны и произошедшее крушение Петровской империи, символом которой был Петербург, и падение последнего блестящего метеора — петербургского периода развития русской культуры — эпохи Серебряного века.

И тут писатель находит необычный символ для выражения сути этой эстетически-утонченной, этически двусмысленной и оказавшейся столь недолговечной эпохи. Прочитываем второй авторский эпиграф к книге: «В судьбе каждого писателя есть своя та- в Эрмитаже или это такой вздор, годный лишь на выброс» (Петербургский буерак. С. 121).

Впервые история с тайной демонстрацией петербургским художникам, писателям, философам и музыкантам «статуэтки» — а именно: воскового слепка с фаллоса князя Потемкина-Таврического, хранившегося как раритет в Императорском Эрмитаже, была зафиксирована Ремизовым в книге «Кукха. Розановы письма» (1923). Скорее всего, в основе описанного лежал, как обычно у писателя, реальный факт. В «Кукхе» эта история напрямую связана с изображением личности философа В. Розанова, для которого, как тогда говорили, «вопрос пола» был одним из коренных философских вопросов. В «Петербургском буераке» Ремизов использовал текст «Кукхи» как архивный источник, в котором запечатлен некий факт, но одновременно в новой книге он полностью переосмыслил этот исторический анекдот из эпохи Серебряного века. В новой книге таинственная «Статуэтка» перекочевывает из интимного кружка эстетов на широкие просторы Петербурга, проникая в Академию Наук, в Синод, везде, всюду, добираясь даже до правительственных сфер. Теперь история «статуэтки» Потемкина, уподобившись и слившись с давней петербургской историей «носа» майора Ковалева, предстает последним звеном фантазмагорического бытия фантастического города и связанного с ним периода русской истории.

Композиция «Петербургского буерака» характеризуется тем, что к середине произведения развитие действия доходит до кульминации, являющейся, одновременно, как бы тупиковой развязкой сюжета. С отъездом Ремизова его петербургская литературная карьера окончилась, завершилась и история «статуетки» = знаковой эмблемы эпохи Серебряного века. Но в «Петербургском буераке» это – лишь ложная развязка, после которой следует еще много сюжетных поворотов. Эпоха умерла, но она продолжает жить, так как живет созданное ею искусство.

Значительное место в последней книге Ремизова занимает всестороннее раскрытие игрового начала эпохи Серебряного века. Это и жизнотворчество, и тот взлет театральности, не только свидетелем, но и непосредственным участником которого был Ремизов. Комиссаржевская, Мейерхольд, Евреинов, Шаляпин, Фокин, Лядов, Дягилев ... Список имен, которые поминает Ремизов, почти бесконечен.

«Обрывышки» статей, некрологов, мемуарных очерков, перемежаемые то «интермедией», то «литией»... Весь этот комплекс текстов малых форм на первый взгляд кажется хаотической и пестрой мозаикой. Характерно, что ее составляющие меняются в разных вариантах книги. Этот кажущийся «шурм-бурум» составлен из имен русских писателей и деятелей культуры близких Ремизову, как А. Блок и Вас. Розанов, или далеких как Л. Толстой и А. Чехов, из имен людей, знаменитых в русской истории, как П. Миллюков и М. Терещенко, или забытых и воскрешаемых писателем, как Л. Добролюбов или Я. Гребенщиков.

Несомненно, что на форму последнего произведения Ремизова оказала влияние парадоксальная по форме кн. В. Розанова «Опавшие листья», представляющая собой как бы хаос мелочей. От некрологов и литературных портретов, Ремизов буквально переходит к «мелочам» – об этом свидетельствуют названия глав: «Ртуть», «Оленьи рога», «Продовольственный портфель», «Карандаш».

«Петербургский буерак» Ремизова – книга о истории культуры и, одновременно, о методах постижения универсума художественным сознанием, в частности, сознанием писателя. При этом непосредственное создание художественного текста предстает лишь первичной формой писательского восприятия. Высшей стадией познания многомерного пространства мировых универсалий предстает постижение, идущее из глубины бессознательного, воспринимающее явления и сущности «напрямую». Такова, по Ремизову, роль сновидений. Именно поэтому «Петербургский буерак» оканчивается разделом «Сны в русской литературе».

Таким образом, последнее произведение Ремизова большой формы – «Петербургский буерак» является продуманным и эстетически целостным выражением художественного сгедо писателя. В этой книге Ремизов предстает свидетелем истории русской культуры, который, одновременно, констатирует фактический конец ее петербургского периода, и, в то же время, переход достигнутых ею свершений в общемировую культурный фонд.

СНОСКИ 1-4 НА С. 252

Л. Н. СКАКОВСКАЯ (ТВЕРЬ)

ФОЛЬКЛОРНЫЙ АНЕКДОТ В «СКАЗКАХ» Е. ЗАМЯТИНА

Художественный мир, созданный в произведениях Евгения Замятина, сложен и многогранен. Он характеризует реальность «не так, как частное дает представление о целом, а как модель – в чертах основных, укрупненных»¹. В основе данной точки зрения находится позиция авторского «всеведения», писатель считает для себя мир известным в той мере, в какой его можно ощутить и, в конечном счете, увидеть.

Одной из центральных идей, затрагивающей почти все произведения художника, является мысль о том, что происходит с человеком, государством, обществом, цивилизацией, когда они, поклоняясь абстрактно-разумному бытию, добровольно отказываются от свобод личности самосуществования.

«Сказки», созданные Е. Замятиным в 10-е годы («Сказки 1914-1917 годов» и «Большим детям сказки 1917-1920 годов»), являются как бы прологом в философско-эстетической

концепции писателя. «Настоящая литература, – писал он, – может быть только там, где ее делают... безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики»². «Но кто-то должен... уже сегодня еретически говорить о завтра. Еретики – единственное лекарство от энтропии человеческой мысли. Ерьсь взрывает кору догмы. «Взрывы» – малоудобная вещь. И поэтому взрывателей, еретиков справедливо истребляют огнем, топором, словоблудием, склерозом, корой, мхом, покоем. Она утопична, нелепа... она права человеку до полутора лет»³. Такой взгляд на литературу на рубеже 20-х годов затрунил художника Е. Замятин начинает рассказывать просто бытовые случаи – анекдоты. Когда было написано первое произведение, он еще не решил, как обозначить его жанр: в рукописи мелькают – «побаски», «бабушкины старинки». Остановился на «сказке», в которой обязательно описан какой-либо случай и к нему прилагается как бы значение, комментарий. Отзывы критики об этих произведениях были очень неслестными: «несвоевременные мысли» для эпохи военного коммунизма и гражданской войны. Как оказалось, не только для военного 1918 года, но и для последующих семи десятилетий.

Сам художник проводил принципиальное различие понятий «сегодняшнее» и «современное». Он писал, что «у сегодняшнего нет измерения во времени, оно умирает завтра, а «современное» – живет во временных масштабах эпохи. Сегодняшнее жадно сцепляется за жизнь, не разбирает средств: надо торопиться, жить только до завтра. И отсюда в сегодняшнем – непреходящая юркость, угодность, легковёрность, боязнь копнуть на вершок глубже, боязнь увидеть правду голой. Современное стоит над сегодня, оно может с ним диссонировать, оно может оказываться /или показаться/ близоруким – потому что оно дальнорукое, оно смотрит вдаль...»⁴. Все это есть рассуждение на тему о цели и средствах, об умении примирить их, соотносить между собой.

Замятин всегда стоял на том, что отступать от принципов – значит предавать идею: творимое «ради» нее оборачивается против нее. Как писал сам автор, «всякое сегодня – одновременно и колыбель, и саван: саван для вчера, колыбель для завтра. Наш символ веры – ерьсь: завтра – непременно ерьсь для сегодня, обращенного в соляный столб, для вчера, рассыпавшегося в пыль. Сегодня отрицает вчера, но является отрицанием – завтра: все тот же диалектический путь, грандиозной параболой уносящий мир в бесконечность»⁵. Вот почему Е. Замятин – вечный оппозиционер, еретик, отстаивающий свою неудобную привычку говорить не то, что выгодно, даже не то, что необходимо в данный, то есть сегодняшний, момент.

Мысль о будущем являет собой повод для фантастики. Откуда замятинская фантастика? Ю. Н. Тынянов считал, что «стиль Замятина толкнул его на фантастику». Писатель выработал «нечто, ломающее предмет, делающее его в необычном измерении – как будто в плоском, но меньшем усилии, и линейная вещь куда-то сдвинется, поднимется и в какое-то четвертое измерение»⁶. Таким образом, изменение, каким бы далеко идущим и по внешности неожиданным оно ни представлялось, признано органичным – его возможность заложена в творческой манере Е. Замятина. Есть другая, противоположная точка зрения. Фантастический, научный и философский элемент Замятину-писателю чужд, он его губит. Инженер берет верх над художником слова, и все творчество приобретает ложное направление: «Е. Замятину избыток ума мешает правильно оценить размеры своего таланта. Явно остерегаясь чувствовать, он умствует... В каждой его фразе чувствуется усилие, с которым она сделана... Ум Замятина не очень яркий, обманывает его, позволяя человеку считать себя философом, «учителем жизни», а человек-то, Замятин, все еще ученик своего холодного ума...»⁷. Набросок портрета, выполненный современником, рассмотрены сердито, преувеличенно, ибо ни в чем другом, кроме них, речь не идет. Действительно, фантастическое, казалось бы, начинается у писателя с малого – из небольшой сказки, в основе которой находится притча, анекдот. Однако это является предсказанием

ту выигрывал...» («Дьячок», 179), «Всякому известно, какие они, херувимы: головка да крылышки, вот и все существо ихнее» («Хурувимы», 185), «Тряхнуло – посыпались сверху звезды, как спелые груши» («Храпало», 189). В отдельных произведениях можно обнаружить нечто похожее на сказочный зачин: «Был такой ангел по имени Дормидон» («Ангел Дормидон», 80), «На острове на Буяне – речка» («Арапы», 190). Однако во всех представленных комбинациях эпической экспозиции последующие элементы композиции выстраиваются несколько парадоксально, что и соответствует природе анекдота. В анекдотическом мире «Сказок» писателя происходит снижение этических и эстетических ценностей, знаков времени до ерундового казуса. Мировые катаклизмы происходят где-то далеко, а здесь важно лишь взять деньги в долг, научиться правильно смотреть в трубу, не ломать подаренных игрушек и т. д.

В фольклорном анекдоте наблюдается неожиданный финал, парадоксально переворачивающий первоначальную ситуацию. Это генетически связано и с повествованием о проделках трикстера, когда случай ведет простака к счастью, а судьба подталкивает плута к несчастью. Е. Замятин как бы нарушает привычную логику. Финал его сказок в ослабленном виде повторяет начало. Неожиданности в финале и не может быть. Герой лишь притворяется героем, стремится выделить себя из среды, но на самом деле оказывается лишь жертвой случая. Анекдотическое событие к финалу сглаживается, нивелируется, возвращая случай к потоку обыденной жизни, в которой существует рассказчик.

Таким образом, в «Сказках» Е. Замятина фольклорный анекдот, отражая особенности творческой манеры художника, выступает как структурный элемент поэтики, определяя тем самым специфику художественного мира писателя и являясь прологом к дальнейшему творчеству.

Примечания

1. Кюдрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 170. Далее ссылки на это издание даны в тексте: *Кюдрянская. Письма*. С указанием страницы
2. Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд. СПб. -М., 1880. Т. 1. С. 137.
3. Санкт-Петербург. Петроград. Ленинград. Энциклопедический справочник. М., 1992. С. 11.
4. Так как окончательный авторский текст «Петербургского буерака» впервые издается в настоящем томе, то ссылки на него приводятся по данной публикации с указанием страницы.
5. Шайтанов И. «... Но Русь была одна...» Замятин Е. И. Мы: Романы, повести, рассказы, сказки. М., 1989. С. 8.
6. Замятин Е. Избранные произведения. М., 1990. С. 406.
7. Там же. С. 432.
8. Замятин Е. И. Мы: Романы, повести, рассказы, сказки. М., 1989. С. 13.
9. Там же. С. 14.
10. Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Русский современник. 1924. № 1.
11. Шайтанов И. «... Но Русь была одна...» Замятин Е. И. Мы: Романы, повести, рассказы, сказки. М., 1989. С. 14.
12. Замятин Е. Мы: Романы, повести, рассказы, сказки. – М., – 1989. – С. 182. Здесь и далее цитируем по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.
13. См. подробнее: Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. – М., – 1990. – С. 8-29.
14. Гинзбург Л. Николай Олейников / Пучина страстей: Стихотворения и поэмы. Л., 1991. С. 25.

Е. Н. ВАСИЛЬЕВА (ТВЕРЬ)

ОБРАЗ ДОМА В РОМАНЕ М. ОСОРГИНА «СИВЦЕВ ВРАЖЕК»

Роман «Сивцев Вражек», на долю которого выпал изумительный успех, вышел в Париже в 1928 г. Удачно названный, он уже теплым московским именем на титульном листе навевал ностальгические воспоминания о «Местах Москвы дворянско-литературно-художественной»¹.

Крупного эпического произведения о революционной России от писателей-эмигрантов ждали, и актуальность появления подобной книги подчеркивал не раз в своих критических выступлениях сам Михаил Осоргин. В России такой книгой, по его мнению, стала «Белая гвардия» Михаила Булгакова. Осоргин высоко ценил то, что идея этого романа «лежит вне партий и программ». Ему самому хотелось бы быть объективным и беспри-

страстным, взглянуть на произошедшее с Россией и с русскими с точки зрения гуманизма. Его попытка художественного осмысления национальной катастрофы связана, прежде всего, с русской, московской интеллигенцией и ее местом и ролью в происходивших бытиях.

Единственными островками в хаосе происходящих событий, где еще сохранился мир, тепло, уют и покой, где царят силы добра, остались квартиры Трубиных, Юлии Рейс Ной-Туровва (у Булгакова) и дом профессора-орнитолога (у Осоргина). Но и они подвержены вторжениям извне, несущим с собой несчастье, горе и смерть. Поэтому, важное место в романе М. Осоргина занимает образ Дома.

Дом, как олицетворение единства семьи, рода и родины – традиционная тема русско-литературы. Не случайно и свод правил, который регламентировал семейную и общественную сферу жизни, именовался «Домостроем».

С помощью жилища человек был защищен не только от влияния внешних стихий, но и от воздействия злых потусторонних сил. Такое особое положение жилища в картине бытия и объясняет причину емкости символа Дома. Об этом говорят и такие пословицы: «Дома и стены помогают», «В гостях хорошо, а дома лучше», «Хвали заморье, а сиди дома» и т. д.

Другое значение мифологемы «дом» связано с его функцией как оберега («Мой дом – моя крепость»). Воспринимаемый как свое, обжитое, а потому и относительно безопасное место, в сознании людей дом представлялся центром, по отношению к которому, остальное пространство рассматривалось как периферия, способная принести немало неприятностей.

Мотив дома получил особое освещение в литературе XIX в. (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь (дом – анги-дом), Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой). В «Советской» прозе образ Дома практически отсутствовал. Вероятно, это можно объяснить тем, что господствовала коммунистическая идеология, согласно которой у человека не может быть своего личного состояния, это считалось пережитком капиталистического прошлого. Но прежняя культура, с ее ценностями и идеалами сохранилась в эмигрантской прозе. Одним из ярких ее представителей был Михаил Осоргин, автор романа «Сивцев Вражек».

Сивцев Вражек – это переулочек в Москве между Пречистенским (Гоголевским) бульваром и Денежным переулком (улица Веснина); назван так по оврагу, образующему русло реки Сивки (взята в трубу).

Действие романа связано с судьбами обитателей одного из домов этого переулочка.

В своем романе М. Осоргин уделяет образу Дома особое внимание. Изменения, происходящие в обществе и накладывающие отпечаток на образ жизни семьи ученого-орнитолога Ивана Александровича, словно в зеркале отражаются на фасаде дома. Сначала это распахнутые окна, в которые льется поток солнечного света, свежести, пения ласточек. И тогда шелкнула задвижка, и окно распахнулось... прилетели ласточки... значит сезонные перелеты клубами и дробились о стены, о печку, о мебель... Но предвестниками мрачных перемен становились другие окна. «Но есть окна, которые никогда не открываются; иные за решетками, как в тюрьмах. Через стекла всегда пыльные, тусклый свет падает на шкапы и регистраторы, набитые бумагами» (с. 12). Однако эти изменения не коснулись пока дома на Сивцевом Вражке: «Вечером окна домика на Сивцевом Вражке были гостеприимно освещены» (с. 44). Воскресные вечера были наполнены покоем, свежее начинало рушиться. Так, в подвальном помещении под кабинетом ученого-орнитолога «без общего командования, как бы без плана шла работа разрушения... Мягчайший, мельчайший червячок с прочной стальной головкой сверлил ходы сквозь волокна дерева; упрямо блестя шариком глаз, напрягая мускулы хвоста, серая мышка зубами и коготками отламывала щепочки от толстой доски пола... Старый особняк профессора... на-