

А. М.  
РЕМИЗОВ

СОЧИНЕНИЯ

А. М. Ремизов

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

А.М. РЕМИЗОВ  
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ПЕТЕРБУРГСКИЙ  
БУЕРАК

МОСКВА  
•РУССКАЯ КНИГА•  
2003

УДК 882  
ББК 84Р  
Р 38

**Федеральная программа книгоиздания России**

**Руководитель программы М. Ф. Ненашев**

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

**А. М. Грачева (главный редактор), Т. Г. Иванова,  
А. В. Лавров, Н. Н. Скатов,  
О. П. Раевская-Хьюз, Н. М. Солнцева**

**Издание подготовлено при содействии**

**Б. Б. Бунич-Ремизова, Е. Д. Резникова, А. Д. Резникова**

**Подготовка текста «Мышкиной дудочки»,  
«Петербургского бусрака», приложения, аннотированного  
имениного указателя, статья, коммситарин А. М. Грачевой**

**Подготовка Алфавитного указателя книг, циклов и произведений,  
включсиных в Собрание сочинсиий А М Ремизова (т 1–10),**

**О. А. Линдеберг**

**Тсхническая подготовка тома О. А. Линдеберг**

**Отвствсиный редактор тома О. П. Раевская-Хьюз**

**Оформление Г. Л. Шацкого, Е. В. Полякова**

ISBN5-268-00498-0  
ISBN5-268-00482-X

- **Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Собрание сочинсиий А М Ремизова, 2003 г**
- **Издательство «Русская книга»,  
Собрание сочинсиий А М Ремизова, 2003 г**
- **Грачева А М, подготовка текстов, приложение, статья,  
комментарии, аниотированный имениной указатель, 2003 г**

## Басни, кощуны и миракли русской культуры («Мышкина дудочка» и «Петербургский буерак» Алексея Ремизова)

«Глаза мои, что вы смотрели, что вы видели, когда я ходил по земле?»

«А вы, мои уши, что слышали?»

У меня две пары глаз и четыре уха, одно сердце и один ум»

*Алексей Ремизов «Мышкина дудочка»*

Время, отпущенное историей Серебряному веку русской культуры, было недолгим. После катастрофических потрясений, начавшихся в России с 1917 года, одни его видные деятели стали идейными эмигрантами, неприемлющими «новый порядок»; вольными «беженцами», спасавшими свою жизнь; или вынужденными изгнанниками, высланными под угрозой расстрела на случай, если бы они захотели вернуться на исторгшую их из себя Родину Другие, еще недавно блиставшие на небосклоне российского культурного универсума, существовали в условиях государства диктатуры пролетариата, и сколько тут было, по слову историка литературы Р. В. Иванова-Разумника, «погибших», «приспособившихся» или «задушенных»<sup>1</sup>.

Блестящий Серебряный век постепенно уходил в легенду В Русском Зарубежье она еще была видимой, еще жила в старшем поколении писателей, художников, артистов, продолжавших творить, оставаясь верными эстетическим «заветам» ушедшей эпохи, и в поколении молодых, черпавших силы в повторяемых как заклинания стихах Блока и Гумилева, в живописи Кандинского и Ларионова, в балетных открытиях Фокина и Нижинского В Советской России, а затем в СССР эта легенда постепенно превращалась в сказание о Китеже, но не о граде, скрывшемся по Божьей воле, а о «закрытом городе», надежно огражденном, с запретом на въезд, обреченном на забвение. Серебряный век назывался здесь не временем русского Возрождения, а «эпохой буржуазного упадка», но

---

<sup>1</sup> Очерки Иванова-Разумника в газете «Новое Слово» / Встреча с эмиграцией Из переписки Иванова-Разумника 1942–1946 годов / Публ., вступ ст., подгот текста и коммсят О Расвской-Хьюз М, 2001 С 325–342

тем не менее он жил и на Родине, в памяти и рассказах, в переписанных от руки текстах, в художественной практике помнивших и перенявших.

Алексей Ремизов умер в Париже в 1957 году До отъезда из России, в период с 1905 по 1921 год жизнь писателя в основном протекала в Петербурге. Оставшись на Родине, он мог попасть в многочисленные чистки «города трех революций» и окончательно «сгореть» в 1937-м; а если б уцелел, «уйдя» в сказки и переводы, то, как многие его ровесники, умер бы в Ленинграде голодной блокадной зимой 1942-го. Судьба, бросив жребий изгнания, подарила ему десять, а может быть, двадцать земных лет.

В Париже Ремизов пережил начало и конец второй мировой войны; немецкую оккупацию; смерть жены; надежды, связанные с победой союзников, в рядах которых был и СССР; и, наконец, крах мечтаний о переменах на Родине и своем возвращении. Эти горькие годы были временем нового всплеска творческих сил писателя, когда «на вечерней заре» появился ряд его поздних значимых книг, среди которых особое место принадлежит последним крупным произведениям – «Мышкиной дудочке» и «Петербургскому буреаку».

Ремизов начал работу над «Мышкиной дудочкой» в период немецкой оккупации Парижа, вскоре после смерти жены. Как известно, большая часть парижского бытия писателя (1933–1957) оказалась связанной с домом № 7 по улице Буало. «Реалистическая фабула» книги – это жизнь его обитателей и их друзей в годы оккупации. Сохранились воспоминания соседки Ремизова Анны Кашиной-Евреиновой о судьбе жильцов этого дома в момент входа в город войск вермахта: «Вдруг в одно прекрасное сияющее июньское утро весь Париж поехал. Сначала на автомобилях и автобусах, потом на всевозможных, доселе невиданных экипажах и тележках. Потом пошли пешком <...> Потом Париж почернел: горели подожженные отступающими склады бензина <...> Он совершенно опустел. Достаточно сказать, что в нашем доме из 70 квартир – только шесть оказались с жильцами. Все остальные обитатели дома панически бежали. И было очень трудно не поддаться общей панике. Но мы <...> не поддались. Наконец, в город вошли немцы. <...> Вся деятельность в городе совершенно замерла»<sup>1</sup>.

Когда-то под пером Ремизова петербургский многоквартирный доходный дом № 9 по Малому Казачьему переулку превратился в «героя» повести «Крестовые сестры» – в «Бурков дом» – образ-символ «всего» Петербурга, «всего» Государства Российского. В «Мышкиной дудочке» писатель использовал тот же прием художественного обобщения. Дом № 7 на улице Буало оказался населен обитателями разных национальностей – французами, евреями,

---

<sup>1</sup> Кашина-Евреинова А. Н. Н. Евреинов в мировом театре XX века. Париж, 1964. С. 77.

итальянцами, венграми и, наконец, русскими эмигрантами. Для большинства он стал последним пристанищем, конечным прибежищем, в которое они, по разным обстоятельствам лишенные своего родного угла, стеклись из разных мест и стран. У парадоксалиста Ремизова образ скромного парижского доходного дома соединился с образом его мифологического архетипа – Дельфийского храма, где находился знаменитый Оракул, и трансформировался в образ-символ «Буалонского оракула» – места, где оканчиваются все пути, где происходит «вавилонское столпотворение», где явлены «чудеса», и где простые истории оборачиваются притчами-иносказаниями о мировых катаклизмах. А сам герой-повествователь предстал *свидетелем истории*, тем, кто *ведает* и кому суждено *поведать* о ее явных и скрытых событиях. «Очередь за мной, – сообщал он о себе. – Но я не чародей, не волшебник, не волхв и не кудесник: я только в стенах Буалонского Оракула и зиму и лето мерзну. Рассказать о себе нечего – я весь в моих рассказах о других»<sup>1</sup>

Название книги Ремизова – «Мышкина дудочка» – восходит к немецкой легенде о крысолове из города Гамельна, уничтожившем крыс при помощи чарующих звуков своей волшебной дудочки. Когда жители отказались оплатить его работу, крысолов тем же способом увел «в никуда» всех детей.

Идейно-художественная структура «Мышкиной дудочки» основана на последовательной образной и сюжетной материализации образа Смерти. Эта «героиня» повествования многолика и способна к всевозможным превращениям. В одном из своих сакрально неназванных ликов, восходящем к метерлинковской «Втируше» (вспомним, что один из ранних русских переводов одноименной пьесы был сделан Ремизовым), Смерть появляется в первой же главе книги. «Она приходит поздно вечером Она усаживается на диване против меня под серебряную змеиную шкуру, вынимает из сумочки железную просвиру и, не спуская с меня глаз, гложет. <...> Отрываясь от рукописи и от книги, я невольно слежу она про меня все знает и может больше, чем я сам о себе. < > Ее работа – никогда не кончится просфора железная, а мне . о конце и думать нечего. И мы покинем друг друга только враз. <...> И когда она гложет свою железную просвиру, я чувствую, что это кусок моего сердца» (Мышкина дудочка. С 9–10).

Ремизов обозначил жанр «Мышкиной дудочки» как «интермедия для чтения», определив тем самым ее игровую природу и близость к античным театральным жанрам. Можно также сказать, что карнавал масок Смерти, трагикомическое многоголосье пестрой толпы живых и мертвых, наполняющих ремизовское произведение, восходит к традиции «менипповой сатиры», к античным «Разговорам в царстве мертвых».

---

<sup>1</sup> Ремизов А Мышкина дудочка Париж, 1952 С 70 Далсе текст «Мышкиной дудочки» цитируется по этому изданию с указанием страницы

Начальные этапы развития сюжета «Мышкиной дудочки» — это истории умертвий — бытовое убийство жилицы, совершенное руками ее сестры, смерть от болезни игравшего на скрипке учителя, самоубийство бедствующей матери двоих детей, исчезновение-смерть арестованного соседа-еврея; самоубийство молодого француза, которого принудительно угоняли на работу в Германию. Лейтмотивом повествования о времени, когда *еще* была жива Ссрафима Павловна, звучат слова автора, знающего больше, чем герой-повествователь, — слова о том, что сейчас она *уже* умерла.

Произведение Ремизова основано на законе романтического диосмирия. Многомерно и художественное время «Мышкиной дудочки». В «реальном прошедшем» повествование — это рассказ о годах оккупации как о торжествующем шествии Смерти. В этом плане автор придает немецкой легенде бытовую конкретику. В доме № 7 действительно завелись мыши. Один за другим являются крысоморы и всеми способами стараются извести их. Но маленькие грызуны становятся друзьями повествователя, который всеми силами хочет защитить зверюшек от безжалостных гонителей. Таким образом, в мире бытовой реальности существуют жильцы, мыши и дезинсекторы.

Ремизовская интерпретация легенды о гамельнском крысолове предстает также вариацией фантазий любимого писателем романтика Гофмана, не случайно один из наиболее абсурдных ремизовских анекдотов о складном «ночном судне» с внутренней подсветкой напрямую восходит к знаменитому гофмановскому «Золотому горшку». Ремизовский текст — это виртуозная игра материализованными метафорами. В сказочном мире мыши — это и есть сами несчастные обитатели дома № 7, — и, шире, огромное множество обыкновенных людей, не желающих войны и страданий. А крысоморы превращаются в многоликие ипостаси Смерти, которой боются беспомощные мышата. «Ждем другого крысомора, — сообщает рассказчик, — и без всякого яда <...> Новый крысомор явится, только неизвестно когда — его секрет для мышей не яд, а дудочка; подудит он в свою волшебную дудочку и на плывущий клик ее — печальной дорогой потянутся мышинные струйчатые хвостики, все мыши до одной покинут дом. Так было обещано консьержкой извести дудочкой в нашем доме мышей, консьержка теперь < .> Костяная нога с глазами василиска, дело сурьезное» (Мышкина дудочка. С. 80).

Первая кульминация сюжета — момент, когда крысолов все-таки, пусть и случайно, убивает последнюю мышь. Слепая судьба, закон вероятностей, воля Рока — детерминизм, телеологизм или «игра вещей» — все это лишь теории, которые меркнут перед единственной реальностью — Смертью. Ее «торжеством» закончилась первоначальная редакция «Мышкиной дудочки». Но в окончательном тексте это — лишь середина книги и лишь первая — ложная — кульминация сюжета. Так ли абсолютно утверждение «победы Смерти» для Ремизова, одного из первых ценителей

«Апофеоза беспочвенности» Льва Шестова? По мысли писателя, смерть тела является лишь переходом жизни в иные формы, так как существует триада. тело – душа – дух.

С начала книги повествователю дан особый дар – видеть своими «подстриженными глазами» умерших. Композиция книги может быть метафорически уподоблена процессу использования свидетелем истории – повествователем все более сильных оптических приборов, улавливающих все более сложные формы инобытия. Сначала происходят простенькие «чудеса в решетке»: повествователю являются умершие «обычные» люди, оставившие на земле какие-то немудрящие, но важные для них дела. не доигравший на скрипке учитель, беспокоящаяся о детях мать, так ни с кем не успевший поговорить сосед Жучков... Затем процесс «чаромутия» усложняется – от лицемерия быта, возвращающегося из мира иного, к видению вневременного бытия культуры.

Для Ремизова ее творцы – «худесники», «чародеи», которые могут свободно перемещаться вне времени и пространства, так как искусство заключает в себе меняющуюся формы триединство тела – души – духа. Победа Смерти иллюзорна, конца нет, сюжет продолжается, развиваясь по восходящей линии – к конечной точке – окончательной кульминации – торжеству Вечной Жизни, являющей себя на земле в человеческих деяниях, чувствах, наконец, в высшей, по Ремизову, форме бытия – в творчестве Поэтому столь органично в повествование включены рассказы-некрологи об умерших в реальности, но живых в бытии духа – Шмелеве, Пантелеймонове, Зернове...

Название произведения Ремизова полисеманлично С одной стороны, клик, издаваемый «Волшебной дудочкой», – это зов Смерти Тем самым «дудочка» оборачивается орудием Мрака. С другой – это звуки, предвещающие Воскресение из мертвых и Жизнь Вечную, тогда «дудочка» – чудодейственный инструмент в руках посланцев Творца. Но толкование названия нельзя ограничить подобной дихотомией. Есть еще один источник ремизовского текста – опера Вольфганга Амадея Моцарта «Волшебная флейта», либретто которой восходит к сказке К. Виланда «Лулу» из сборника фантастических поэм «Джиннистан, или Избранные сказки про фей и духов» (1786–1789). Возвышенную философию моцартовской «Волшебной флейты» Гете сравнивал со второй частью своего «Фауста». А в «Мышкиной дудочке» существует сложное переплетение лейтмотивов, связанных с именами немецких романтиков и Гете.

Лейтмотив Жизни все сильнее звучит к финалу «Мышкиной дудочки». Наиболее концептуально он выражен в многократно цитируемом в поздних произведениях Ремизова стихотворении М Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» Отдельные строки из него писатель приводил в разных текстах последних лет, оставляя недосказанными, но мыслимыми строфы, в которых выражена основная философская идея стихотворения – идея Жизни Вечной:



Но не тем холодным сном могилы  
Я б желал навеки так заснуть,  
Чтоб в груди дремали жизни силы,  
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь,

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,  
Про любовь мне сладкий голос пел,  
Надо мной чтоб, вечно зеленея,  
Темный дуб склонялся и шумел<sup>1</sup>

«Мышкина дудочка» – это книга-парабола. Еще в самом ее начале повествователю явлено чудесное лицезрение торжества Слова. Ремизов использует здесь традицию апокрифических «видений». Но у него происходит еретическое оборачивание знаменитой христианской метафоры. Если в средневековых христианских «видениях» визионеры созерцают торжество Бога как воплощение Слова, то Ремизов в своем «видении» показывает торжество Божественно воцаряющегося Слова: «. со всех концов мира съехались писатели и поэты и те, о которых память жива, и те, только именем вечные, но и те забытые, живые в книгах, – они тоже явились на этот праздник < > Я в моем затворе, где-то на самом краю, у какой-то в бесконечность уходящей черты < > Слепой, уверенно шел я – и вот: дворец на Монмартре < > Это книжная Палата полно книг, и встреча с рукописями. Уже собралось много и входят, как я Вижу знакомые лица, и со старых портретов знакомые < > И вдруг <...> покотился колокол беспредельно полного звука. <...> Зачарованный, я слушал. И все, вся зала с насторожившимися книгами, все, кто были тут, знакомые и неизвестные, странные, древние – замерли в очаровании» (Мышкина дудочка. С. 34). Знаменательно, что в видении повествователя фантастическая «Книжная Палата» – «дворец на Монмартре» находится на месте крупнейшего в Париже Собора Сакре-Кёр.

Сначала видение явлено, но остается непознанным. Череда трагических и комических событий жизни заслоняет его от взора визионера. Но дойдя до края черты, испытав самое страшное – смерть любимой, казалось бы, потеряв все, повествователь переживает катарсис. И тут перед ним вновь раскрываются двери в мир сущностей, одной из главных составляющих которого остается бессмертная мировая культура. В финале «Мышкиной дудочки» повествователь как бы обращает мысленный взор к перипетиям своей судьбы, стремясь понять причудливую «игру вещей».

По отражению хронологии жизни Ремизова «Петербургский буерак» является продолжением «Иверня». Но более значимо то, что эта книга является дальнейшим развитием идейной концепции «Мышкиной дудочки». Если повествование о Буалонском оракуле «чародейным способом» нашло путь к читателю, оказавшись

<sup>1</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч. В 4 т. Т. I, М., 1964. С. 128.

опубликованным в издательстве «Оплешник», то «Петербургскому буераку» это было не суждено. Примечательно, что сам писатель называл его – «моя посмертная книга», над которой он продолжал работать до последнего дня своей жизни. Но несмотря на сложность литературной судьбы, это произведение, представлявшееся многим так и не созданным в целостном виде, по сути, публикуемое только теперь, через 45 лет после смерти автора, это произведение существовало в реальности и уже давно стояло на полках царствующей над миром Книжной Палаты, явленной в видении Ремизова.

«Петербургский буерак» – это последнее крупное произведение Ремизова, выполненное в технике «сонт-мétrage», созданное из новых текстов и, используя термин М. Погодина, из «обрывышков» – уже опубликованных статей, заметок, некрологов. Не случайно первым вариантом названия были слова «Шурум-бурум» – выкрик петербургских торговцев старьем. Сам факт работы над этой книгой представляет собой творческий подвиг Ремизова. Еще в 1949 году полуслепой писатель сообщал Н. Кодрянской «Едва разбираю рукопись и путался в машинных строчках. Я все еще на Шурум-буруме» (Кодрянская. Письма. С. 118). Процесс создания произведения продолжался до 1957 года, 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 «сухой овраг, водороина, водомоина, ростоць»<sup>1</sup>. 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 (ниже 4 м, 4–6 м, 6–10 м, 10–15 м, 15–20 м, 20–30 м), отделенных друг от друга абразивными уступами»<sup>2</sup>. «Приневская низменность» – «Петербургский буерак». Однако, кроме реалистического, название имеет и второй, символический характер.

«Петербургский буерак подымается погу́ром над Парижскими холмами» (Петербургский буерак. С. 174)<sup>3</sup>, – таким оксюмороном начинает Ремизов свою книгу, которая посвящена прошлому, увиденному из настоящего в свете будущего.

<sup>1</sup> Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка 2-е изд. СПб.; М., 1880. Т. 1. С. 137.

<sup>2</sup> Санкт-Петербург Петроград Ленинград Энциклопедический справочник М., 1992. С. 11.

<sup>3</sup> Так как окончательный авторский текст «Петербургского буерака» впервые издается в настоящем томе, то ссылки на него приводятся по данной публикации с указанием страницы.

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 книга Ремизова – еще одно важное составляющее, пользуясь понятием В. Н. Топорова, единого *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 «Петербуржскому буераку», 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, «гараканоморы») 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 русской литературы XIX века? Нет, это истинные *факты* литературной судьбы Алексея Ремизова, но факты, увиденные сквозь «магический кристалл» петербургской литературной традиции. «Униженный и оскорбленный», «без вины виноватый», «отверженный» – такой облик имеет «Ремизов» – герой страниц «Петербуржского буерака», посвященных рассказу о его «литературной карьере». Эта история одновременно и воспоминание о «доподлинно» 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 пространство проклятого города. Таким образом происходит переход текста с уровня мемуарно-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 века неоднократно становилась древняя столица – Москва. Произведение Ремизова продолжает и этот вариант «петербургского мифа». Не случайно столь важное место занимает поездка писателя в Москву, чтобы именно там оправдаться от обвинения в плагиате. Однако Ремизов, 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. «В судьбе каждого писателя есть своя таинственная статуетка, и только в истории литературы обнаружится, стоило ли ее беречь в Эрмитаже или это такой вздор, годный лишь на выброс» (Петербургский буерак. С. 204).

Впервые история с тайной демонстрацией петербургским эстетам (художникам, писателям, философам и музыкантам) воскового слепка с фаллоса князя Потемкина-Таврического, хранящегося 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, рассматриваемых им в разных аспектах и ипостасях. В «Петербургском буераке» Ремизов использовал текст «Кукхи» как архивный источник, в котором запечатлен некий факт, но одновременно он полностью переосмыслил этот исторический анекдот из эпохи Серебряного века. В новой книге таинственная «статуетка» переключивается из интимного кружка эстетов на широкие просторы Петербурга, проникая в Академию наук, в Синод, везде, всюду, добираясь даже до правительственных сфер. Теперь история «статуетки» 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

и культуры К ремизовской «статуетке» применим финал гоголевской повести «Нос». «Вот какая история случилась в северной столице нашего обширного государства! Теперь только по соображении всего видим, что в ней есть много неправдоподобного <...> Но неприлично, неловко, нехорошо! <...> Но что сграннее, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. <...> Во-первых, пользы отечеству решительно никакой, во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы. <...> А всё однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то»<sup>1</sup>.

Как и в «Мышкиной дудочке», в «Петербургском буераке» Ремизов предстает свидетелем истории, на сей раз в первую очередь – свидетелем истории русской культуры, который одновременно констатирует фактический конец ее петербургского периода, и в то же время переход достигнутых ею свершений в общемировой культурный фонд

Композиции «Мышкиной дудочки» и «Петербургского буерака» при всем видовом разнообразии обоих произведений сходны одной существенной чертой. И в первой, и во второй книгах 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» – эпохи Серебряного века. Но в «Петербургском буераке», как и в «Мышкиной дудочке», это – лишь ложная развязка, после которой следует еще много сюжетных поворотов. Эпоха умерла, но она продолжает жить, так как живет созданное ею искусство. Перефразируя «Балаганчик» А. Блока, эпоха истекает кровью, но последняя оборачивается и клюквенным соком.

Значительное место в последней книге Ремизова занимает всестороннее раскрытие игрового начала эпохи Серебряного века. Оно всеобъемлюще и многообразно. Это и «жизнетворчество», и тот взлет театральности, не только свидетелем, но и непосредственным участником которого был Ремизов. Перед читателем «Петербургского буерака» предстают многие блистательные корифеи драмы, балета, оперы, симфонической музыки. Комиссаржевская, Мейерхольд, Евреинов, Шаляпин, Фокин, Лядов... Список имен, которые поминает Ремизов, почти бесконечен. При этом различные действа «петербургской русалии» изображены как база, как корни чудесного дерева, которое расцветает и распространяется по миру, выйдя за рамки не только Петербурга, но и России. Тем самым казалось бы исчезнувшее сохраняется, так как оно воплощается в продолжающемся процессе творчества. В этом плане для Ремизова идеальной моделью петербургского волшебства предстает русский балет, чье победное шествие по

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Собр. худож. произв. В 5 т. Т. 3. Повести. М., 1960. С. 92–93.

миру началось еще в период Серебряного века в облике парижских Русских сезонов Дягилева Фокин – Нижинский – Лифарь – русский «пляшущий демон» продолжает чаровать мир.

«Обрывышки» статей, некрологов, мемуарных очерков, перемежаемые то «интермедией», то «литией»... Весь этот комплекс текстов малых форм на первый взгляд кажется хаотической и пестрой мозаикой, россыпью блестящих самоцветов, которые Ремизов как бы перебирает в руках, не зная на чем остановиться. Характерно, что их состав меняется в разных вариантах книги. Этот кажущийся «шурум-бурум» составлен из имен русских писателей и деятелей культуры близких Ремизову, как А. Блок и В. Вас. Розанов, или далеких, как Л. Толстой и А. Чехов, из имен людей, знаменитых в русской истории, как П. Милюков и М. Терещенко, или забытых и воскрешаемых писателем, как Л. Добронравов или Я. Гребенщиков.

Несомненно, что на форму последнего произведения Ремизова оказала влияние парадоксальная по форме книга 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: «Ртуль», «Оленьи рога», «Продовольственный портфель», «Карандаш». Кончается этот «бисер малый» настоящей стилизацией под Розанова – главкой «Космография», состоящей из афоризмов, житейских анекдотов и сюрреалистических парабол, подобных следующей «ЛЫСЫЕ ПОВЕРХНОСТИ / Лысье поверхности (пустыри, взлохоты, взлохоты) – излюбленное Полдневного, Ночника и кикимор – – но это вещь очень деликатная» (Петербургский буерак С 383). Однако «розановская» стилистика в такой же степени сознательно с определенными эстетическими целями использована Ремизовым в срединных разделах книги, в какой стилистика *петербургского текста* – в первых

Если глядеть на какую-то вещь сквозь лупу, то мельчайшее покажется ясно видимым, если смотреть в небеса на звезду, то она представится маленькой точкой. Ремизов и в этой книге применяет найденный им метод видения «подстриженными глазами», когда трехмерное пространство становится четырехмерным, поскольку оно превращается в особое пространство русской культуры, не имеющей ограниченных временных и метрических координат. Здесь царство иных величин, где, например, точно из космической бездны всплывают фантастические обжоры Квитки-Оснотьенко.

«Петербургский буерак» Ремизова – книга об 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. Более сложное понимание сущностных форм микро- и макрокосма достигается, по Ремизову, тогда, когда писатель чаще всего бессознательно подключает к процессу письма свою способность пластически зримо представить изображаемое словом. Поэтому столь важна

глища «Рисунки писателей», в которой Ремизов рассматривает рисунок и слово как две сильнейшие взаимодействующие силы. Однако высшей стадией познания многомерного пространства мировых универсалий предстает постижение, идущее из глубины бессознательного, воспринимающее явления и сущности «напрямую». Такова, по Ремизову, роль сновидений. Тем самым писатель утверждает значимость своего особом творческого метода, начало которому было положено еще в «петербургский период», когда редакторы и издатели шархались от предлагаемым им ремизовских сновидческих циклов. Именно поэтому «Петербургский буерак» оканчивается разделом «Сны в русской литературе».

«Сон» предстает в книге как одна из важнейших онтологических категорий. Способность видеть и изображать сны, по мысли Ремизова, один из показателей наличия у писателя «глубинного зрения». С другой стороны, именно «сон» – это соединительная нить между тем, что явлено, тем, что кануло, и тем, что будет: «Связан ли сон только с жизнью или жизнь только схватывает сновидение, окрашивая или подмешивая в свой алый цвет и втискивая в свою форму? И “сниться” значит “быть”. А будет “быть” и “видеть сны” одно, тогда могу сказать, что человек, выходя из жизни, входит в чистый сон или так сон продолжается и после смерти, но без пробуждений. А снится каждому сообразно с его представлением о загробной жизни, пока не исчерпается все содержание веры, и тогда душа человека искрой канет в океан. А кто никак не связан с небом, “продолжает штопать чулки” или “раскладывать слова”, вообще заниматься делом своей жизни. <...> В сновидении единственное общение “этой” жизни с “той” жизнью. Только так мертвые и могут входить в жизнь живых и, возможно, что и живые могут что-то изменить в судьбе мертвых» (Петербургский буерак. С. 404–405).

Последние произведения Ремизова большой формы – «Мышкина дудочка» и «Петербургский буерак» являются продуманными и эстетически целостными выражениями художественного credo писателя. В них развернута гигантская, представленная «в трех измерениях» историческая панорама – картина заката русского Серебряного века и жизни его представителей в изгнании. Но автор не ограничивается «нормально-мемуарным» взглядом на изображаемое. Перед «подстриженными глазами» Ремизова возникает вселенная русской культуры, которая начинается со времен Древней Руси, продолжается в современности и уходит в бесконечность. Все существующие в ней писатели – и Епифаний Премудрый, и Аввакум, и Вельтман, и Достоевский, и Блок, и Диксон – для Ремизова равновелики как граждане единой страны Слова. В ней нет смерти, ибо ее побеждает искусство. В «Мышкиной дудочке» и «Петербургском буераке» писатель утверждает свое понимание динамики эстетического проникновения в «природу вещей»: от одинокого слова, к его союзу с пластическим изоб-

ражением и далее через их единство со сновидением – вперед к открытым дверям во вселенную духа.

Вся жизнь Ремизова была вечным служением русской литературе. В 1955 году, как бы подводя итоги своего жизненного пути, он записал в рабочей тетради:

«Русский – Россия через всю мою жизнь.

Пишу по-русски и ни на каком другом.

Русский словарь стал мне единственным источником речи и склада ладов – оборотов речи.

Я вслушивался в живую речь и следил за речью старинных письменных памятников. Имея дар слова, я овладел словесным течением природной русской речи. Не все лады слажены – русская книжная речь разнообразна, общих правил синтаксиса нет и не может быть. Восстанавливать к<акой>-н<ибудь> речевой век никогда не думал, и подражать не подражал, пишу на свой лад. Подбрасываю слова и строю фразу как во мне звучит.

Веду свое от Гоголя, Достоевского, Лескова

Чудесное от Гоголя, боль от Достоевского, чудесное и праведное от Лескова

Имя мое сохранится в примечании к этим писателям

Не разберу, на чем я кончил. А стало быть судьба кончать – “до радостного утра”»<sup>1</sup>.

Ремизов до последнего дня собирал бисер слов и низал из него узлы и закруты своих причудливых книг. А в конце жизни он просто поднялся на холм, где стоит Великая Книжная Палата, и вернулся к своим – писателям всех времен и народов, собравшимся на нескончаемый праздник Слова.

*А М Грачева*

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 420 Оп 6 Ед хр 28. Л 46-47.