



STUDIORUM SLAVICORUM MONUMENTA

Curat D. Bulanin



STUDIORUM SLAVICORUM MONUMENTA

Tomus 19



PETROPOLIS

2000

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

А. М. Грачева

АЛЕКСЕЙ
РЕМИЗОВ
И ДРЕВНЕРУССКАЯ
КУЛЬТУРА



С.-ПЕТЕРБУРГ

2000

Монография А. М. Грачевой раскрывает влияние религиозных, философских, политических и эстетических категорий древнерусской культуры на творчество А. М. Ремизова (1877—1957) — одного из крупнейших мастеров русского авангарда XX в. В ней впервые проведен историко-литературный анализ истоков, последовательности и характера этапов обращения Ремизова к древнерусской культуре от начала и до конца его творческого пути. Изучаемая тема рассмотрена на основе исследования текстологии произведений Ремизова. Основа монографии — ранее неизвестные эпистолярные документы и черновые творческие рукописи из архивов России, а также из двух частей личного архива писателя, хранящихся во Франции и США. Издание иллюстрировано впервые публикуемыми фотографиями и репродукциями рисунков Ремизова. Книга предназначена для всех, кто интересуется русской культурой.

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
согласно проекту № 99-04-16061*

На обложке: Рисунок А. М. Ремизова.

На фронтисписе: А. М. Ремизов. 1911. Фотография К. Буллы.

На форзацах: А. М. Ремизов. «Конспект» Апокрифа «Видение Исаяи». Автограф. РНБ. Публикуется впервые.

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении всей жизни писателя Алексея Михайловича Ремизова (1877—1957) его имя неизменно ассоциировалось с образами, идеями, произведениями, историческими лицами и событиями Древней Руси. Однако отношение критиков, исследователей и читателей к этой грани его художественного бытия всегда было противоречивым.

В начале творческого пути Ремизова — в эпоху Серебряного века — одни считали, что его обращение к древнерусским культурным корням — тропинка, ведущая писателя к постижению глубин народного сознания. Другие порицали его за увлечение далеким от злобы дня эстетским стилизаторством. Среди тех, кто ценил эту особенность ремизовского творчества, были писатели новых литературных направлений (А. Блок, Андрей Белый, Вяч. Иванов, Б. Зайцев и др.) и ученые медиевисты, такие как А. А. Шахматов, А. И. Яцимирский, И. А. Шляпкин, И. А. Рязановский. Понимание современниками идейно-эстетической значимости этой стороны ремизовского творчества достаточно точно отражено в отзыве С. Городецкого о первом авторском сборнике апокрифических сказаний: «Самое ценное в „Лимонаре“ то, что он (Ремизов. — А. Г.) воскрешает живой, самобытный трепет нации, воспринимающей чужие легенды, как формы, и наполняющей его своим животворящим дыханием».¹ Критика той поры была более консервативна и, как правило, не видела в ремизовском обращении к древнерусской культуре органичную составляющую его творческого мировоззрения. В этом плане типологически характерен отзыв В. Крайхфельда: «Ремизов пересказывает своими словами апокрифы и легенды по старым печатным сборникам этого рода литературы. Я понимаю, что изучение этой литературы весьма полезно для художника; ценю его усердие, с которым он взялся за это изучение, упражняясь даже в письменном изложении памятников народной литературы. Но выдавать эти ученические упражнения за самостоятельное

¹ Золотое руно. 1909. № 4. С. 72.

художественное творчество, за произведения искусства, это, по меньшей мере, смешно».² Единственное, что признавалось бесспорно «положительным», — это благотворное влияние древности на язык Ремизова. Рассуждения о его «народном», напоенном из словесных источников языке стали *loci communes* дореволюционных критических статей.

В 1921 г. Ремизов, будучи признанным писателем, уехал в эмиграцию. Непонимание роли древних культурных пластов в его художественном видении мира сохранилось и в контексте новой литературной ситуации, хотя приняло более завуалированные формы. Как и прежде, оставались «твердые» противники его писательского метода и языка. Наиболее авторитетным из них был И. А. Бунин. Он неоднократно отмечал, что Ремизов делает «тошнотворным русский язык, беря драгоценные русские сказания, сказки, „словеса золотые“, и бесстыдно выдавая их за свои, оскверняя их пересказом на свой лад и своими прибавками, роясь в областных словарях и составляя по ним какую-то похабнейшую в своем архирусизме смесь, на которой никто и никогда на Руси не говорил и которую даже читать невозможно».³ В большинстве же доброжелательных критических рецензий древнерусская словесная и сюжетная вязь Ремизова воспринималась сквозь ностальгическую ауру памяти о «Святой Руси». Основным достоинством такой прозы эмигрантская критика считала народную основу ее художественного языка. Примером подобной импрессионистически сентиментальной оценки может служить рецензия 1951 г. А. Потоцкого об одной из последних повестей писателя. Он отмечал: «Когда-то — уже давно — Ремизов имел случай сказать о самом себе: я подразумеваю русскую прозу в ее новом, а в сущности — древнем ритме: в ритме „красного звона“, в ладе „природной речи“. <...> Как иногда стиль, отживший свой век, оживает в позднейшем художественном творчестве талантливого архитектора, скульптора, поэта, музыканта, и радуется глаз и слух, так под пером Ремизова оживает замечательный язык протопопа Аввакума».⁴ Примечательно, что, как и ранее, ремизовские произведения, основанные на древнерусских источниках, находили наиболее серьезное признание у писателей-новаторов, главным образом, французских (А. Бретон, Р. Роллан, Ж. Полян, М. Арлян и др.) и у известных медиевистов (П. Паскаль, А. Мазон, Б. Унбегаун, Н. Рязановский). Все же и в прижизненной критике, и в оценках современников вопрос о характере влияния на Ремизова-писателя древнерусской культуры оставался на уровне эмпирии, хотя ряд статей, рецензий и частных писем поражают глубоким интуитивным проникновением в суть предмета.

² Современный мир. 1913. № 10. С. 269.

³ Цит. по: Литературная Россия. 1978. № 8 (788). 24 февр. С. 11.

⁴ Русские новости (Париж). 1951. № 317. С. 4.

Среди них надо выделить работы друга и литературной помощницы Ремизова — Н. В. Резниковой, по типу находящиеся на грани между мемуарной прозой и научным исследованием. Резникова была свидетельницей творческого процесса создания последних ремизовских произведений, а после смерти писателя разбирала и изучала его архив. Ее статьи были созданы в 1950—1970-е гг. В 1980 г. они были изданы отдельной книгой,⁵ которая до сих пор не утратила значения одного из первостепенных источников для изучения биографии и писательской лаборатории Ремизова.

В 60-е гг. научное исследование влияния древнерусской литературы и каллиграфии на творчество Ремизова началось в трудах зарубежных исследователей, но лишь попутно, поскольку их основное внимание было обращено на идейно-эстетическое осмысление преломления духа времени в его произведениях о современности. Качественным скачком в ремизоведении в целом, и, в частности, в аспекте дальнейших перспектив изучения отмеченной проблемы, было появление составленной Е. Синани «Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov» (Paris, 1978). В этом капитальном библиографическом справочнике, дополненном Х. Ламплем,⁶ были зарегистрированы многообразные формы обращения Ремизова к древнерусским памятникам. После библиографических изысканий Е. Синани и Х. Лампля стало очевидно, что «древнерусская линия» в творчестве писателя фактически совпадала с его «линией жизни», поскольку она началась в 1900-е гг. и завершилась в 1957 г.

В 70—80-е гг. ученые, занимавшиеся творчеством Ремизова, так или иначе касались древнерусских мотивов и аллюзий, присутствовавших в его произведениях. Эта тема проходила через многие статьи сборника «Aleksiej Remizov. Approaches to a Protean Writer» (Columbus, 1987), являющегося итогом плодотворного изучения ремизовского творчества западными славистами. В открывающей эту книгу статье под эпатазирующим заглавием «Неизвестный писатель Ремизов» В. Марков polemически заостренно охарактеризовал современное состояние читательских и научных знаний о писателе: «Для Ремизова характерна не столько непризнанность, сколько ее странное сосуществование с большой известностью. <...> В Ремизова нужно вчитываться, о нем надо писать, и его необходимо изучать».⁷ Если зарубежные ученые уделяли основное внимание произведениям Ремизова о современности, то в СССР первы-

⁵ Резникова Н. В. Огненная память. Воспоминания о Алексее Ремизове. Berkeley, 1980.

⁶ Lampl Horst. Bemerkungen und ergänzungen zur Bibliographie A. M. Remizovs (Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov, établie par Hélène Sinany. Paris, 1978) // Wiener Slawistischer Almanach. 1978. Bd. 2. S. 301—326.

⁷ Марков В. Неизвестный писатель Ремизов // Aleksiej Remizov. Approaches to a Protean Writer / Ed. by Greta N. Slobin. Columbus, 1987. P. 14—15.

ми объектами подлинно научного изучения стали его «пересказы» древнерусских памятников. Незадолго до смерти установились дружеские связи писателя с медиевистами из Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР и, в особенности, с неустанным собирателем древнерусских рукописей, специалистом по любимому Ремизовым протопопу Аввакуму, создателем Древлехранилища В. И. Малышевым.⁸ Писатель подарил Пушкинскому Дому все издания своих последних книг, связанных с литературой Древней Руси. С конца 60-х гг. представители ленинградской школы медиевистики⁹ обратились к изучению его произведений, впервые применив к текстам Ремизова методы академического литературоведения. Научные принципы сопоставления текстов писателя с их древнерусскими источниками, впервые разработанные и использованные в трудах Р. П. Дмитриевой, Я. С. Лурье и других ленинградских медиевистов, впоследствии стали традиционными при анализе подобных произведений и даже приобрели черты некоего канона.¹⁰

В конце 80—90-х гг. в работах специалистов по литературе нового времени основным направлением в аспекте интересующей нас проблемы был интерпретационный поиск в произведениях Ремизова¹¹ соответствующих мотивов, тем и стилистических заимствований. Значимость древнерусских корней творчества писателя нашла отражение в монографиях 90-х гг. Г. Слобин, Х. Вашкелевич, А. Возняк, Е. В. Тырышкиной, посвященных анализу как определенного периода творчества

⁸ См.: *Ремизов А. М. Письма к В. И. Малышеву* / Публ. С. С. Гречишкина и А. М. Панченко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 203—216.

⁹ См.: *Лурье Я. С. А. М. Ремизов и древнерусский «Стефанит и Ихнедат»* // Русская литература, 1966, № 4. С. 176—179; *Дмитриева Р. П. Повесть о Петре и Февронии в пересказе А. М. Ремизова* // ТОДРЛ. Л., 1970. Т. XXVI. С. 155—176; *Грачева А. М. Повесть А. М. Ремизова «Савва Грудцын» и ее древнерусский прототип* // ТОДРЛ. Л., 1979. Т. XXXIII. С. 388—400 и др.

¹⁰ См., например: *Пизин А. В. Повесть А. М. Ремизова «Соломония» и ее древнерусский источник* // Русская литература. 1989. № 2. С. 114—118; *Климова М. Н. «Трагедия о Иуде, принце Искаротском» А. М. Ремизова и ее древнерусский источник* // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 89—100.

¹¹ См.: *Сёке К. Модель ремизовского ада (Анализ повести «Пятая язва») // Studia Slavica (Budapest). 1989. Т. 35. Fasc. 3—4. S. 385—392; Aronian S. Remizov: Revolution and Apocalypse // Canadian-American Slavic Studies. 1992. 26. Nos. 1—3. P. 119—140; Тырышкина Е. В. Интерпретация Апокалипсиса в «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова // Slavia orientalis. 1993. Т. XLII. № 1. P. 59—70; Козьменко М. В. «Лимонарь» как опыт реконструкции русской народной веры // Алексей Ремизов. Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева. СПб., 1994. С. 26—33; Manouelian E. Remizov's Judas: apocryphal legend into symbolist drama // Slavic and East European Journal. 1993. Vol. 37. № 1. P. 46—66 // Manouelian E. Apocryphal fragments: Remizov's novel «Жанав» // Slavic and East European Journal. 1995. Vol. 73, № 2. P. 226—245; Розанов Ю. Иуда Искарот в трактовке Алексея Ремизова // Библейские мотивы и образы в русской литературе. Вологда, 1995. С. 43—51.*

писателя, так и одного произведения.¹² В плане интересующей нас проблемы особого внимания заслуживает книга А. Возняк «Русская традиция по Алексею Ремизову», в которой произведения писателя рассмотрены «в кругу русской духовности».¹³ Для автора характерно стремление соединить анализ древнерусских и фольклорных источников с выявлением парадигм мировоззрения Ремизова. Книга содержит много нового материала и ценных научных выводов. Однако представляется, что А. Возняк чрезмерно сблизил религиозные воззрения Ремизова с идеями представителей «нового религиозного сознания», которые в России начала XX в. составляли определенные духовные и творческие силы, не притягивавшие писателя, а наоборот, не приемлемые им.

В 1994 г. появился сборник трудов «Алексей Ремизов. Материалы и исследования» (СПб., 1994), фактически представляющий собой панораму мирового ремизоведения, поскольку в нем были объединены работы ведущих русских и зарубежных специалистов в этой области филологии. Тема взаимосвязи Ремизова с древнерусской культурой и здесь была одной из лейтмотивных (работы О. П. Раевской-Хьюз, М. В. Козьменко, С. Н. Доценко, А. М. Грачевой, А. Возняк, Е. В. Тырышкиной, Г. Слобин, Л. А. Иезуитовой, Э. Мануэльяна, А. Д'Амелиа, Ю. Молока, Ю. К. Герасимова и др.).

На современном уровне литературоведческого изучения наследия Ремизова очевидно, что и житнетворчество, и произведения писателя были выражением его эстетического самопознания, одним из постоянных и определяющих факторов развития которого была аккумуляция многообразных составляющих древнерусской культуры. В связи с этим целостное исследование темы «Алексей Ремизов и древнерусская культура» является одной из наиболее актуальных проблем современного изучения творчества писателя. Ее решение позволит раскрыть феномен писательской индивидуальности Ремизова; выявить новые грани специфики русских вариантов символизма и авангарда; будет способствовать исследованию соотношения новации и традиции в литературном процессе XX в. и анализу исторической преемственности развития русской литературы.

В настоящем исследовании изучаемая проблема творчества Ремизова впервые рассматривается целостно, в рамках всего жизненного и творческого пути писателя, на новом, в значи-

¹² *Slobin G. Remizov's fictions. 1900—1921. Illinois, 1991* (перевод — Слобин Г. Н. Проза Ремизова. 1900—1921. СПб., 1997.); *Waszkielewicz H. Modernistyczny starowiecra. Głównie motywy prozy Aleksego Riemizowa. Kraków, 1994. Woźniak Anna. Tradycja ruska według Aleksego Riemizowa. Lublin, 1995; Тырышкина Е. В. «Крестовые сестры» А. М. Ремизова: концепция и поэтика. Новосибирск, 1997 (Библиография: с. 145—235).*

¹³ *Woźniak Anna. Tradycja ruska według Aleksego Riemizowa. S. 235.*

тельной степени впервые вводимом в научный оборот материале, хранящемся в русской, французской и американской частях личного архива писателя, на фоне широкого историко-литературного контекста. Научная проблема «Алексей Ремизов и древнерусская культура» анализируется на основе синтеза историко-биографических, источниковедческих (главным образом — текстологического) аспектов историко-литературного анализа, а также исследования поэтики. Количество ремизовских произведений, целиком основанных на древнерусских источниках или отразивших те или иные категории культуры Древней Руси, огромно. Поэтому объем исследуемого материала сознательно ограничен анализом двух узловых моментов творческого бытия Ремизова. Первая глава посвящена «канунам» — периоду его жизни «на Руси и в России» (до 1921 г.). Сквозь призму древнерусской культуры Ремизов осмыслил свое историческое и эстетическое бытие в период исторических событий начала XX в. — кардинальных социально-политических сломов, пережитых писателем вместе с Россией. Вторая глава освещает последний этап его пребывания на «мысленной» русской земле (1947—1957 гг.). Для Ремизова это было время финального творческого взлета, подведения нравственных и философских «итогов» своей судьбы, до конца неотрывно связанной с небесными путями Руси — России.

Значительное место в книге занимают впервые вводимые в научный оборот творческие материалы А. Ремизова. При цитировании как ранее опубликованных, так и новых (в основном черновых) текстов писателя неукоснительно соблюдается основной принцип научного издания текстов Ремизова — соблюдение индивидуально-авторских морфологических и фонетических особенностей его художественного языка. Позиция Ремизова в отстаивании своего писательского *сredo* в этой области была принципиальной на протяжении всей его долгой литературной жизни, хотя в разные периоды имела свои отличия. «Пишу по-русски, — говорил он в разговоре со своей литературной ученицей Н. Кодрянской, — и ни на каком другом. Русский словарь стал мне единственным источником речи. Слово выше носителя слов! Я вслушиваюсь в живую речь и следил за речью по документам и письменным памятникам. Не все лады слажены — русская книжная речь разнообразна, общих правил синтаксиса пока нет и не может быть. Восстанавливать речевой век не думал и подражать не подражал не Епифанию Премудрому, ни протопопу Аввакуму; и никому этого не навязываю. Перебрасываю слова и строю фразу как во мне звучит».¹⁴ Также в соответствии с авторской волей при подаче текстов точно сохранена ремизовская ненорматив-

¹⁴ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 42.

ная пунктуация, подчиненная выявлению ритмико-мелодического строя речи.

Искренне благодарю хранителей рукописей Ремизова в российских и зарубежных архивохранилищах: Наталью Борисовну Волкову (РГАЛИ), Татьяну Григорьевну Иванову (ИРЛИ), Людмилу Игоревну Бучину (РНБ), Любовь Ивановну Тютюник (ГАРФ), Егора Даниловича и Андрея Даниловича Резниковых (Собрание Резниковых, Париж), Стенли Рабиновича (Центр Русской Культуры Амхерст Колледжа, США), Таню Чеботареву (Бахметевский архив Колумбийского университета, США) — за содействие в исследовательской работе. Приношу сердечную благодарность собирателю наследия Ремизова Томасу Уитни, своим друзьям и коллегам Наталье Сергеевне Демковой, Людмиле Александровне Иезуитовой, Александру Васильевичу Лаврову, Александру Григорьевичу Боброву, Милене Всеволодовне Рождественской, Ирине Александровне Снеговой, Людмиле Яковлевне Дворниковой, чьим советам и дружеской помощи это исследование многим обязано. Помяну светлую память академика Дмитрия Сергеевича Лихачева, открывшего автору доступ к эмигрантскому творчеству А. М. Ремизова, и доктора филологических наук Ксении Дмитриевны Муратовой — Учителя, знатока русской литературы Серебряного века. Благодарю своих близких Михаила Павловича и Ларису Ивановну Грачевых, благодаря любви и постоянной поддержке которых автор смог завершить свой труд.

Глава первая

ИСТОРИЧЕСКИЕ КАТАКЛИЗМЫ НАЧАЛА XX в. СКВОЗЬ ПРИЗМУ ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ. ИСТОКИ ТВОРЧЕСКОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ

I. Чающий «нового мира»

Алексею Ремизову, как и многим модернистам рубежа веков, было свойственно мифологизирование мира, и прежде всего создание «творимой легенды» о самом себе. Придумывание фантастических баек было присуще будущему писателю с детства. Тогда это служило своеобразной формой психологической защиты. Впоследствии ремизовское мифотворчество влилось в контекст житнетворчества символистской среды начала века.

Легенда о «случайном десятилетии» (1896—1905) — времени участия писателя в революционном движении — занимает не последнее место среди фактов ремизовской биографии, подвергшихся сознательной мифологизации. Она начала складываться еще в 1900-е гг., а уже в 1910-е заняла прочное место в автобиографиях писателя.

Один из наиболее ранних письменных источников такого рода «легенды» — ответ Ремизова на запрос А. Н. Чеботаревской, собиравшей в 1907 г. автобиографии литераторов для подготовки сборника «Краткие биографические данные русских писателей за последнее 25-летие русской литературы». 23 мая 1907 г. он откликнулся шуточным письмом, в котором, в частности, сообщал: «Сидел дважды и высылался дважды. Один раз за мордобой в Пензенскую губ[ернию] на 2 года, а другой раз за ничего в Вологодскую на 3-и».¹

Этот период жизни истолкован в том же «ключе» в датированном 15 (28) ноября 1911 г. письме Ремизова Г. И. Чулкову, которому С. А. Венгеров заказал монографическую статью о писателе в задуманное им издание «Русская литература

¹ РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 5. Ед. хр. 230. Л. 1—2.

XX века». На вопрос об автобиографических истоках творчества Ремизов отвечал: «Родился я 24 июня 1877 г. в Москве в М[алом] Толмачевском пер[еулке] в приходе Николы в Толмачах в Замоскворечье. Из рода я происхожу старинного купеческого. Мать моя Мария Александровна Найденова, — Найденовы в XVIII веке переселились из села Батыева Суздальского у[езда] Владимирск[ой] губ[ернии] на Земляной вал в Москву, отец мой Мих[аил] Алексеев[ич] — Ремизовы из Венева Тульской губ[ернии] переселились в Замоскворечье. // Долгие всенощные, ранние обеды, крестные ходы, богомолья по монастырям, чудотворные иконы на дому, церковно-славянские книги — мое первое научение. Образование я получил коммерческое. По окончании училища слушал лекции в Моск[овском] универ[ситете] на естеств[енном] отделении математич[еского] факультета. Очень увлекался ботаникой и паукообразными и ракообразными, и в то же время не пропускал лекций Ключевского, Чупрова, Янжула и Стороженко.² Еще в училище большое рвение чувствовал к философии. Какие читать книги, это указывал мне проф[ессор] Н. А. Зверев. // В 1896 летом ездил за границу (Вена, Швейцария, Мюнхен). А зимою в ходыньскую демонстрацию (18. XI. 1896) случайно загнан в манеж, откуда переведен в Тверскую часть, а к ночи в Таганку — в Каменщики. Из Каменщиков после рождения меня перевезли на вокзал и я поехал в Пензенск[ую] губ[ернию] под глас[ный] надзор на 2 года. Губернатор Святополк-Мирский меня оставил в Пензе. Летом я занимался с Мейерхольдом и Зоновым в Народн[ом] театре. А весной 1898 года опять посажен. Из пустяков сделано было дело, и в 1900 г. весной меня отправили этапным порядком в Устьсы-сольск Вологодск[ой] губ[ернии] на 3 года под надзор. Тут я по тюрьмам насиделся.³

Но все ко благу, тут я многое узнал и увидел. В Устьсы-сольске прожил я год. Губернатор Князев оставил меня в Вологде. 30.V.1903 г. кончился срок ссылки. Получил я ограничение на 5 лет не выезжать и не проживать в столицах. <...> 1. II. 1905 с разрешения Святополк-Мирского водворился в Петербурге».⁴

Примечательно, что и в этом письме-автобиографии Ремизов всячески подчеркивал «случайность» своих арестов и ссылок, хотя адресатом был человек, сам причастный к революционному движению. Этот факт из биографии Чулкова был хорошо известен Ремизову. В письме 1904 г. к знако-

² Слушал еще Столетова (физика), Тимирязева (физиология растений), Мензбира (биология). — *Примеч. А. М. Ремизова.*

³ Далее три строки зачеркнуты. Можно разобрать только следующий отрывок: «а [из Москвы] через Москву <...> пешком гнали с проститутками спугали политическое дело с <...>».

⁴ РГБ. Ф. 371. Карт. 4. Ед. хр. 46. Л. 14—15 об.

мой — бывшей вологодской ссыльной В. Г. Тучапской он, в частности, сообщал ей, что «секретарь Н[ового] П[ути] <...> Чулков, бывший ссыльн[ый] в Восточ[ную] Сибирь».⁵

Версия о «случайном» и одновременно «роковом» попадании молодого студента в жернова карательной машины неоднократно повторялась и в более поздних автобиографиях Ремизова, в том числе в автобиографии 1923 г.⁶ Ее машинописная копия (РГАЛИ. Ф. 341. Оп. 1. Ед. хр. 285. Л. 4—6) была положена в основу статьи о Ремизове в задуманном в середине 1920-х, но так и не осуществленном «Словаре русских писателей» Е. Ф. Никитиной. Эта же автобиография была одним из источников рассказа писателя о своей судьбе в книге Н. Кодрянской «Алексей Ремизов».⁷

Как известно, эта книга создавалась в условиях содружества автора с Ремизовым и, по сути, была еще одним вариантом авторского мифа. Кодрянская передала позднюю ремизовскую интерпретацию случившегося в форме рассказа от лица самого писателя (учитывая использование ею магнитофонных записей, возможно, что это — воспроизведение одной из них): «Со мной всегда путаница и недоразумения. Идти на демонстрацию я подлинно не гадал и не думал, а собирался вечер провести за работой, и кроме того я был против студенческих демонстраций, считая их „буржуазным явлением“. А уговорил приятель. Только взглянуть. На демонстрацию я попал в разгон, и перед стеной конных жандармов и казаков погорячился, первым был арестован и отправлен с городовым в Тверскую часть как „Агитатор“. В части вечером, когда пригнали других арестованных на демонстрации, и я вышел к ним к столу пить чай, меня приняли за провокатора» (КАР. С. 79).

Последним по времени мемуарно-художественным отражением событий 1896—1905 гг. стала книга воспоминаний Ремизова «Иверень», целиком опубликованная лишь посмертно.⁸ В ней также подчеркнут момент случайности происшедшего: «Студенческими делами я не занимался и в землячествах не участвовал и раз всего на вечеринке был с пением, танцами и марксистом. И попал я на студенческую демонстрацию только посмотреть (18 XI 1897).⁹ Правда, погорячился, меня и зацапали» (Иверень. С. 30).

Однако имеется еще один «независимый» источник, достаточно точно сохранивший сведения об отдельных вехах ремизовского «случайного десятилетия». Это — документы Депар-

⁵ РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 10 об.

⁶ Россия. 1923. № 6. С. 25—27.

⁷ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 65—80. Далее в тексте: КАР с указанием страницы.

⁸ Ремизов А. Иверень: Загогулины моей памяти / Редакция, послесловие и комментарии О. Раевской-Хьюз. Berkeley, 1986. Далее в тексте: Иверень с указанием страницы.

⁹ Ошибка Ремизова: надо читать — 18 XI 1896.

таменты полиции, с определенного времени фиксировавшие поступки, дела и помышления «личного почетного гражданина», бывшего вольнослушателя Московского университета А. М. Ремизова. Их включение в биографический контекст позволяет дешифровать некоторые грани ремизовской автобиографической легенды.

18 ноября 1896 г. Ремизов был арестован на студенческой демонстрации в память о событиях на Ходыньском поле. Сведения о произошедшем были зафиксированы в «Докладе Особому совещанию, образованному согласно 34 ст. положения о государственной охране» «О 92 лицах, обвиняемых в производстве студенческих беспорядков, имевших место в Москве в ноябре 1896 года». В документе говорится: «18 ноября, утром, группа студентов, численность до 500 человек, возбужденная вышеуказанным воззванием, направились к Ваганьковскому кладбищу, но у Пресненской заставы были остановлены полицией. Около 12 часов дня толпа, дошедшая до 500 человек, повернула обратно к Университету, к которому без демонстраций и прибыло около 300 человек. На неоднократные требования разойтись эти последние отказались, почему и были проведены в манеж, куда направлены также вышедшие из здания университета группы студентов, примкнувшие к толпе. Кроме студентов в толпе оказались несколько курсисток и посторонней молодежи. Женщины препровождены немедленно на квартиры, а остальные, в числе 399 человек, переписаны в манеже и отпущены по домам, за исключением 36 задержанных агитаторов, в числе которых оказалось: 20 студентов Московского университета, 1 студент Московского технического училища, 1 студент Московского сельскохозяйственного института, 1 вольнослушатель Московского университета (А. М. Ремизов. — А. Г.), 2 бывших студента и 11 человек разного звания».¹⁰

По степени вины задержанные были разделены на три разряда, причем лица, отнесенные к первым двум, понесли наказания. В первый вошли «руководители беспорядков», степень вины которых усугублялась сведениями об их прежней политической неблагонадежности. Таких было 10 человек, и мерой наказания для них была определена ссылка в г. Пензу на два года под гласный надзор полиции или на три года на родину с последующим запрещением три года проживать в столицах. Ко второму разряду («подстрекатели и руководители», ранее не замеченные в политической неблагонадежности) был отнесен и Ремизов. В «Деле тюремного отделения Московского губернского правления, 3 делопроизводства» в списке прибывших в тюрьму 18 ноября по постановлению Московского обер-полицеймейстера под № 68 числится «Ремизов Алексей Михайлович личный почетный гражданин 19 лет»,

¹⁰ ГАРФ. Ф. 102 (ДП). Оп. 3. 1905 г. Д. 258. Л. 41.

который пробыл в тюрьме до 20 декабря 1896 г. включительно.¹¹ Напомним, что из 92 лиц, обвиняемых в проведении студенческих беспорядков, было особо выделено 36 человек, сочтенных «руководителями». В списке арестованных под № 61 указан: «Ремизов, Алексей Михайлович, личный почетный гражданин. Вольнослушатель Московского университета, юрид[ического] фак[ультета]. 1 семестра. Значится в числе 36».¹² В графе «степень участия в студенческих беспорядках, бывших в ноябре 1896 года» записано: «Ремизов замечен был в агитации и в подстрекательстве студентов к беспорядкам. Был главным руководителем манифестации 18 ноября».¹³ В графе «Предположения Департамента Полиции» указано: «Подчинить гласному надзору полиции в Пензенской губернии на два года».¹⁴ 20 декабря будущий писатель был отправлен к месту ссылки в г. Пензу.

Чтобы понять закономерность подобного конца ремизовской учебы в университете, надо вспомнить обстоятельства, предшествовавшие его первому аресту.

Ремизов вырос в среде, хранившей заветы традиционной православной культуры. В автобиографии 1912 г. он так охарактеризовал духовную атмосферу своего детства и ранней юности: «Всенощные, обедни и ранние и поздние, часы величественные, ночные приезды в наш дом чудотворных икон, ночные и дневные крестные ходы, хождения по часовням и на богомолье по святым местам, заклинание бесов в Симоновом монастыре, жития из Макарьевских четий — миней — вот моя первая грамота и наука после сказок, рассказней, докук и балагурья. // Детских книг я никаких не читал, <...> я хорошо знал церковную службу, много житий всяких мучеников и подвижников и благоразумных разбойников».¹⁵ Много лет спустя, рассказывая Кодрянской о детстве, проведенном на дворе фабрики Найденовых по соседству с рабочими бараками, Ремизов отметил: «Меня тронула беда, и я не знал как ответить. А потом из книжных разговоров узнал, как все можно поправить. И совеститься будет нечему, такова будет жизнь. Сначала мне казалось, что все можно поправить низложением правящих царя и министров, и был готов на правое дело, но такое чувство было недолго. Я поверил в марксизм и меня толкнуло на Бельтова-Плеханова» (КАР. С. 80).

Анализируя эти свидетельства, можно отметить ряд моментов, важных для формирования мировоззрения Ремизова.

¹¹ ЦГИАМ. Ф. 474. Оп. 23. Ед. хр. 1954. Л. 8.

¹² ГАРФ. Ф. 102 (ДП). Оп. 3. Д. 258. Л. 27 об.

¹³ Там же. Порядковый номер Ремизова и сведения о степени его участия в деле подчеркнуты красным карандашом.

¹⁴ Там же.

¹⁵ РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 1. Л. 2.

Юноша, хорошо знавший жития мучеников, подвижников и «благоразумных разбойников», органично воспринял революционную идеологию как новое «истинное» вероучение о том, «как все можно поправить» и «какова будет жизнь». Далее могла идти речь лишь о наилучших путях к достижению цели.

К моменту событий на Манежной площади развитие революционных взглядов Ремизова прошло ряд этапов. Сначала он, очевидно, склонялся к методам революционного народничества, позднее легшим в основу идеологии партии эсеров. «Готов на правое дело» — традиционная народовольческая формула способности «принести жертву», стать «мучеником» и «разбойником», т. е. совершить террористический акт, устранивший того или иного из власть имущих. Однако вскоре взгляды вольнослушателя Московского университета изменились. Значительную роль в этом сыграло летнее заграничное путешествие 1896 г. Его география (Швейцария, Германия, Австрия) объяснялась не только прекрасным знанием молодым студентом немецкого языка, но прежде всего наличием именно в этих странах русской революционной эмиграции, и, в частности, социал-демократических групп, с представителями которых он общался. Вспомним еще раз его собственное утверждение: «Я поверил в марксизм, и меня толкнуло на Бельтова-Плеханова». Характерен использованный Ремизовым глагол «поверил», еще раз подчеркивающий отношение к марксизму как определенного рода вероучению.

Заграничный эпизод ремизовской биографии остается доныне наименее проясненным, но результатом летней поездки был ввоз в Россию сундука с нелегальной литературой социал-демократической ориентации. Он был привезен в августе 1896-го, а в ноябре Ремизов был арестован. Информация о том, что книги из сундука за этот период времени не были использованы, основана лишь на поздних воспоминаниях самого писателя. Представление о политических взглядах Ремизова во время учебы в университете можно дополнить сведениями 1897 г., сообщенными писателем товарищам по пензенскому революционному кружку: «В июле-августе прошлого года объездил Австрию, Швейцарию и Германию. В Вене познакомился с нелегальной литературой, увлекся ею. Когда поступил в Московский университет, сразу стал участвовать в студенческом движении, отсидел за это шесть месяцев в тюрьме и оказался здесь, в Пензе».¹⁶ Таким образом, к моменту ссылки в Пензу Ремизов принадлежал к среде революционного студенчества, изучал

¹⁶ Цит по: Морозов В. Ф. Первые марксистские кружки в Пензе // Очерки истории Пензенского края. Пенза, 1973. С. 300. Морозов цитирует материалы судебного дела пензенских пропагандистов марксизма (ГАРФ. Ф. 124. Оп. 7. Ед. хр. 11445, 11446).

марксизм и был потенциально готов стать пропагандистом нового учения о переустройстве мира.

Пензенский период ремизовской жизни (организация революционного рабочего кружка, арест, следствие и приговор к новой ссылке) подробно отображен в книге «Иверень».

По авторской легенде, именно в Пензе проявилась его фатальная неспособность быть революционером и в то же время выявилась человеческая несостоятельность его товарищей. В «Иверне» Ремизов так писал о ходе следствия: «„Дело“ <...> с каждым днем разворачивалось <...> „откровенными показаниями“ и все собиралось ко мне. <...> под замок в „клетку“ я попал по откровенному признанию и полной чистосердечной повинной арестованного где-то в Наровчате, кроткого, смотревшего на меня с болью, Лопуховского. Повинился и Тепловский. <...> На вопросы, кто и откуда, один у всех был ответ — на меня: „Я самый!“ — „Да самый ли?“ — И мне оставалось одно слово: „да, они правы, это все я и никто больше“» (Иверень. С. 136—137).

Сходная оценка дана в ремизовском рассказе, записанном Кодрянской: «А после моего второго ареста в Пензе, где я затеял организацию пензенских рабочих и когда люди не плохие, а только слабые, выдали меня — я потом приписал это моей „неспособности“ к таким делам. <...> И осудив себя, я сказал себе: я никакой! <...> С тех пор как-то само собой я больше ни в какие революционные дела не вмешивался...» (КАР. С. 80).

Ремизовский вариант «пензенского дела» можно сверить с материалами Департамента полиции. По данным следствия, выясняется, что в середине 1890-х гг. в Пензе образовалось несколько марксистских кружков, в частности кружки Н. Р. Добронравова, Г. Ельшина, М. М. Корнильева, Н. П. Рассказова, О. И. Тепловского. Весной 1897 г. Ремизов вошел в кружок Ельшина и стал одним из его руководителей. Деятельность участников кружка заключалась в пропаганде марксизма в рабочей и учащейся среде, установлении связей с петербургскими и саратовскими марксистами, распространении листовок. Полиция раскрыла «преступную деятельность» постепенно, начав с пойманного за чтением нелегальной литературы ученика землемерного училища Ивана Карпова. Затем была найдена библиотека нелегальной литературы, хранившаяся у А. К. Соколова, а у последнего обнаружено письмо Лопуховского. Его показания вывели следствие на руководителей одного из кружков — О. Тепловского и А. Ремизова. В материалах дела Департамента полиции «О преступном сообществе в городе Пензе, имевшем целью побуждать рабочих к стачкам. Общая переписка» собраны записи показаний всех, проходивших по следствию, и в том числе А. М. Ремизова. Приведем полностью показания самого писателя:

«Ремизов — студент Московского университета, высланный из Москвы за студенческие беспорядки, прибыл в Пензу в начале 1897 года, познакомился с большинством лиц, привлеченных к настоящему дознанию, занялся устройством литературных вечеров с целью ознакомления молодежи с „действительностью“ и рабочих с рабочим вопросом,¹⁷ привез с собой, а частью выписывал нелегальную литературу, распространяя ее среди рабочих и вообще молодых людей, принадлежавших к кружкам или знакомых с членами таковых. При содействии Ельшина пользовался гектографом для печатания воззваний к рабочим; воззвания эти и печатные преступные издания распространял среди молодежи и рабочих. Предполагал вести широкую и организованную пропаганду среди рабочих фабрик и заводов, для чего уже собирал статистические сведения о положении рабочих в фабричных заведениях. По обыску, произведенному в его квартире в г. Пензе 24 февраля 1898 г. подполковником Магнушевским, найдены: Карла Каутского: „Популярное изложение экономического учения К. Маркса“ — издание, воспрещенное к обращению, и несколько писанных стихотворений, явно преступных, в которых резко порицается существующий образ правления в России и восхваляется деятельность государственного преступника Адриана Михайлова. Кроме того — заметки на 8 листах, представляющие конспекты разных сочинений, в том числе и запрещенных (Рабочая библиотека, Эрфуртская программа). Заметки содержания крайне тенденциозного. Привлеченный в качестве обвиняемого, иногда видоизменяя свои показания, по собственному выражению, из чувства самосохранения, Ремизов в общем объяснил, что по окончании курса Московского коммерческого училища уехал на некоторое время за границу, был в Вене, ознакомился там с нелегальной литературой и привез с собой до 20 экземпляров разных запрещенных изданий, которыми в Москве пользовался исключительно сам. Поступив в Университет, где в это время о чем-то говорили, шумели, протестовали, присоединился к движению между товарищами, сам не сознавая, в чем дело и чего собственно желает. В результате — 6 недель в тюрьме и высылка на жительство в Пензу. Сначала тоска, потом озлобление, а тут подошла весна, начала съезжаться учащаяся молодежь, — знакомство с Ельшиным, Тепловским и другими. От них узнает, что в Пензе почва готовая, что там существуют уже „марксисты“,

¹⁷ В фонде Департамента полиции сохранилось дело о подготовке в Пензе чествования памяти В. Г. Белинского 26 и 27 мая 1897. В нем сообщается, что «в проект входил праздник железнодорожных рабочих с присоединением Сергеевской фабрики; на этом празднике должен был сказать речь студент Ремизов, привлеченный мною (подполковником Роменским. — А. Г.) к дознанию, о значении Белинского для рабочих» (ГАРФ. Ф. 102 (ДП). Оп. 3. 1897 г. Ед. хр. 1499/1897. Л. 43).

что деятельность в народе может иметь хороший успех. И вот, под влиянием практика-пропагандиста Тепловского, он, теоретик-политэконом, обращается в практика-революционера. Увлечению его не было границ. Он создает широкие планы действия среди фабричных рабочих, забывая, что в Пензенской губернии почти нет фабрик, устраивает кассу, зная, что это учреждение даже в Лондоне, располагая миллионами, не приносит надлежащей пользы. Наконец, собирает совещание и устраивает литературный вечер в доме Клещева. Для вечера он составляет пространный реферат по широкой программе. Сюда входят: процесс Чернышевского, суд и приговор над ним, его биография, сочинения, критика их (по статьям периодической печати 60-х годов и отдельным сочинениям), вопросы философии, политической экономии, поэзии и эстетики и проч[ее]. На вечер собралось до 30 человек молодежи (преимущественно из привлеченных к сему дознанию). Еще ранее он думал, что его не поймут, что собрание не достаточно интеллигентно. Так и вышло. После вечера наступило некоторое разочарование. Осуждение правительства за жестокий приговор над Чернышевским было признано центром тяжести всего реферата и не понравилось аудитории. Тем не менее преступная деятельность продолжается. Хранившуюся у него в Москве нелегальную литературу, которую он никогда не уважал за отсутствием в ней научной теоретичности, он выписывает через брата Сергея в Пензу. Брат привез ее ему лишь после настойчивых требований и нескольких отказов. Здесь были: 1) К. Каутского „Изложение системы К. Маркса“, 2) Эрфуртская программа, 3) К. Маркса „Речь о свободе торговли“, 4) Манифест Коммунистической партии, 5) Ницета философии, 6) Энгельса „О научном социализме“, 7) Плеханова „Наши разногласия“, 8) Рабочая революция, 9) Задачи рабочей интеллигенции, 10) Всероссийское разорение, 11) Варлен перед судом исправительной полиции, 12) О задачах социалистов в борьбе с голодом в России, 13) Речь Петра Алексеева, 14) Рабочий день, 15) Социалистическая демократия. Сочинения эти он охотно давал всем желающим (по преимуществу из числа привлеченных) и впоследствии продал их за 33 рубля Осипу Тепловскому. Независимо [от] сего, собираясь деятельно работать в среде фабричного населения и нуждаясь в статистических сведениях о положении рабочих, он искал знакомства с ними для исполнения его поручений и уже поручал Лопуховскому, Сивачеву, Еренцову, фабричным рабочим доставлять ему необходимые статистические материалы; Сивачеву, ехавшему в Петербург, кроме того, поручил доставить сведения о положении петербургских рабочих и намекал на высылку брошюр. После этого он получил, — хотя и не знает, от кого, — две прокламации „К ткачам“ и „О сокращении рабочего времени в мастерских железной дороги“. По-

следнюю он переписал [в] двух экземплярах и дал Ельшину для гектографирования. Ельшин вручил ему до 100 экземпляров гектографированных, которые он и передал Тепловскому для раздачи рабочим. Из показаний его видно, что он был знаком с большинством членов пензенских кружков и в разговорах с ними пропагандировал рабочее движение. Наконец, Ремизов показал, что крайне сожалеет о своих пензенских увлечениях, начавшихся с весны и окончившихся совершенно с первым снегом зимы 1897 года. // Независимо [от] собственных объяснений, преступная деятельность Ремизова в г. Пензе вполне подтверждается показаниями привлеченных к дознанию: Лопуховского, который удостоверил, что Ремизов читал на нескольких вечеринках, что на них, между прочим, присутствовали молодые люди, окончившие курс гимназии, что он имел много нелегальной литературы, которую и раздавал для чтения, и что от Ремизова он получил вопросные листы о положении рабочих на фабриках для доставления сведений; Бахимена, Левина, Капустина, Соколова, Тепловского Осипа, подтвердившего, между прочим, обстоятельство покупки у Ремизова нелегальной литературы и получение гектографированных листков „О сокращении рабочего дня“; Честнокова, Еренцова, Суконина, Безрукова и свидетелей: Алелекова, Поля и других. Все эти лица в существе подтвердили объяснения самого Ремизова.

Алексей Ремизов, 20 лет, православный, купеческий сын, холост, родился в Москве, окончил курс Московского Александровского Коммерческого Училища, студент Императорского Московского Университета, за границей был в Австрии, Швейцарии и Германии с 15 июня по 15 августа 1896 г. По распоряжению Министра внутренних дел выслан в Пензу на 2 года под гласный надзор полиции в ноябре 1896 г.»¹⁸

Анализ собранных в деле показаний подследственных позволяет сделать вывод о том, что каждый старался оперировать фактами, уже доказанными полицией и не «топить» кого-либо из товарищей. Отсутствует и какое бы то ни было стремление возложить всю вину на Ремизова. Его имя периодически упоминается в деле, но, как правило, при обнаружении несомненных улик против него. Так, например, у О. Тепловского было отобрано много нелегальной литературы, и в том числе «Устав кассы», составленный и написанный Алексеем Ремизовым.¹⁹

Показания самого писателя заслуживают особого исследования. Сразу очевидно: Ремизов признал только то, что самой полиции удалось точно установить. Так, например, в деле ни словом не упомянуто о его поездке в Москву за нелегальной литературой, поездке, которая подробно описана в книге

¹⁸ Там же. 1903 г. Ед. хр. 2081. Л. 10 об.—12 об.

¹⁹ Там же. Л. 6.

«Иверень» (с. 89—94). Он не назвал ни одного имени, кроме тех, кто уже был арестован, и сам уже упоминал его при допросах. Вероятно, он корректировал свои показания с предъявляемыми по ходу дела уликами и в соответствии с ними видоизменял свою тактику противостояния следователям.

Как пример ремизовского «молчания» можно привести историю спасения от полицейского преследования человека, несомненно участвовавшего в деятельности революционных пензенских кружков, но не понесшего наказания ввиду отсутствия каких бы то ни было уличающих свидетельств. Речь идет о сыне местного фабриканта В. Э. Мейерхольде. Как хороший знакомый Ремизова он был вызван на допрос следователем, который вел это дело. Вот как отображено дальнейшее в беллетризованной биографии Мейерхольда: «Ротмистр, который вел его (Ремизова. — А. Г.) дело, вызвал на допрос студента Мейерхольда. Всеволод отвечал с невозмутимым спокойствием. Нет, ни о какой противоправительственной деятельности подследственного он не знает. Давал ли подследственный ему на прочтение какие-либо книги, брошюры возмущающего содержания? Нет, он брал у Ремизова исключительно пьесы, например, Ибсена, Гауптмана.— Видите ли, я интересуюсь только театром, — сообщил он, скромно потупив глаза. — Уже выступаю на сцене. Политике я чужд. // Ремизов со своей стороны на допросах, как впоследствии писал Мейерхольд, обнаружил „исключительную хитрость“ и про Всеволода вообще не упоминал».²⁰

Показания Ремизова также свидетельствуют о том, что он отнюдь не собирался добровольно брать всю вину на себя. В записанных следователем словах Ремизова-подследственного отчетливо слышны интонации будущего Ремизова-писателя, и появляется избранная с защитной целью маска неудачника — чудака не от мира сего, теоретика, с которого и спрос не велик. Чего стоят, например, утверждения об имевшейся у него нелегальной литературе, которую он «никогда не уважал за отсутствием в ней научной теоретичности», в сопоставлении со следующим далее списком классических работ по марксизму. Или столь характерные для парадоксальной прозы Ремизова рассуждения, как он, «теоретик-политэконом», «создает широкие планы действия среди фабричных рабочих, забывая, что в Пензенской губернии почти нет фабрик». Или, наконец, его «признание», что вся его пензенская деятельность есть «увлечение», начавшееся «с весны» и окончившееся «совершенно с первым снегом зимы 1897 года». Таким образом, в противовес позднейшей авторской версии, примечательным образом в некоторых чертах совпадающей с зафиксированной в полицейских документах «легендой», по данным объектив-

²⁰ Рудницкий К. Мейерхольд. М., 1981. С. 24.

ных источников Ремизов предстает отнюдь не слабым неудачником, а человеком убежденным, ведущим опасную игру с полицией.

В итоге обвиняемые были разделены на четыре группы по степени их вины. К первой были отнесены «организаторы и руководители преступного движения»: Н. П. Рассказов, Д. С. Волков, М. М. Корнильев, О. И. Тепловский и А. М. Ремизов. По постановлению суда этих лиц было решено подвергнуть ссылке в Вятскую губернию на три года. Но министр юстиции предложил изменить место ссылки, и по высочайшему повелению было решено выслать «О. Тепловского, А. Ремизова и Н. Рассказова под гласный надзор полиции в Вологодскую губернию на три года».²¹

Годы, проведенные Ремизовым в Усть-Сысольске и Вологде (1900—1903), также подробно описаны в книге «Иверень». В ней изложено и продолжение ремизовской легенды — история отхода от бывших «увлечений».

По понятным причинам писем тех лет, касающихся политических вопросов, не сохранилось ни в архиве самого писателя, ни в уцелевших архивах его тогдашних знакомых. Однако в Департаменте полиции вели перлюстрацию корреспонденции ссыльного Ремизова, и в деле остались выписки из его писем. Так, агентурным путем была получена выписка из письма Ремизова от 26 сентября 1900 г. из Усть-Сысольска к брату С. М. Ремизову в Москву: «Настроение у публики мрачное, еще один рейс и замерзнет река <...>, а работы у сапожников нет и не предвидится.²² Насколько возможно, вношу жизнь. Кроме истор[ии] и ф[илосо]ф[ии] по субботам, читаю в четверг 1 том Маркса, с комментарием и критикой в связи с политической экономией, в пятницу психологию, а в воскресенье — развитие рабочего движения на Западе: Англия, Германия, Швейцария, Франция, Бельгия и Северная Америка. По понедельникам заставил учить Ник[олая] Мих[айловича] (поднадзорный Давыдов. — *Примеч. полиции*) рабочих русскому языку и диктовке, а Ф[едора] Ив[ановича] (поднадзорный Щеколдин. — *Примеч. полиции*) — арифметике и политической экономии. Буду для желающих читать литературу, историю. Одному все это, конечно, чувствительно. Еще рабочее ничего, но Н[иколай] М[ихайлович] „хохочет и рыдает“. Ф[едор] Ив[анович] как гусь мокрый. Доктор погрузился в сон. Никакого участия не принимают и даже не встречаются: Булич, С. П. (С. П. Довгелло. — А. Г.) и Савицкий. Книги, которые ты присылаешь, старайся перешлетать». Под текстом этого письма — примечание полиции: «Алекс[ей] Мих[айлович] Ремизов за пропаганду в среде пензен[ских] рабочих выслан

²¹ ГАРФ. Ф. 102 (ДП). Оп. 3. 1903 г. Ед. хр. 2081. Л. 86.

²² Ссыльные сапожники из Вильны пан Ян и пан Анжей изображены в подглавке «На заповедной земле» книги «Иверень».

по Высочайш[ему] повелению 31 мая 1900 г. под гласный надзор в Волог[одскую] губ[ернию] на 3 года».²³ Конкретным местом ссылки был назначен г. Усть-Сысольск.

Как подтверждают материалы Департамента Полиции, в Усть-Сысольске Ремизов продолжал вести агитационную работу среди ссыльных. Запоздавшим отголоском подобной его деятельности является письмо из Департамента полиции, отправленное 24 июня 1902 г. в Вологду: «г. Вологодскому губернатору // В Д[епартаменте] П[олиции] получены агентурным путем сведения, что высланный по Высочайшему повелению 31 мая 1900 г. в гор. Устьсысольск под гласный надзор полиции на 3 года, купеческий сын Алексей Михайлович Ремизов находится в близких отношениях с местными рабочими, распространяя среди них социал-демократические идеи, и вращается в среде студентов, знакомя их с революционными произведениями. // В виду сего Д[епартамент] покорнейше просит Ваше Пр[евосходительст]во не отказать в распоряжении об усилении за названным Ремизовым установленного надзора. // И. д. Дир[ектора] Лопухин // Зав. Отд[елением] Ратаев».²⁴

Таким образом, документы свидетельствуют, что история о последовавшем сразу после пензенского разгрома ремизовском «разочаровании» в марксизме и отказе от революционной деятельности является еще одной гранью авторской «легенды».

Отход Ремизова от «политики» совершился в Вологде в 1901—1903 гг. и происходил постепенно, одновременно со все более глубоким осознанием своего писательского призвания.

II. От нелегальной литературы к отреченным книгам

В начале XX в. Вологда была одним из центров ссыльного края. Там одновременно находились под надзором полиции многие, впоследствии известные в истории России люди: Н. А. Бердяев, Б. В. Савинков, П. Е. Щеголев, А. В. Луначарский, А. А. Богданов-Малиновский и др. Некоторые из них оставили воспоминания о Вологде той поры.²⁵ В их число с особой оговоркой можно включить и тексты Ремизова.

Первым из них по времени был созданный в Вологде роман «Пруд» (1-я редакция). С конца 20-х и до конца 40-х гг. Ремизов написал произведения «Розовые лягушки. Мое вступ-

²³ ГАРФ. Ф. 102 (ДП). Оп. 3. 1900 г. Ед. хр. 1115. Л. 1.

²⁴ Там же. Л. 10.

²⁵ См., например: Луначарский А. В. Великий переворот: Октябрьская революция. Пб., 1919. Ч. 1. С. 24; Бердяев Н. А. Самопознание: Опыт философской автобиографии. Л., 1991. С. 129—130.

ление в литературу», «Москва», «Северные Афины»,²⁶ основанные на воспоминаниях о жизни в том же городе. В дальнейшем они составили разделы книги «Иверень».

Именно в Вологде произошли кардинальные изменения в мировоззрении Ремизова. Там состоялась его встреча с людьми, в значительной степени повлиявшими на дальнейшую личную и творческую судьбу писателя, — Павлом Елисеевичем Щеголевым и Серафимой Павловной Довгелло.

Революционные биографии ровесников — Ремизова и Щеголева — были во многом сходны. П. Е. Щеголев — студент санскритско-персидско-армянского разряда факультета восточных языков, а затем историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета — был арестован и исключен из учебного заведения за участие в студенческой забастовке 1899 г. После освобождения он продолжал вести пропаганду марксизма, за что был снова привлечен к жандармскому дознанию, выслан сначала в Полтаву, где участвовал в распространении газеты «Искра», а затем на три года в Вологодскую губернию.

Ремизов начал пробовать свои силы на литературном поприще еще в Пензе и уже там же, за интерес к современному нереалистическому искусству, получил прозвище «декадент» (Иверень. С. 151—152). Встретившись в Вологде с филологом Щеголевым, он сблизился с ним, обретя в его лице литературного учителя. Сохранившиеся письма Ремизова к Щеголеву той поры²⁷ свидетельствуют о признании писателем безоговорочного научного авторитета ссыльного литературоведа. Ремизов постоянно обменивался со Щеголевым мнениями по различным эстетическим проблемам, спрашивал и в свою очередь сообщал о литературных новинках, просил достать необходимые книги, в частности литературоведческие труды о мастерстве писателей.

При посредстве Щеголева Ремизов вошел в дружеский кружок ссыльных, группировавшихся вокруг Б. В. Савинкова, который жил в ссылке вместе с семьей. Позднее Ремизов вспоминал, что именно в гостеприимном доме Савинковых, где друзья неоднократно собирались вместе за обеденным столом, началось его сближение с будущей женой — С. П. Довгелло,²⁸ формальное знакомство с которой состоялось еще в Усть-Сысольске.

В конце 1902 г. Щеголев покинул Вологду. По ходатайству акад. А. Н. Веселовского и А. А. Шахматова ему было

²⁶ Первые публ.: Розовые лягушки. Интермедия // Русские новости (Париж), 1947, № 115, 15 авг.; Москва [1. Демоны. 2. Анафема. 3. Аделаидин цвет] // Новоселье (Нью-Йорк). 1949. № 39—41; Северные Афины // Современные записки (Париж), 1927, № 3.

²⁷ См.: РО ИРЛИ. Ф. 627. Оп. 4. Ед. хр. 1479—1610.

²⁸ Ремизов А. В розовом блеске. Нью-Йорк, 1952. С. 293.

разрешено вернуться в Петербург для сдачи государственных экзаменов в университете. Однако Щеголев продолжал быть «заочным консультантом» Ремизова по литературным вопросам, помогал в публикации его переводов и первых оригинальных произведений.

Еще в то время, когда и Ремизов, и Щеголев находились в Вологде, она стала местом споров между теми, кто признавал правильность революционных теорий и, соответственно, действенность революционных (вплоть до насильственных) методов изменения мира, и теми, кто находился, по выражению Бердяева, на «повороте к идеализму, к метафизике, к проблемам духа».²⁹ К последним примкнул и Ремизов. Надо отметить, что тогда же переоценка прежних революционных взглядов происходила и у Щеголева. Об этом, в частности, он общался в письме Б. В. Савинкову, посланном из Вологды 7 июня 1901 г.: «Что мне сказать о себе? <...> Много занимаюсь <...> Пересматриваю марксизм».³⁰

Если, в связи с изменением своих убеждений, одни ссыльные (Бердяев, Ремизов, Щеголев и др.) осознавали необходимость поиска каких-то иных жизненных путей, то у других, «верных», созрела потребность в обретении дороги к более быстрому и радикальному революционному переустройству.

В 1903 г. у Савинкова и близких к нему людей окончательно выкристаллизовалась идея необходимости перехода к террору и создания в рамках эсеровской партии специальной Боевой организации. В «Воспоминаниях террориста» Савинков писал: «В Вологду дважды — осенью 1902 года и весной 1903 года — приезжала Е. К. Брешковская. После свиданий с ней я примкнул к партии социалистов-революционеров, а после ареста Г. А. Гершуни (май 1903 года) решил принять участие в терроре. К этому же решению одновременно со мной пришли два моих товарища, а также близкий мне с детства Иван Платонович Каляев».³¹

К этому времени у Ремизова окончательно сформировалось отрицательное отношение к революционной борьбе как форме изменения мира. Он не скрывал своих убеждений и отстаивал их в постоянной полемике с Савинковым. Суть их споров Ремизов изложил в «Иверне» так: «В „революционеры“ я себя не предназначаю, на „подпольное“ и „партийное“ дело не гожусь, меня тянет на простор — на волю, без оглядки и „что хочу“, а не то, „что надо“, — по своей воле и пусть в темную, но отвечаю сам за себя. // И когда об этом я выскажу Савинкову, он заострится. // — А вы знаете, какое место вы займете в социалистическом государстве? // Я слушал. // — Ваше место в каталажке, — продолжал он еще резче, — там и

²⁹ Бердяев Н. А. Самопознание. С. 132.

³⁰ ГАРФ. Ф. 5831. Оп. 1. Ед. хр. 233. Л. 2.

³¹ Савинков Б. Воспоминания террориста. Л., 1990. С. 14.

развивайте ваше „что хочу“. // — Но, — перебил я, выпрямляясь, — ваша каталажка! Ведь это изолятор, а я хочу простора» (Иверень. С. 204—205).

С начала 1903 г. развивались личные отношения Ремизова с будущей женой. Параллельно с этим происходило постепенное охлаждение между ним и кругом ссыльных, группировавшихся вокруг Савинкова. Эти изменения зафиксированы в ремизовском письме Щеголеву от 7 февраля 1903 г.: «Обеды кончились. С В<ерой> Г<лебовной>³² и Б<орисом> В<икторовичем> разошлись, не ссорясь, напротив, очень приветливо. <...> На Вас досадует: „изменил, говорит, Павел, — уходит“. Растолкуйте ему, что нет тут измены, впрочем не знаю, когда он говорит мне о моем декадансе душевном, молчу, что буду говорить и зачем. <...> Ньюансы не передашь, как и что происходит».³³ Как видно из письма, Савинков упрекал не только Ремизова, но и Щеголева за отказ от революционного деяния.

Тлеющий конфликт стал открытым и достиг апогея, когда С. П. Довгелло заявила о своем отходе от революционной борьбы. Подобный шаг был сделан не в последнюю очередь под влиянием общения с Ремизовым.

Выпускница филологического отделения Высших женских Бестужевских курсов С. П. Довгелло была сослана в Вологодскую губернию по делу группы социал-революционеров. В ее следственном деле говорилось: «По словам Серафимы Довгелло, она, заинтересовавшись в 1895—96 гг. революционной деятельностью и находя, что для прочной постановки агитации имеется весьма мало подходящих сил, решила, что необходимо увеличить круг подпольных деятелей и что поэтому нужно заняться пропагандой среди учащейся молодежи. <...> Довгелло хотела путем этой пропаганды распространять идеи, противоположные марксизму и имеющие в основе своей много общего с учением народолюбцев, из коего Довгелло безусловно исключила лишь террор».³⁴ Из данных подобного «объективного» источника можно сделать вывод об изначальном негативном отношении Серафимы Павловны к насильственным действиям. Однако Савинков видел в ссыльной эсерке одну из первозванных участниц новой Боевой организации. Подобным иллюзиям способствовала репутация Довгелло как бескомпромиссной революционерки. Так, когда ей не было разрешено оставаться в Вологде, а в жесткой форме приказано вернуться в Сольвычегодск, Серафима Павловна отравилась в знак протеста против произвола властей. В телеграмме управляющего губернией Павловского в Департамент полиции сообщалось: «Поднадзорная Довгелло 28 сентября (1902 г. — А. Г.) достав-

³² Савинкова (урожд. Успенская) Вера Глебовна (1877 — ?) — дочь писателя Гл. И. Успенского, жена Б. В. Савинкова. Их брак распался в 1908 г.

³³ РО ИРЛИ. Ф. 627. Оп. 4. Ед. хр. 1479—1610. Л. 40.

³⁴ ГАРФ. Ф. 102 (ДП). ДЗ. 1904. Ед. хр. 3042. Л. 28 об.

лена больницу явлениями отравления фосфором ныне опасность для жизни миновала. Заключение врачей виду глубокого потрясения нервной системы настоятельно необходимо Довгелло пребывание родной семье».³⁵ 24 октября 1902 г. С. П. было разрешено уехать из Вологды в г. Борзну в имение родителей, а 5 декабря по высочайшему повелению было разрешено отбыть там оставшийся срок ссылки. Однако 2 декабря 1902 г. С. П. вернулась из Борзны в Вологду и отказалась выехать обратно на родину, так как сама она «лично такого ходатайства не возбуждала».³⁶

В позднем «реальном комментарии» к своим письмам к жене тех лет Ремизов, несколько сдвинув временные рамки, писал о сути своего тогдашнего конфликта с общиной ссылных: «Вологодский срыв произошел в ноябре 1902 г. после моего литературного путешествия в Москву. Из-за С. П. Довгелло. С. П. по своему убеждению отошла от „революционной работы“. А предполагалось, что займет высокое место в партии с.-р., в созданной Савинковым „боевой организации“. На С. П. смотрели, как на Софью Перовскую: она и вправду, не дрогнула б с бомбой в руке. И вот она объявила, что она прекращает революционную деятельность. И это решение ее приписано было моему разлагающему влиянию. В Вологду приезжала Бабушка (Брешковская) уговаривать, и у меня было с ней свидание и разговор. Бабушка была „конспиративно“ наряжена: мужские брюки. Встретила меня сурово, пробовала обличать, но должно быть, заметила, умная, что ни под какие общие мерки я не подхожу и если говорить со мной, то как-то не так — не „по-якутски“. Расстались мы мирно, хотя злой огонек ее бесстрашных глаз и резанул на прощанье мои улыбающиеся ей глаза. И началось на меня гонение. Ковноводом стал Б. В. Савинков. И. П. Каляеву просто запрещено было со мной видеться. Я остался кругом один. И только С. П. Оттого и название моей комнаты „ПОДПОЛЬЕ“».³⁷

С. П. также подверглась бойкоту, но основная ответственность за «предательство» бывших убеждений и «сворачивание» девушки с праведного революционного пути была возложена на Ремизова. В момент разгара конфликта и Ремизов, и С. П. остро ощущали отсутствие Щеголева, считая его, также «ухо-

³⁵ Там же. Ф. 102 (ДП). ДЗ. 1894. Ед. хр. 801. Л. 24. См. также телеграмму П. И. Довгелло в Департамент полиции от 7 октября 1902 г.: «Дочери моей поднадзорной Серафима Довгелло лечившейся в больнице от отравления фосфором необходима для поправления здоровья немедленная перемена места представляя почтой медицинское свидетельство ходатайству о разрешении телеграммой временного отпуска ко мне в Черниговскую губернию. <...> Довгелло» (Там же. Л. 20).

³⁶ Там же. Л. 35.

³⁷ Ремизов А. На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло / Подг. текста и коммент. А. Д'Амелия // Europa Orientalis. 1985. N 3. С. 155—156 (далее — Ремизов А. На вечерней заре. I с указанием страницы).

дящего», союзником в своем противостоянии Савинкову. Об этом свидетельствует февральское письмо С. П. Довгелло к Щеголеву: «Сегодня странный сон снился, будто Вас забрасывают комьями грязи; у меня сердце так крепко сжалось, и я и А. М. подошли к Вам, и в нас тоже стали бросать грязью. Да, если есть на свете хорошие отношения, так это такие, как у меня к Вам и к А. М., т. е. я к Вам обоим целиком отношусь бесповоротно так <...> будто родные <...> ужасно жалко, что я Вас не увижу <...> поговорить с Вами и вообще и в частности хочется, теперь я уже не нервничаю, потому много хотела бы Вам всяких сомнений сказать, многое у Вас спросить».³⁸

Очевидно, один из участников конфликта, может быть, даже сам Савинков, уведомил Щеголева о происходящем в Вологде, представив случившееся в искаженном свете. Результатом стало несохранившееся резкое письмо Щеголеву, ответом на которое явилось ремизовское письмо от 24 марта 1903 г. Реакция друга и учителя потрясла Ремизова сильнейшим образом еще и потому, что тот сам «удалаялся» от активного революционного деяния и, тем не менее, встал на сторону людей, обвинявших «декадента» в «предательстве» и подстрекательстве (отсюда фамилия alter ego автора «Иверня» — Подстрекозов) к «измене» С. П. Довгелло. «Не признаю за собой ни сводни, ни лжесвидетеля, ни шпиона, — отвечал он Щеголеву. — <...> А где же та свобода, о которой ведь вместе неллицемерно мы говорили!»³⁹

Последние месяцы пребывания в Вологде Ремизов доживал в атмосфере «подполья», т. е. тотального остракизма, которому были подвергнуты он и Серафима Павловна. Эта атмосфера воздействовала и на творчество (первую редакцию романа «Пруд»), и даже на подсознание писателя. В этом плане характерна запись его сна, приведенная в письме к С. П. 29 мая 1903 г.: «Странный мне сегодня сон приснился. Мы куда-то пришли, в какую-то страну „друзей-врагов“, и все хоронимся. Наконец, настала какая-то минута, когда нечего уж хорониться, и вот, когда мы вышли из своей скроти, помню хорошо, из-под дома, посыпались на нас камни. А кругом хорошо, деревья большие и много солнца».⁴⁰

Для Ремизова годы вологодской ссылки стали во многих смыслах поворотным временем. Его философские и политические взгляды изменились. Ремизов окончательно отверг революционный путь переустройства мира. Свои убеждения он открыто отстаивал и в теоретических спорах с известнейшими впоследствии деятелями революционного движения, и в прак-

³⁸ РО ИРЛИ. Ф. 627. Оп. 4. Ед. хр. 799.

³⁹ Там же. Ед. хр. 1479—1610. Л. 45—46.

⁴⁰ Ремизов А. На вечерней заре. I. С. 166.

тической борьбе за судьбу любимой девушки. «Спасенная» от судьбы Ивана Каляева, С. П. Ремизова-Довгелло на всю жизнь стала единственной любовью, ближайшим другом и музой Ремизова. В Вологде он окончательно осознал свое творческое призвание, а также желание и способность следовать ему, выбирая неизведанные дороги. Там он встретил Щеголева, по словам Ремизова, «товарища и <...> литературного „крестного“ (воистину „крестного“!), помогшего <...> положить начало в <...> трудной „словесной“ работе».⁴¹ Щеголев был первым из плеяды высокопрофессиональных ученых филологов, чьими консультациями писатель пользовался до самой смерти.

III. Первоисточки «апокрифических знаний»

П. Е. Щеголев, неоднократно упоминаемый в разных произведениях Ремизова,⁴² всегда представлял, в первую очередь, как автор книги «Очерки истории отреченной литературы. Сказание Афродитиана». Это была его блестящая студенческая научная работа,⁴³ которая была опубликована⁴⁴ по рекомендации Академии наук и конкретно университетского преподавателя Щеголева — акад. А. Н. Веселовского.

Подобная постоянная характеристика была характерным для Ремизова приемом упоминания о том главном, что дал тот или иной человек для развития его эстетического самопознания.

Суть учительской миссии Щеголева заключалась в том, что в Вологде именно он открыл для своего начитанного в нелегальной литературе ученика огромный мир запрещенных книг другого рода — художественное пространство древних апокрифов.

Для осознания причин обращения Ремизова к этим текстам важно рассмотреть научную концепцию Щеголева, посвященную апокрифам как таковым и их судьбе на русской почве. Ее краткое изложение сопровождало исследование «Сказания Афродитиана». Надо помнить, что работа была написана

⁴¹ Ремизов А. П. Е. Щеголев (1877 — 1931) // Ремизов А. Встречи. Петербургский буерак. Paris, [1981]. С. 267.

⁴² См. там же; Иверень. С. 245.

⁴³ О значении работы П. Е. Щеголева в истории изучения этого памятника см.: Бобров А. Г. Апокрифическое «Сказание Афродитиана» в литературе и книжности Древней Руси. СПб., 1994. С. 10.

⁴⁴ Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. 1899. Т. IV, кн. 1. С. 148—199; Т. IV, кн. 4. С. 1300—1344. Отд. изд.: Щеголев П. Е. Очерки отреченной литературы. Сказание Афродитиана. СПб., 1900. Далее цитируется в тексте по этому изданию с указанием страницы.

студентом-марксистом, пользовавшимся понятиями и терминологией соответствующего учения.

Исследование Щеголева начиналось с определения: «апокрифическое произведение — всякое, попавшее в индекс запрещенных книг» (с. 55). Постепенно легенды, поверья, рассказы, при помощи которых первобытные люди отвечали на космогонические и теогонические вопросы, концентрировались в вероучение, базирующееся на определенной идеологии. Часть подобных рассказов впоследствии была признана ортодоксальными, часть — нет. Некоторое время обе части сосуществовали параллельно. Затем отвергнутые подхватывались адептами новой идеологии с целью сформировать свое вероучение на их основе. «Содержание произведения, — отмечал Щеголев, — могло и очень часто не играло никакой роли <...> важно, <...> что им пользуется еретическая церковь, что оно является идеологией враждебного класса. <...> иногда <...> по содержанию своему они являлись противными воззрениям господствующего класса. <...> этот второй мотив начал руководить составителями индексов в довольно позднее время, когда выработалось классовое сознание и <...> явилась уверенность в том, что издающие индексы, действительно, обладают священными истинами» (там же). Далее ученый рассматривал судьбу списка истинных и ложных книг. На первом этапе существования такой индекс, действительно, был «показателем религиозного состояния страны» (с. 61). Во второй период составление индекса было действием лиц, произвольно взявших на себя право судить, что разрешено, что — нет. По мнению Щеголева, на Руси такой индекс пережил лишь второй — волюнтаристский период. В действительности «запрещенные книги составляли любимое чтение простолодина, а „образованные“ представители нашего духовенства в старину не всегда отличали ложную книгу от истинной» (там же). По мнению ученого, чтение и понимание апокрифов давало ключ к раскрытию альтернативных религиозных и философских концепций, признанных «ложными» лишь людьми, узурпировавшими право veto.

Как видно из вышеизложенного, Щеголев модернизировал истолкование значения и внеэстетических функций апокрифов. Он фактически проводил скрытые параллели между прошлым и настоящим, как бы сопоставляя древнюю и новую запрещенную литературу. Подобное осовременивание предмета исследования облегчало аккумуляцию апокрифической теогонии, космогонии и антропогонии сознанием «теоретика-марксиста», каким еще недавно был Ремизов.

Изложение этой концепции сопровождалось примечанием, что это — лишь краткие выводы, а «подробному развитию наших взглядов на происхождение канона и на значение индексов мы желали бы посвятить отдельное исследование» (там

же). Как известно, дальнейшему ходу научной работы автора над древними отреченными книгами помешали занятия их современными аналогами, т. е. его революционная практика. Но имеются данные, что в Вологде Щеголев имел ряд основополагающих книг по данной проблематике и беседовал об апокрифической литературе с Ремизовым. Позднее писатель вспоминал: «Жили мы в Вологде испокон веков в одном доме <...> Только Павел Елисеевич на улице, — а я во дворе. Вместе ели, пили, купались, вместе ходили в баню. <...> В банном пару приятном, чего только ни рассказывал Павел Елисеевич! О Персиде, волхвах персидских, и о звезде вифлеемской (перечисление образов и мотивов «Сказания Афродитиана». — А. Г.), и о Египте, и о Индии, всю старину, и допотопную самую, из-под земли, подспудную, из преисподней на свет Божий подымет <...> А рассядемся за самоваром <...> и опять разговоры. Павел Елисеевич мне письма самого Гоголя показывал! <...> Насмотрелся я, слава Богу, наострил глаз на старой бумаге, на буквах непонятных для нынешнего глаза <...> Стал я понемногу старину читать, стал в старине разбираться».⁴⁵

Вспомним, что истоком обращения Ремизова к нелегальной литературе был его интерес к философской доктрине марксизма, которая «научно обосновывала» «происхождение семьи, частной собственности и государства», классовую борьбу и перспективы грядущей победы пролетариата.

Значительная часть запрещенной литературы, привезенной Ремизовым из-за границы, была посвящена изложению открытой марксизмом «научной неизбежности» конца старого мира и его преобразования в справедливое общество. Так, например, целый раздел «Эрфуртской программь» К. Каутского, озаглавленный «Государство будущего», рисовал картины светлого облика грядущего. Вождь немецких социал-демократов писал: «Теперь образование новой общественной формы на место существующей является уже не только чем-то *желательным*, оно стало уже *неизбежным*. <...> Все это — не фантазия; все это *доказано* мыслителями социал-демократии на основании *фактов* современного способа производства. Эти факты говорят более убедительным языком, чем самые гениальные и тщательно разработанные картины будущего общества. <...> Доказав, что данное явление *неизбежно*, мы докажем не только то, что оно *возможно*, но и то, что оно *одно лишь и возможно*. Если б социалистическое общество было невозможно, то была бы уничтожена вообще возможность всякого дальнейшего экономического развития. В этом случае современному обществу предстояло бы подвергнуться разложению, как это было 2000 лет тому назад с римской империей, чтобы закон-

⁴⁵ Ремизов А. Россия в письменах. Берлин, 1922. Т. 1. С. 12—14.

чить возвращением к варварству <...> *Еще никогда не существовало партии, которая так глубоко исследовала бы и так точно выяснила себе общественные тенденции своей эпохи, как это сделала социал-демократия. Это не заслуга партии, это — ее счастье*».⁴⁶

В нелегальных марксистских книгах открытые социальные и экономические законы объявлялись абсолютной истиной, а их знание — приоритетом одной партии. Ее вожди становились, таким образом, «пророками», «великими посвященными», а остальные члены — пламенными «борцами за веру». В изложении партийных теоретиков процесс общественного развития приобретал эсхатологические черты, когда вслед за апокалиптическим разрушением «до основанья» «старого мира» наступало преобразование — возникновение «нашего, нового мира».

Практический революционный опыт, обретенный «теоретиком» Ремизовым, повлек за собой не только «разочарование» в телеологизме, в абсолютизации экономического и социального, в историческом оптимизме марксизма, но и поиск новых философских ориентиров, причем в теориях, также запрещающих официозом.

Еще в Пензе Ремизов открыл для себя европейскую «новую драму», французских, русских и скандинавских модернистов, увлекся творчеством Ст. Пшибышевского, М. Метерлинка, философией Ф. Ницше. Однако ни у философов, ни у писателей новейшего времени он не нашел сколь бы то ни было приемлемого решения продолжавшей тревожить его проблемы теодицеи, объяснения причин возникновения и существования Зла, неизмеримости человеческих страданий. Свои ответы на эти вопросы давали древние отреченные книги.

В вологодских письмах Ремизова к Щеголеву несколько раз упомянуто исследование А. Н. Веселовского «Разыскания в области русского духовного стиха».⁴⁷ Как удалось установить, именно этот капитальный труд — фактически аналитическая энциклопедия основного корпуса популярных на Руси отреченных сказаний — является основной научной базой ремизовского мировоззренческого и эстетического освоения апокрифов.

Ремизов нашел в исследовании Веселовского изложение целого комплекса народных космогонических, антропогонических, эсхатологических, фаталистических и прочих идей, лежащих в основе ряда еретических учений, и в частности ереси

⁴⁶ Каутский К. Эрфуртская программа. [Б. м.], 1904. С. 57—59.

⁴⁷ Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 1—6. Разд. I—XVII // Сб. Отделения русского языка и словесности Импер. Академии Наук. Прил. к т. XXXVI—LIII. СПб., 1880—1891. Далее цитируется в тексте с указанием номеров раздела и страницы.

богомиллов, чьи представления во многом восходили к воззрениям гностиков.

Веселовский подробно охарактеризовал истоки, расцвет и последующую судьбу богомильской ереси. Он сделал вывод, что именно с ней связаны большинство апокрифических сочинений, существовавших в древнерусской литературе, а также вошедших в народное сознание через устное предание. По определению Веселовского, главной основой богомильского мирозерцания был «дуалистический принцип <...> Богомильский дуализм — серьезного, несколько мрачного характера <...> Его следы сохранились в космогонической басне, распространенной в славянских преданиях о создании света Богом и дьяволом» (VI—X. С. 82).

В разд. XI («Дуалистические поверья о мироздании») Веселовский перечислил разнообразные космогонические легенды о сотворчестве Бога и Дьявола (Сатанаила). Суммированные ученым представления о разной степени соучастия Дьявола оказались значимыми для Ремизова. В одних легендах Сатанаил — неудачливый подражатель Бога, в других — творец всего материального мира, а в третьих (у богомилов) — «Бог и диавол совместники, равноправные братья» (XI. С. 83). В древних представлениях писатель нашел основу для выработки своего варианта ответа на волновавший его вопрос о происхождении, сущности и роли мирового Зла.

Другим «узловым» моментом, интересовавшим недавнего «теоретика»-марксиста, был вопрос о грядущих судьбах отдельного человека, всего человечества и мироздания как такового. Вспомним, что марксизм предлагал своим адептам концепцию мировой революции — великой битвы пролетариев со своими врагами, битвы, обреченной на успех с фаталистической неизбежностью, битвы, исходом которой было последующее преобразование мира. Сомнение, а затем и неприятие этой футурологической концепции вызвало интерес Ремизова к изложенным в книге Веселовского эсхатологическим легендам и сказаниям. Там Ремизов нашел сведения о таких апокрифах, как «Хожделение Богородицы по мукам», «Видение Исайи», «Видение апостола Павла», «Откровение Мефодия Патарского», «Беседа трех святителей», «Житие Василия Нового», куда входило «видение Григория о последних днях», и др. Идеи и темы этих апокрифов легли в основу его авторской эсхатологии.

Воздействие монументального труда Веселовского на развитие философских, религиозных и эстетических воззрений Ремизова было настолько серьезным и долговременным, что в каких-то отдельных областях сохранилось до конца его творческого и жизненного пути. Это исследование оказалось для писателя неисчерпаемым источником литературных сюжетов,

начиная с его прозы вологодского периода и кончая временем после Второй мировой войны.⁴⁸

Таким образом, Ремизов открыл для себя научные исследования об апокрифической литературе П. Е. Щеголева и А. Н. Веселовского в тот момент, когда происходила кардинальная ломка его мировоззрения. Влияние изложенных в них древних представлений на «поворачивавшего к идеализму» начинающего писателя нельзя абсолютизировать, поскольку для него был значим также контекст современной философии и искусства. Однако многое в апокрифах, представленное в монументальных символических образах, нашло отклик у Ремизова и повлияло как на его мировоззрение, так и на эстетику его творчества.

IV. От московского водоема к Тивериадскому морю: роман «Пруд»

Первое значительное произведение Ремизова — роман «Пруд» (1-я редакция — 1902—1903) — явилось и первым опытом эстетической аккумуляции онтологических и гносеологических представлений, сюжетов и образов, отраженных в апокрифической литературе. Его создание стало для писателя значимым этапом в процессе эстетического самопознания, и в то же время его можно рассматривать как некий артефакт.

⁴⁸ Возможно, придуманное Ремизовым название издательства «Оплешник», выпускавшего его последние повести на древнерусские сюжеты, восходило к изложенной Веселовским белорусской легенде о Сатанале и сотворении болот: «говорят, черти взялись „зь мора, сь пены морьския. Ето, кажуть, быв у Бога Поплешник (поплечник, сидящий рядом, плечом к плечу). Даць ёнь <...> хотевь Бога спихнуть зь неба. Тогда Богъ пёрунь пустивь, ажь земля заколотилась. <...> Даць яны три дни зь небы сыпались <...> Даць который куды ўпавь, тамъ и сядить. Кто ў воду — у воде; у болото — ў болоти; у земли — ў земле» (XX. С. 106). Примечательно, что позднее Ремизов возводил семантику слова «оплешник» к иносказательному имени не Сатаны, а «беса», который оплетает, очаровывает (ср. в его письме Ю. П. Одарченко от 31 июля 1949 г.: «я толкую: // оплешни — оплет — чары // по-русски бесы — оплешники» — Письмо А. М. Ремизова к Ю. П. Одарченко / Вступ. статья и комментарий А. М. Грачевой; подготовка текстов — в соавторстве с В. П. Польшковской / Наше наследие. 1995. № 33. С. 96), как бы «забывая» мотив дьявольского сотворчества, указанный у Веселовского. Осмысля название будущего издательства, Ремизов включал в его семантику и «автобиографический» пласт, т. е. некую самоидентификацию, ассоциацию с «оплешником» самого себя. При этом поразительно совпадение пересказанной Веселовским легенды с ассоциативным восприятием личности Ремизова А. Блоком, посвятившим ему стихотворение «Болотные чертенятки» (1905): «Вот — сидим с тобой на мху // Посреди болот. // <...> // Я, как ты, дитя дубрав, // Лик мой также стерт. // Тише вод и ниже трав — // Захудалый черт» (Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20-ти т. М., 1997. Т. 2. С. 12).

Исследователи отмечали присутствие в романе автобиографического начала:⁴⁹ сходство персонажей, сюжетных коллизий, бытовых подробностей и места действия с реальными людьми, событиями и топографией. Еще раз вспомним своеобразное ремизовское «опровержение» из уже цитировавшегося письма к Г. И. Чулкову: «Дорогой Георгий Иванович! К сведению Вашему: автобиографических произведений у меня нет. Конечно, как в прудовых, так и в посолонных рассказах есть о самом себе, но это не перст, указующий: зри. И очень прошу Вас, в статье Вашей⁵⁰ обойдите этот вопрос автобиографический. Уяснить ничего не уяснится, а напутать может много, ибо не совпадаю я ни с одним из моих героев, и жизнь моя прошла не так, как в рассказах идет. В выпедших пяти томах под каждым произведением стоит год сочинения: „Пруд“ — 1902—3 г.»⁵¹

Несмотря на многократную цитацию, данное высказывание еще не получило адекватного научного осмысления. В этом письме литератор, используя метод отрицания, давал критику «ключ» к пониманию природы «автобиографизма» своих текстов, и в частности романа «Пруд».

Для автора «Пруда» герои и факты из «своей» жизни были исходными художественными составляющими текста, равнозначными «чужим» героям и сюжетам. Уже в этом произведении писатель в полной мере, хотя и не всегда органично, что объяснялось авторской неопытностью, использовал так называемый принцип монтажа, включив в художественную структуру романа и «чужие» тексты, и свои автономные произведения (стихотворения в прозе, разделы из цикла «В плену» и т. д.).

На первый взгляд, сюжет «Пруда» основан на перипетиях судьбы Николая Финогенова. Произведение начиналось с детства «журносенького Коли», повествовало о его учебе, участии в политической демонстрации, аресте, ссылке и заканчивалось его смертью. И внешность, и биография героя во многом совпадали с авторскими. Однако произведение ссыльного студента Ремизова не было романом-автобиографией, подобным «Повести о днях моей жизни» И. Вольнова или «К жизни» А. Библика, — большим прозаическим произведениям, возник-

⁴⁹ Наиболее подробно эта проблематика рассмотрена в работах А. А. Данилевского: *Функция автобиографизма в III-ей редакции романа А. М. Ремизова «Пруд»* // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. 1988. Вып. 822. С. 121—157; *О дореволюционных «романах» А. М. Ремизова* // *Ремизов А. Избранное*. Л., 1991. С. 596—602.

⁵⁰ Сведения о статье Чулкова, рассматривающей творчество Ремизова в целом, имеются в письме Ремизова С. А. Венгеру от 27 августа 1913 г.: «Когда будет корректура моей автобиографии, к которой Чулков статью написал, пришлите мне, пожалуйста» (РО ИРЛИ. Ф. 377. Ед. хр. 3046. Л. 19). Это статья «Сны в подполье», опубликованная в кн.: *Чулков Г. Наши спутники*. М., 1922. С. 7—37.

⁵¹ РГБ. Ф. 371. Карт. 4. Ед. хр. 46. Л. 14—15 об.

шим на основе и в условиях примерно сходных жизненных обстоятельств.

По сути «Пруд» — один из первых русских экзистенциальных романов. Ремизов был точен, сообщая Чулкову, что он, автор, не совпадает «ни с одним» из своих героев. Каждый из них был частью, частичкой или микрочастицей авторского «я» — единственного самодостаточного и все заполняющего героя романа. Сам Ремизов отмечал это в письме от 30 мая 1904 г. к жене, сообщая ей о восприятии его романа родными: «Читал I часть „Пруда“. Очень Сергей (брат Ремизова. — А. Г.) кипятился. Никак не может представить, что это не документ, а мое воображение, отзвук „эмпирической действительности“, как сказал бы Бердяев. Монастырь и пруд, монахи с чертями и старец — моя душа, этого-то он и не может понять. Именно то, что ты понимаешь».⁵²

Сюжет романа «Пруд» внефабульный, это — история изменения авторского самосознания. Движение сюжета понятно только в контексте развития мировосприятия Ремизова, происходящего симультанно процессу работы над романом. И здесь существенную роль играет восприятие и усвоение автором (еще раз напомним — ссыльным революционером) космогонических, антропологических и эсхатологических представлений, сохраненных в апокрифической литературе.

Предмет нашего исследования — первая редакция романа «Пруд», опубликованная в 1905 г.⁵³ Для понимания историко-бытового контекста романа существенно то, что процесс его создания обсуждался Ремизовым в разговорах, а затем в переписке со Щеголевым. После завершения работы над текстом находившийся вне Петербурга писатель передал законченное произведение тому же Щеголеву для редактирования и поиска возможностей его публикации.

В задачу настоящего исследования не входит анализ всех компонентов романа, поэтому остановимся на интересующем нас аспекте — роли апокрифической литературы. Как удалось установить, идейно-художественная концепция Первой редакции романа «Пруд» основана на аккумулярованном художественным сознанием автора комплексе апокрифических текстов, процитированных или пересказанных А. Веселовским в исследовании «Разыскания в области русского духовного стиха».

Апокрифическая литература была также непосредственным источником отдельных сюжетных мотивов романа.

⁵² Ремизов А. На вечерней заре / Подг. текста и коммент. А. Д'Амелия // *Europa Orientalis*. 1987. № 6. С. 246. Далее — Ремизов А. На вечерней заре. II с указанием страницы.

⁵³ См.: Вопросы жизни. 1905. № 5. С. 61—100; № 6. С. 1—42; № 7. С. 1—38; № 8. С. 87—124; № 9. С. 3—46; № 10—11. С. 1—50. Далее цитируется в тексте с указанием номера и страницы.

Фабула романа — последовательность жизненных вех Николая Финогенова. Его существование совершает полный круг — от детства (рождения) до смерти. Экспозиция романа — пейзажное описание исходного места обитания героев: белый особняк богачей Огорельшпеховых и, в том числе, главы рода — Алексея, прозванного Антихристом; красный флигель их бедных родственников Финогеновых; принадлежащая Огорельшпеховым фабрика с рабочими казармами. Все это расположено вокруг *пруда*. Здесь начинается жизнь Николая. Отсюда он отправляется в ссылку, унося с собой фотографию пруда. Сюда же герой возвращается в конце своей жизни, чтобы задушить дядю — Антихриста, показав ему перед убийством все ту же фотографическую карточку.

В основе архитектоники романа лежит последовательно проведенный циклический принцип. Цепь сюжетных звеньев представляет собой систему замкнутых кругов, фактически являющихся ипостасями одного и того же круга.

Подобное строение романа и символика его названия («Пруд»), становятся понятными, если иметь в виду, что Ремизов, моделируя художественный макрокосм своего произведения, опирался на апокрифические легенды о начале и конце мира.

Наиболее авторитетный из исследователей романа А. А. Данилевский отметил влияние гностических учений на романы Ремизова в целом, и в частности на «Пруд». «Ремизов, — писал ученый, — по всей очевидности, принимает взгляд гностиков на материальный мир как на порождение Сатаны, изначально противостоящее божественным проявлениям, и подспудно воспроизводит его в своих „романах“. Однако одновременно он представляет дело так, будто в сознании человечества поддерживается фикция Божьей власти над миром — фикция, стимулируемая и имитируемая Дьяволом».⁵⁴ Само по себе указание исследователя на то, что некая гностическая подоснова оказала воздействие на художественное мировоззрение писателя, справедливо. Однако исследователь представляет как нечто единое гностические источники и самого первого романа «Пруд» (1-я редакция — 1902—1903), и более позднего романа «Плачужная канава» (1914—1918). Таким образом, влияние гностицизма на произведения Ремизова предстает как нечто априорное и неизменное по своей сути.

Как известно, гностицизм — совокупность религиозно-философских систем и по сей день — сложное, до конца не изученное явление. Ремизов черпал сведения о нем из «вторых» и «третьих рук» — из пересказов исследователей или научно-популярных изданий. Его интерес к различным гностическим системам имел длительную историю, опирался в разное время

⁵⁴ Данилевский А. А. О дореволюционных «романах» А. М. Ремизова. С. 604.

на разные источники. Это необходимо учитывать при научном анализе того или иного произведения писателя.

В период создания первой редакции романа «Пруд» основными данными по этой проблеме для Ремизова были достаточно краткие сведения, приведенные во все той же книге Веселовского. Изложенная там информация о гностических учениях, их отражениях в ересях, в частности, в ереси богомилов, была крайне суммарной, терминологически путаной, что, собственно, было следствием недостаточной изученности этих явлений в науке того времени. Сведения такого рода были восприняты Ремизовым в схематично-обобщенном виде. Для писателя главным были не теоретические обобщения, а сами еретические легенды, приводимые Веселовским в цитатах или пересказе.

Во время создания романа Ремизов изучал космогонические и антропогонические легенды, основанные на дуалистических представлениях о силах, властвующих над миром. В книге Веселовского значительное место отведено изложению легенд о творении всего сущего из воды. Среди различных источников ученый упоминал, в частности, повесть «О тивериадском море»,⁵⁵ изданную Е. Барсовым:⁵⁶ «Егда не бысть неба ни земли, и тогда бысть одно море тивериадское, а береговъ оу него не было; и сниде Господь по воздуху на море тивериадское и виде Господь на мори гоголя пловуща, а тотъ гоголь Сотанаилъ» (XI. С. 47). Согласно отраженной в повести космогонической легенде, Бог и Сатанаил = Сатана (в образе птицы-гоголя) вместе сотворили землю и ангелов. В раю Сатанаил стал их главой, но за гордость был низвергнут вместе с частью ангелов во ад. Как показал Веселовский, такой вариант мифа в разных вариантах был и в русских народных пересказах этой космогонической легенды.

Представление о водной стихии, как первосущности, из недр которой возник земной мир, и послужило мифологическим источником названия романа. Здесь — характерное для Ремизова метонимическое сужение метафоры: вода = море = пруд.

Одновременно существовал и вполне реальный «прототип» образа «пруда». Как известно, до 19 лет Ремизов жил с семьей во флигеле недалеко от фабрики и дома его дядей Найденовых. Все строения были расположены на берегу т. н.

⁵⁵ О значительном влиянии этой легенды на художественное мировосприятие Ремизова свидетельствует его позднее упоминание о ней: «Когда я читал богомильские легенды о «Тивериадском море», мне вдруг представился Пушкин: я увидел его демоном — одним из тех, кто выведал тайну воплощения Света; с лилией, поднявшись со дна моря и, пройдя небесные круги, он явился на землю — „и демоны убили его“. Но слово — свет... его сияние хранит русская речь» (Ремизов А. Огонь вещей. Париж, 1954. С. 128—129. Далее цитируется в тексте: Огонь вещей с указанием страницы).

⁵⁶ ЧОИДР. 1888. II. Материалы историко-литературные. С. 5—8.

«найденовского» пруда. Он был особой достопримечательностью владений ремизовских родственников, о чем свидетельствуют воспоминания современников.⁵⁷

Таким образом, название произведения возникло на основе «контаминации» мифа и бытовой реалии, связанной с автобиографией писателя. Этот художественный принцип, лежащий в основе полисемантичности романного названия, являлся основополагающим для всего произведения. Авторский метод заключался в последовательной трансформации объекта художественного творчества: от реалии к символу, от символа к мифу.

Московский пруд превратился в символическую метафору водной стихии — мирового первоначала, которое в свою очередь осмыслялось как знаковый образ мифа о сотворении мира Богом и Сатаной.

Нельзя сказать, что Ремизов использовал какую-либо одну апокрифическую легенду в качестве мифологической первоосновы своего повествования. В романе творчески преобразованы как канонические, так и апокрифические тексты: апокрифы о создании мира Богом и Сатаной, «Хождение Богородицы по мукам», «Видение Исайи», «Видение Григория о последних днях» из «Жития Василия Нового», а также евангельские эпизоды искушения Христа Сатаной и распятия.

Творчески аккумулируя представления, заимствованные из различных источников, писатель создал свой авторский миф. Его выражением стал ремизовский эсхатологический апокриф о Втором Пришествии и конечных судьбах мира сего.

Один из главных мифологических лейтмотивов романа — мотив крыльев.⁵⁸ В данном случае Ремизов опирался на представления, изложенные в апокрифических сказаниях разд. XI

⁵⁷ «Пруд большой. Сильные родники наполняли его и уводили воду в Язу. <...> Пруд Найденых настолько славился чистотой и вкусом воды, что в 1849 г. во время царского приезда для освящения большого Кремлевского дворца в пруду помещались от известного в свое время живорыбного торговца П. И. Мочалова садки, перенесенные с Москвы-реки. <...> В обыкновенные годы в этом пруду всегда водились рыбы: караси, окуни, пескари, карпии (попадались при ловле величиной с аршин и даже более). <...> Рыбы было так много, что ее ловили неводом во всю ширину пруда, на что смотреть собиралось множество соседей <...> Обширный пруд отдавался на зиму для колки льда ледоколам за 30—50 руб. за одну зиму. <...> На таком пруду, конечно, существовала купальня и дети бегали в нее по несколько раз в день, выплывая и наружу» (Николай Александрович Найденев. 1834—1905 г.: Очерк жизни и деятельности / Сост. и изд. И. А. Лебедев. М., 1915. Вып. 1. С. 24—25).

⁵⁸ Возможно, что лейтмотив «крыльев» как метафоры особого, обреченного на неудачу полета, подсознательно связан у Ремизова с переживанием детской травмы. Ср. у Кодрянской: «В простенке комнаты комод, памятный Ремизову на всю жизнь. Когда ему было два года, он упал с него на железную игрушечную печку и сломал себе переносицу. Ремизов считал себя потом на всю жизнь „изуродованным“» (КАР. С. 70). В результате у него возник сложный комплекс неполноценности (уродства) / уникальности (исключительности).

книги Веселовского («Дуалистические поверья о мироздании»). Писатель аккумулировал идеи тех космогонических легенд, в которых Бог выступал в роли первоначала, но затем уступал творческую роль Сатанаилу. Последствием было то, что весь земной мир оказывался во власти Сатанаила и его «ангелов» (бесов). После изгнания из рая белые ангельские крылья поверженных чернели.

Роман «Пруд» начинался с темы утраченного рая. На вопрос маленького Коли о причине падения звезд бабушка отвечала: «Ангелы незримые... ангелы падшие...» (№ 5. С. 78). Лейтмотивный образ «черта» («беса»), власть которого распространялась над миром, возникал как завершение отдельных частей романа. Так, например, ночью так пели часы, «сам черт заслушался! Вот он, ленивый, раскинул синие, темные крылья во млеющих звездочках от края до края по тихому небу» (Там же. С. 100). Или: «А Бес неприкрашенный, худой сидел на гвозде затопленного забора, отделявшего Синичку от пруда, и, курлыкая, грыз копыто, голодный Бес, испачканный плевками, кровью, а людям, таким жалким и доверчивым казалось: это половодье гремит, волны ворчат...» (№ 7. С. 37—38).

С первой главы развивалась одна из центральных лейтмотивных тем романа — тема ожидания Пасхи — Воскресения Христова. Изначально же было сообщено, что городом правит Алексей Огорельшев, прозванный Антихристом, — «сгорбленный, с сведенными крючковатыми руками, <...> за плечами же развевались тончайшие крылья, неумоимо рассекавшие воздух. „Антихрист, честное слово! — говаривали фабричные, — и ходить-то путно не может, летает, дьявол, сатана рогатая“» (№ 5. С. 63). Таким образом, на «реальное» повествование «накладывалась» мифологическая параллель — неоднократно изображенное в апокрифических текстах описание «последних времен», когда в мире наступало царствие Антихриста.

Ремизовский апокриф о Втором Пришествии органично проистекал из переосмысления автором эсхатологического оптимизма марксизма (как говорилось ранее, это была центральная проблема, над которой он раздумывал в вологодской ссылке). В романе «реальная» — социальная тема революционного переустройства мира, связанная с судьбами молодых Финогеновых (сначала Александра, затем Николая) и их товарищей, была сопряжена со своей мифологической параллелью — темой грядущего Мессии и преобразования мира. Символический параллелизм характерен для всех эпизодов, в которых излагались революционные чаяния о финале борьбы — грядущем переустройстве мира. Таковы были, например, замыслы Александра, когда он превратился «из смиренника-монаха в монаха-революционера. Расточить жизнь: ступить

гулко по земле, бросить вызов, дерзнуть, сгореть — все это создало у него целую систему действий во имя какой-то новой жизни, которая должна взойти на этом огне и крови... на жертве» (№ 7. С. 17). Также и Николай, попав в ссылку, думал, что «началась новая жизнь с новыми людьми» (№ 9. С. 27).

Лейтмотивы, ведущие тему героев, которые стремились как-то изменить жизнь человеческую (Александра, Николая, отца Глеба), связаны с образами крыльев и утраченного рая. В повествовании неоднократно повторяется образ когда-то белых, но ныне почерневших крыльев. В системе символических соответствий романа апокрифические образы безымянных падших ангелов контаминированы с образом их начальника Сатаны, тоже утратившего чистоту и рай. Так, например, об Александре говорится, что после тюрьмы его «окрылила злоба дьявольскими крыльями» (№ 8. С. 93). В бунтующих героях живет «память о дальнем, минувшем <...> о мирах золотых и о сказочном рае <...>... Вернуть, вернуть бы эти мгновенья, понестись бы на крыльях без тоски, без оглядки <...> не уйти, не вернуться» (№ 6. С. 11).

Наиболее развернутой символической метафорой тоски по потерянному раю является включенное в повествование ремизовское стихотворение в прозе «Демон» (№ 8. С. 122—124). Оно было написано в Вологде под впечатлением от картины М. Врубеля «Демон сидящий» (1890), которую Ремизов увидел вместе с картиной «Демон поверженный» (1902) на выставке «Мира Искусства»⁵⁹ во время поездки в Москву в конце 1902 г. При помощи Щеголева Ремизов неоднократно пытался опубликовать стихи в периодике, но эти планы остались не осуществленными.⁶⁰ В стихотворении, целиком включенном в повествование, наиболее явно отражено дуалистическое представление о братстве поверженного Демона (Сатанаила) с Богом и о его великой тоске по утраченному: «Мне же, Незримому, здесь в этот час жутко и холодно. // <...> Отчего ж не могу я молиться Родному и Равному, но из царства ино-го? // Проклятие — царство мое, царство мое — одиноко. <...> // А кто-то живет, мечтая и тут и на небе. Так вечно, во веки, всю жизнь, вечно желать безответным желаньем, скорбь

⁵⁹ См. отзыв Ремизова в письме Щеголеву от 18 ноября 1902 г.: «Быль вчера на выставке «М<ира> Ис<кусства>», возвратился весь переполненный образом Врубелевского Демона (нов<ая> карт<ина>, у него есть и другой демон). Оригинально задумана картина, нос-то у демона курносватый и цветы „первозданные“ в головах и у ног, а там, перед ним, не то утро в тумане, не то закат тлеющий (описание Ремизова соответствует картине «Демон сидящий». — А. Г.)» (РО ИРЛИ. Ф. 627. Оп. 4. Ед. хр. 1479—1610. Л. 32).

⁶⁰ См.: *Лауров А. В.* [Вступительная статья к переписке В. Я. Брюсова с А. М. Ремизовым] // ЛН. М., 1994. Т. 98. Кн. 2. С. 142—143. Там же опубликован текст «Демона» по автографу из архива Щеголева (РО ИРЛИ. Ф. 627. Оп. 2. Ед. хр. 69. Л. 1—3). Текст «Демона», включенный в роман «Пруд», является другой, более поздней редакцией стихотворения.

глодать и томиться. // Власть и тоска. // Тоска беспросветная» (№ 8. С. 123—124).

Для христианского сознания естественна мысль о Втором Пришествии и победе Божественного начала над Антихристом. На основе переосмысления апокрифических легенд и евангельских текстов Ремизов создал свой вариант «эсхатологического мифа», в котором была парадоксально «вывернута наизнанку» основная христианская идея Воскресения.

Наиболее близкий фактологический источник этого ремизовского мифа — апокрифическое «Видение Григория о последних днях», славяно-русский текст которого был подробно, с обширными цитатами пересказан Веселовским (XXIV. С. 185—213). Ученый отметил, что образы этого видения «могли бы быть благодатным материалом — для нового Данте» (Там же. С. 186).

В одиночной камере главный герой «Пруда», подобно монаху Григорию, имеет видение: «Он читал написанную на трепещущих огненных свитках судьбу каждого <...> Страшные, странные слова горели на этих черных свитках. И то, что было грехом и преступлением, не было теперь грехом и преступлением, а было пышными кострами, прожигаящими миры до их пуповин, лабиринтными путями в лоно нечеловеческих тайн, — и то, что венчалось красотой и святостью, страшило своей чудовищностью и безобразием и трусостью и наглым лицемерием, — и хаос распускался в созвездия, — и добро менялось тронem со злом, — и там, где низвергались боги и потешались в святотатственных оргиях темные силы, взирало око Бога, — и там, где возносились славословия, хохотал Дьявол <...> покрывалось пространство густой черной ночью. Несметные толпы находили и сходились, <...> и они горько шептали: — Пойми нас!» (№ 8. С. 102—103).

Увидев воочию революционеров и их дела, герой Ремизова убеждался в умозрительности их учений. В романе это показано посредством приема символического параллелизма: ложность телеологической веры революционеров в их способность насильственным путем осуществить преобразование мира раскрывается через ремизовский миф о не воскресшем Христе. К финалу романа лейтмотив ожидания Пасхи трансформировался в мотив обманутого ожидания. Так, Николай повторяет: «Не верю я Тебе, не верю!» (№ 10—11. С. 9).

В контексте последовательно проведенной в романе оборачиваемости идей апокрифических сказаний дальнейшим логическим развитием ремизовского «эсхатологического мифа» была подмена Христа другим «спасителем» — вечным соперником и «братом» Бога — Сатанаилом (Сатаной).

В видениях Николая Финогенова, фактически основанных на использовании евангельского текста (Мф. 24: 29, 30, 31) и образов из «Видения Григория», ремизовский герой-визионер

кошунственно ассоциирует себя с Мессией: «И солнце померкнет, звезды чернее ночи выглянут с черного неба. А из очей их заструится алый свет — кровь детей — кровь мучеников <...> И настанет то, чего так ждали... — мир преобразится <...> и ты восстанешь и пойдешь по земле <...> и предстанут тысяча существ, тысяча жизней, тысяча знаний и раскроется... око Бога <...> — Я спасу! // Застыл Николай от ужаса, не смел оглянуться: сзади, он чувствовал, стоял кто-то <...> // — Я спасу» (№ 10—11. С. 15). Ср. у Веселовского в легенде о Боге и Сатанаиле: «бывъ у Бога Поплешникъ (поплечникъ, сидящий рядомъ, плечомъ къ плечу)» (XIX. С. 106).

Сюжетная кульминация романа — попытка насильственным методом преобразить мир и освободить человечество от страданий — дана Ремизовым через систему символических соответствий. Первое из них — убийство некоего «князя», совершенное революционером Катиним. Этот художественный факт имел реальную подоплеку. В основе образа Катина — ремизовское переосмысление психологического настроения и революционных планов реальных прототипов — знакомых ему по Вологде ссыльных эсеров: И. П. Каляева, позднее, в 1905 г. казненного за убийство вел. кн. Сергея Александровича, и идейного организатора этого террористического акта Б. В. Савинкова (один из его литературных псевдонимов — В. Канин — от домашнего имени его дочери Кати — «Каня»). И в то же время упоминание «князя» рассчитано и на ассоциативное уподобление противника революционеров известному воплощению мирового Зла — «Князю мира сего» — Сатане.

Следующая ступень символического обобщения — другой художественный эпизод романа — совершенное Николаем убийство дяди Антихриста с предварительным показом ему фотографии пруда. Это — зашифрованное в жизнеподобных образах сакральное действо — попытка свержения Антихриста. Фотография пруда — эмблематический символ мира, погрязшего в неправде и страданиях, с момента своего появления из водной первоосновы находящегося под властью противника Бога — Сатанаила и его детища — Антихриста. Николай ассоциирует самого себя с грядущим Мессией, которому суждено ниспровергнуть последнего ставленника Дьявола. Но для понимания этого эпизода существенно то, что в системе символических соответствий романа Николай — лишь ложный претендент на роль Христа, на деле оказывающийся неудачным подражателем Сатанаилу. Как отмечал Веселовский, роль Сатанаила «в дуалистической космогонии уже принижена: он не равносителен Богу-отцу, хотя считается сильнее брата-Христа; <...> в Liber S. Joannis он назван: imitator Dei» (XI. С. 37). Примененный героем способ убийства — удушение — также является символической метафорой борьбы Бога и его антипода, борьбы, представленной в трагически переверну-

той форме. Ср. вариант дуалистической легенды о сотворении мира у Веселовского: «Бог разбил камень ногой, из него выбежал Самоэль, схватил Бога за горло и стал душить. — Отпусти только и чего хочешь проси, говорит Господь. — Дай мне мир видимый или невидимый, вечный. — Бог уступил ему вечный мир. Самоэль ушел, но ангелы спохватились и, нагнав его, сказали, что когда у Бога родится Сын, Самоэлю придется уступить ему вечный мир <...> По смерти Христос сошел в ад к Самоэлю и вывел оттуда души всех людей» (XIX. С. 116—117).

Символическое соответствие Николая Сатанаилу, свергнутому с небес в момент наивысшего пика своей гордыни, подтверждается характерным «художественным жестом» — формой гибели героя. Николай выбрасывается из окна, т. е. низвергается сверху вниз, в бездну Невоскресения. Преображения мира не происходит, поскольку ему не предшествует Воскресение, а значит, не приходит тот Единственный, кто способен сокрушить Антихриста.

В ремизовской философско-теологической системе, основанной на переосмыслении апокрифов, единственной божественной силой, способной сострадать человечеству, быть вечной заступницей перед устранившимся от деяния и равнодушно-справедливым Создателем, является Богородица. Уже в этом романе основным источником для трактовки этого образа стало апокрифическое «Хождение Богородицы по мукам».

Ремизовский космогонический миф завершается основанным на мотивах «Хождения» изображением заступничества Богородицы: «Далеко <...> разливалось жаркое зарево. // Госковал в своем царстве. <...> А там за звездами, на небесах, устремляя к Престолу взор, полный слез, Мать Божия сокрушалась и просила Сына: // — Прости им! // А там, на небесах, была великая тьма... // — Прости им! // А там, на небесах, как некогда в десятый покинутый час, висел Он распятый, в поникшей главой в терновом венце... // — Прости им!» (№ 10—11. С. 50). Богородица заступает за всех людей перед Создателем в момент, когда земля остается царством Антихриста, а Воскресения не происходит.

* * *

Первая редакция романа «Пруд» была не понята современниками ни с эстетической, ни тем более с теологической стороны. В плане переосмысления библейских постулатов роман был воспринят как слишком смелый даже представителями нового религиозного сознания. Характерен отзыв З. Н. Гиппиус в письме к Щеголеву от 5 апреля 1904 г. В ее отрицательном ответе на предложение напечатать роман в журнале «Новый путь» звучит недовольство не только формой, но и содержа-

нием произведения: «Роман Ремизова кажется мне очень талантливым, в некоторых местах удивительно сильным; Дмитрий Сергеевич находит, однако, что он написан в чересчур „декадентской“ форме и опасен для современного журнала с такой уже сомнительной репутацией, как *Новый Путь*. <...> Заплатить за длинный роман Ремизова (а он нуждается в деньгах, насколько я знаю) у нас нет никакой возможности. Я думаю, он пристроит его с большой для себя выгодой в одном из новых или нарождающихся журналов, где и за „декадентство“ его не так сурово взъщут».⁶¹ Когда публикация романа в журнале «Вопросы жизни» все же началась, ближайшие знакомые Ремизова (Вяч. Иванов, Лев Шестов) с напряжением следили за развитием идейной концепции произведения, видя основной интерес произведения не в романной интриге, а в развитии философско-религиозных воззрений автора. Так, Вяч. Иванов, ознакомившись с началом романа, почувствовал его еретический подтекст и воспринял произведение крайне настороженно. В письме к Ремизову от 25 мая 1905 г. он отмечал: «Пока буду молчать и ждать продолжения. Ведь должен же скоро открыться нам и белый мир — мир тех белых монастырских стен, что стоят, как некий *Mont Salvat* над магическим четырехугольником Вашего *Inferno*...»⁶² Примечательно, что Вяч. Иванов сразу же понял художественный замысел Ремизова — создать циклическую композицию романа, подобную строению Дантовской «Божественной Комедии» (часть «*Inferno*»). Печатный отзыв на журнальную публикацию романа принадлежал жене Вяч. Иванова — Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Она писала: «Роман, несомненно значительный, по смелости и широте захвата, не производит, однако, целостного эстетического впечатления. Психологический анализ подавляет анализ характеров. Нагромождены ужасы социальных зол с какой-то, может быть, и жизненной, но не художественной правдой». Единственно ценным в произведении рецензент сочла «порыв из подполья <...> прямо в гордые, золотые небеса»,⁶³ усмотрев в финале намек на возможное мистериальное разрешение центральной романной антиномии между силами Добра и Зла.

Наиболее глубоко произведение было понято другом писателя Львом Шестовым. В июньском письме к Ремизову 1905 г. он сообщал: «Знаю, что нужно тебе давно уже отчет о романе твоем дать. Прочел уже все (и оттиск). И вот впечатление: художественное дарование у тебя несомненное. Часто, очень

⁶¹ РО ИРЛИ. Ф. 627. Оп. 4. Ед. хр. 712—726. Письмо 3.

⁶² Переписка В. И. Иванова и А. М. Ремизова / Вступ. ст., примеч. и подг. писем А. Ремизова А. М. Грачевой; подг. текстов писем Вяч. Иванова О. А. Кузнецовой // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 87. Далее тексты переписки Ремизова и Вяч. Иванова цитируются в тексте: *Иванов* с указанием страницы.

⁶³ Весы. 1905. № 9—10. С. 85.

часто слышится собственный голос. Но — не всегда. <...> материал богатый и любопытный, но обработан местами недостаточно, так что выходит громоздко. <...> Заметен вкус к подполью — и окна что-то не видать. В отличие от меня у тебя вкус (к подполью) так сказать природный, наследственный <...> Я в подполье, но всегда готов выпрыгнуть — только висит на шее камень тяжелый, не дает подняться. У тебя же иной раз кажется, что ты и подниматься не стал бы, если бы мог». ⁶⁴ В своем отзыве Шестов, не поддавшись иллюзиям чаяния «белого мира», «золотых небес», отметил осознанность авторского пессимизма, лежащего в основе идейно-художественной концепции произведения.

Роман «Пруд» стал первым целостным отражением онтологических и гносеологических представлений, воспринятых Ремизовым из древних апокрифических сочинений. В нем писатель впервые применил способ монтажа для моделирования целостной художественной структуры на основе переплетения новых и старых текстов, соединения мотивов, как автобиографических, так и тех, которые восходили к древним памятникам.

V. Революция 1905 г. в зеркале апокрифической литературы: сборник «Лимонарь»

1

В 1905 г., на волне вызванных революцией амнистий, А. М. Ремизов с женой получили разрешение на проживание в столицах и приехали в Петербург. Значительную роль в этом сыграл Н. А. Бердяев — друг Ремизова с вологодских времен, ставший одним из фактических редакторов петербургского журнала «Вопросы жизни». Так, в относящемся к началу 1905 г. письме к жене Бердяев писал: «Много думал о нашей петербургской жизни, и беспокоит меня мысль, что тебе не нравится Петербург, что еще не образовалось вокруг нас хорошей душевной атмосферы, радостной и красивой. А такую атмосферу мы должны создать <...> Ремизовых я перетаскиваю в Петербург, и это будет для нас большое приобретение. Они могут составить часть приятной атмосферы отношений с людьми». ⁶⁵ Бердяев же помог Ремизову получить работу в редакции журнала «Вопросы жизни».

⁶⁴ Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым / Вступ. заметка, подг. текста и примеч. И. Ф. Даниловой и А. А. Данилевского // Русская литература. 1992. № 2. С. 144.

⁶⁵ Цит. по: *Вадимов Александр* [Цветков А. В.]. Жизнь Бердяева. Россия. Berkeley, 1993. С. 79.

Выбор места жительства был продиктован не только практическими соображениями больших возможностей найти литературный заработок в столице. Для Ремизова переселение в Петербург было прежде всего вызвано внутренней потребностью «переступить через прошлое» и вступить в новый этап своего духовного развития. Об этом он с полной откровенностью писал жене 26 июня 1904 г.: «Мечтаю о Петербурге. Там я не буду на „родине“, а буду у „чужих“, т. е. и сам буду другим. Хожу своим шагом и говорю „какая“ только в Москве. Но и ненавижу я эту Москву, кровно любя. <...> В „Пруды“ я всю правду написал, только сумел ли? <...> Но говоря так, в черной волне, я забыл все тепло — дыхание „родного“, забыл благовест, распевы, Пасху — колыбельную Москву неповторимую <...> Найду ли я в Петербурге у чужих в чужом городе хоть тень от этого „невечернего“ света? <...> // Человеческие души разные и разными проходят жизнь. Какое же может быть общее „служение“? Надо победить свою отдельность и не замечать, но и другие должны забыть тебя и соединиться с тобой в игре „не в твое и не мое“. // А это над тобой — миф. // Миф — сверхвозможное, сверхмогучее — на что смотришь снизу вверх».⁶⁶

Приехав в Петербург, Ремизов оказался в духовной атмосфере психологического переживания художественной элитой России современных событий. В это время, после снятия цензурных ограничений, он напечатал свои ранние рассказы из жизни ссыльных («Музыкант», «В секретной», «Крепость», «Новый Год» и др.). В 1907 г. в издательстве Вяч. Иванова «Оры» был издан сборник ремизовских апокрифов «Лимонарь». Эта публикация была отнюдь не случайной, а стала итогом дружеских и творческих контактов обоих писателей.

2

Знакомство двух коренных москвичей, Иванова и Ремизова, состоялось в Москве летом 1904 г. Существенным для их последующих отношений было то, что Ремизов одновременно встретился со второй женой Иванова — Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Она сыграла важную роль в формировании психологической атмосферы общения и зачастую брала на себя функцию выразителя «хорового» голоса супругов Ивановых в диалоге с Ремизовым. До конца жизни Ремизов сохранил о ней теплые воспоминания. «Добрый человек и очень внимательный»,⁶⁷ — так характеризовал Ремизов жену Иванова в позднем автокомментарии.

⁶⁶ Ремизов А. На вечерней заре. II. С. 271—272.

⁶⁷ Цит. по: *Ruman Avril. Petersburg dreams // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer. Columbus, 1987. P. 72.*

В 1903—1904 г. Ремизов работал заведующим репертуаром в «Товариществе Новой Драмы» Вс. Мейерхольда, много занимался переводами драматических произведений и вместе с режиссером пытался реализовать свои идеи о новом театре. Значение драмы и роль, которую должен вернуть себе театр, — вот главные, сразу же духовно объединившие собеседников темы их разговоров. 26 июня 1904 г. Ремизов написал жене о новом знакомстве и особо отметил: «Очень понравилась Вяч. Иванову моя мысль: театр — обедня».⁶⁸

В то время исследователь античности Иванов много размышлял о театре будущего, который должен вернуться к своим мистериальным истокам. «И с тем большею страстностью призываем этот грядущий и вожделенный театр мы, искатели, — писал он в статье «Новые маски» (1904), — чем многозначительнее и неотвратимее представляется нам его историческая задача — сковать звено, посредствующее между „Поэтом“ и „Чернью“, и соединить толпу отлученного от нее внутреннюю необходимостью художника в одном совместном праздновании и служении».⁶⁹ Эта статья была помещена как предисловие к изданию драмы Зиновьевой-Аннибал «Кольца», о которой Ремизов и Ивановы говорили на московской встрече и которую заведующий репертуаром «Товарищества Новой Драмы» рекомендовал Мейерхольду для постановки.

Ремизов наиболее целостно выразил свои взгляды на судьбу театра в статье «Театр-студия» (1905), опубликованной в преддверии открытия в Москве Студии под руководством К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда. Высказанные в ней идеи были близки к воззрениям Иванова. Ремизов видел недостатки современного театра, высшим выражением которого он считал постановки Станиславского, в отделении зрителя от действия, происходящего на сцене. Как бы вторя Иванову, Ремизов писал: «Реализм — то новое, что дал театру Станиславский, — провалился. Реалистическая постановка пьес рассыпалась в житейские нетипические мелочи <...> Я, зритель, больше уже не терзаюсь с страдающим героем, не надрываюсь от хохота, не плачу плачем действующего двойника, а любопытствую: из чего тот или другой предмет сделан, как это хитро кто-то свистит по-соловьиному, и где это ветер с дождем уселись, по какую от меня руку — по правую или по левую...»⁷⁰ По мысли Ремизова, новый театр должен был перейти в иное качество путем восстановления общности зрителя и совершающегося действия.

В 1905 г. отношения между Ивановым и Ремизовым были достаточно доверительными. Ремизов поручал Иванову вести

⁶⁸ Ремизов А. На вечерней заре. II. С. 272.

⁶⁹ Иванов Вячеслав. Собр. соч. / Под ред. Д. Иванова и О. Дешарт; с введением и примеч. О. Дешарт. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 76.

⁷⁰ Ремизов А. Театр-студия // Наша жизнь. 1905. 22 сент.

с С. А. Поляковым и В. Я. Брюсовым переговоры об оплате своих произведений и о перспективах дальнейших публикаций в издательстве «Скорпион». Сам он, в свою очередь, следил за судьбой ивановских статей и стихотворений в петербургской периодике. В 1905 г. произведения Иванова печатались почти в каждом номере журнала «Вопросы жизни», в редакции которого служил Ремизов.

Наиболее близкое личное и творческое общение обоих писателей относится к осени 1905 г., когда Иванов также обосновался в Петербурге. Ремизов стал одним из постоянных участников ивановских «сред» на Башне. Именно на этих собраниях он познакомился со многими петербургскими литераторами и художниками. Так, именно на Башне он впервые встретился с Горьким, к которому постеснялся зайти в 1902 г. во время своего кратковременного приезда в Москву из вологодской ссылки. Дневниковые записи Ремизова 1905 г., частично включенные в его книгу «Кукха» (1923), позволяют судить о частоте ремизовских посещений Башни и о круге обретенных там новых знакомых: «28. 9. У Вяч. Иванова занимались спиритизмом. <...> 5. 10. У Вяч. Иванова. Познакомился со Скитальцем и Юшкевичем. <...> 13. 10. Среда у Вяч. Иванова. Коновод Аничков. И бесчисленное количество новых. Разговор о событиях. Еще бы! <...> 19. 10. У Вяч. Иванова. <...> 7. 12. У Вяч. Иванова. Андрей Белый, Блок, Габрилович, Сюннерберг, П. В. Безобразов, А. Белый изумительно читает стихи».⁷¹ В сохранившейся дневниковой записи Иванова от 14 июня 1906 г. имеется дружеское упоминание: «Вечером Ремизовы. <...> Очень милы».⁷²

Сближение Иванова и Ремизова было вызвано не только личными симпатиями, но, что главное, созвучностью их тогдашних воззрений на природу художественного творчества и задачи современного искусства, ищущего пути к народной душе.

Иванов воспринимался Ремизовым как идеолог художественного направления, близкого его эстетическому самосознанию. Неслучайно первое отдельное издание цикла сказок «Посолонь» (М., 1907) писатель посвятил своей трехлетней дочери Наташе и Вяч. Иванову: ребенку — естественному объекту и субъекту мифа; и теоретику, обосновавшему роль мифотворчества в истории культуры. В свою очередь, Иванов считал «посолонное» мифотворчество Ремизова одним из наиболее талантливых проявлений истинного развития искусства. Он так откликнулся на получение книги «Посолонь» от Ремизова: «Для меня же „Посолонь“ — одна из светлых страниц жизни: такое значение придаю я Вам и Вашей книге, и такую цену

⁷¹ Ремизов А. Кукха. Берлин, 1923. С. 23—26.

⁷² Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 750.

имеет в моих глазах то отношение Ваше ко мне, которое запечатлелось на этой книге» (Иванов. С. 91).

Для Ремизова середина 1900-х гг. — это время осознанного обращения к народному творчеству и интенсивного самопознания истоков своего интереса. Легенда, сказка, полузабытый обряд или быличка — все это, по Ремизову, является осколками народного мифа, воскресить который — миссия писателя. Декларативно эта задача была изложена в открытом письме Ремизова от 29 августа 1909 г. в редакции ряда газет и журналов. Причиной появления этого документа было вульгарное истолкование работы писателя с фольклорными текстами как плагиата. По сути дела, письмо стало теоретическим обобщением результатов творческого опыта, накопленного Ремизовым.

Задача воскрешения народного мифа представляла у писателя как выход из тупика, в котором оказалась культура, отошедшая от народной первоосновы. Осуществить эту задачу «в состоянии лишь коллективное преемственное творчество не одного, а ряда поколений».⁷³ «Я, — писал Ремизов, — кладя мой, может быть, один единственный камень для создания будущего большого произведения, которое даст целое царство народного мифа, считаю своим долгом, не держась традиции нашей литературы, вводить примечания и раскрывать в них ход моей работы. <...> Только так, коллективным преемственным творчеством создастся произведение, как создались великие храмы, мировые великие картины, как написались бессмертные „Божественная комедия“ и „Фауст“».⁷⁴

Ремизовское открытое письмо — единственное теоретическое изложение его эстетических взглядов этого периода. Писатель считал, что он должен не объяснять, а изображать. В связи с этим, посылая Иванову газетную вырезку со своим текстом, Ремизов извинился за несвойственную ему логическую форму — «письмо мне было трудно писать, надо было понятно и стилем принятым» (Иванов. С. 95). Ответ Иванова не сохранился, но в дневнике он отметил ремизовское обращение в газету: «обстоятельное и интересное как статья — о мифотворчестве, с очень широкими горизонтами».⁷⁵

Письмо Ремизова было тесно связано по идеям и словесным формулировкам со статьями Вяч. Иванова «О веселом ремесле и умном веселии» (1907) и «Две стихии в современном символизме» (1908). Это влияние уже отмечалось исследователями.⁷⁶ В открытом письме Ремизов подтверждал свою бли-

⁷³ Русские ведомости. 1909. № 205. 6 сент. С. 5; перепеч. в: Золотое руно. 1909. № 7—9. С. 147.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 803.

⁷⁶ См.: Баран Генрик. Towards a typology of Russian modernism: Ivanov, Remizov, Chlebnikov // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer. P. 182—184. То же в кн.: Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 191, 199—201.

зость к утверждению типа творчества, пропагандируемого Ивановым. В произведениях ряда современных писателей Иванов видел попытки «приблизиться к мифу, забытому народом или еще в нем живому, приобщиться творческим родникам примитивного мировосприятия. Об этих попытках можно сказать, что они, в лучшем случае, вырабатывают как бы некое русло для грядущего мифотворчества». Последнее при условии «подлинно-религиозного сознания» станет, по мнению Иванова, «искусством провозвестников и предуготовителей искусства всенародного».⁷⁷

Логичной составной частью их дружеской и эстетической общности было ремизовское участие в издательских предприятиях, близких или напрямую связанных с именем Вяч. Иванова: альманахах «Факелы» (рассказ «Серебряные ложки», пьеса «Бесовское действо»), «Цветник Ор. Кошница первая», 1907 (сказка «Мара-Марёна»). В контексте ивановских поисков и всесторонней поддержки писателей, ищущих пути к религиозному творчеству, естественным представляла и публикация сборника ремизовских апокрифов «Лимонарь» (1907).

3

События революции 1905 г. явились первой практической проверкой тех доктрин, за увлечение которыми Ремизов заплатил почти десятилетием своей молодости и которые были столь болезненно «изжиты» им в вологодский период. Неверно было бы предполагать, что «политика» его больше не интересовала. Отчасти такое представление базируется на утверждениях самого Ремизова. В этом плане симптоматичен отклик на подобные заявления писателя одного из духовно близких к нему людей — Льва Шестова. В майском послании 1905 г. он отвечал на несохранившееся письмо Ремизова: «Мою статью о „В<опросах> Ж<изни>“ Вы уже чересчур глубоко поняли. <...> Но, на самом деле, я не враг политики. Знаю, что политическая свобода ничего не разрешает.<...> Я серьезно хвалил Булгакова за политические статьи. Если бы умел писать так, как он, ей Богу только и писал бы о политике.<...> Вы счастливей меня: читаете хождение по мукам Богородицы и политику забыли. Я не могу ни забыть, ни помнить».⁷⁸ В данном письме, сохранившем отзвуки слов адресата, важно сопряжение двух составляющих: ремизовского отношения к «политике» («забвение», которое предполагает уже имеющееся «знание»), и продолжения изучения апокрифической литературы (упоминание «Хождения Богородицы по мукам»).

⁷⁷ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 568.

⁷⁸ Русская литература. 1992. № 2. С. 142.

В 1906 г.⁷⁹ Ремизов написал цикл своих апокрифических легенд «Лимонарь».⁸⁰ Название восходило к «Лугу духовному» (λεῖψόν) — сборнику повестей о жизни подвижников и благочестивых людей, составленному духовным писателем конца VI — начала VII в. Иоанном Мосхом. В древнерусском переводе он именовался «Лимонарь» (λεῖψονάριον). В состав ремизовского «Лимонаря» вошли следующие тексты: 1. «О безумии Иродиадином, как на земле зародился вихорь»; 2. «О месяце и звездах и откуда они такие. Христова повесть»; 3. «Гнев Ильи Пророка, от него же сокрыл Господь день памяти его»; 4. «Отчего нечистый без пят и о сотворении волка. Слово Егория волчьего пастыря Николе Угоднику»; 5. «Вещица, имен которой двенадцать с половиною. Изъявление»; 6. «О страстях Господних. Триденевен во гробе». После текстов апокрифов следовал раздел «Примечания».

Как показал анализ, основным (на 90%) текстуальным и идейно-тематическим источником ремизовских произведений было все то же исследование А. Н. Веселовского «Разыскания в области русского духовного стиха».

Оттуда же Ремизов заимствовал и сделанные в «Примечаниях» отсылки к многочисленным научным трудам. Обращаясь к тому или иному разделу исследования Веселовского, писатель учитывал сделанные ученым сноски на использованную литературу и повторял указанные там названия в своих комментариях. Проанализировав ремизовский список источников, можно отметить, что к упомянутым Веселовским книгам добавлены следующие: все тот же труд П. Е. Щеголева «Очерки истории отреченной литературы. Сказание Афродитиана»; «Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля» (СПб.: 1903); сочинения Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на западе и у славян» (СПб., 1903—1905); В. Владимирова «Введение в историю русской словесности» (Киев, 1896). Это — или современные труды знакомых писателя (Щеголева, Аничкова), или достаточно популярные источники (Даль, Владимиров). Зачастую само примечание представляло собой точную цитату из Веселовского. Но это было не «плагиатом», а дополнением основного текста добавочными сведениями из бесспорного, а потому подчас и не указываемого, источника.

Цикл «Лимонарь» обладает внутренней целостностью, которая заключается в последовательном разворачивании авторского замысла и использовании в основном одних и тех же разделов исследования Веселовского.

⁷⁹ Время создания цикла определяется на основании авторских датировок, данных под текстами во второй редакции «Лимонаря» (Ремизов А. Сочинения. Т. 7. Отреченные повести. СПб., [1912]). Далее цитируется в тексте — Лимонарь-1912 с указанием страницы.

⁸⁰ Ремизов А. Лимонарь. СПб., 1907. Далее цитируется к тексту — Лимонарь-1907 с указанием страницы.

Ученый писал о синкретизме народного сознания, в котором языческие и христианские представления органично переплетались при попытках найти ответы на существенные вопросы бытия. Опираясь на его научные данные и выводы, Ремизов поставил своей целью максимально приблизить свое художественное мировосприятие к народному и с помощью форм и методов последнего, синтезированных с формами и методами, присущими ему, как писателю-интеллектуалу начала XX в., посмотреть на современность.

Названия ремизовских апокрифов не являются стилизацией, а воспроизводят саму структуру номинации памятников древнерусской отреченной литературы, например: «О древе крестном, извещение святых Троицы», «Вопросы и ответы, что отъ колика частей создан бысть Адамъ», «Иаковля повесть», «О пустынище Макарии римстемъ, что три чернеци нашли его, что двадесять поприщъ отъ него рай» и т. п.⁸¹ То же относится и к названию всего произведения, поскольку оно ни по сюжетам, ни по тематике не восходит к древнему «Лимонарю». Единственное сходство между обоими одноименными сборниками — дидактическая задача автора. Соблюдая авторскую последовательность расположения текстов внутри цикла, рассмотрим источники и те художественные приемы, с помощью которых ремизовский текст формируется как новое художественное целое.

В семантике названия апокрифа «О безумии Иродиадином, как на земле зародился вихорь» сочетаются космогонические языческие и христианские представления. Фактическую основу своей первой легенды Ремизов заимствовал из разделов книги Веселовского «Легенды об Ироде и Иродиаде и их народные отражения» (XVI. С. 305—329) и «Румынские, славянские и греческие коляды» (VII. С. 97—291), а также из исследования Щеголева (Щеголев. С. 2, 10). В фабуле ремизовского повествования контаминированы мотивы апокрифических сюжетов о рождестве Христовом и смерти Иоанна Крестителя.

Идейно тематически текст Ремизова базируется на отмеченной Веселовским в народных представлениях связи между сюжетом о преследовании Божественного младенца (преломленном в рождественском колядном цикле) и сюжетом о последнем преследовании Христа, завершившимся его смертью — «крещением кровью» (VII. С. 247). Ремизов художественно аккумулировал вывод ученого о том, что в народных представлениях смерть Иоанна Крестителя является символической «предтечей» крестовой смерти Спасителя.

Текст первого апокрифа, как и последующих, основан на системе лейтмотивов. Основные из них также генетически вос-

⁸¹ Названия приведены по списку «Статьи о книгах истинных и ложных» (Тихонравов Н. Памятники отреченной русской литературы. СПб., 1863. Т. 1. С. II—V).

ходят к приведенным Веселовским народным текстам. Оттуда заимствованы такие устойчивые образы, как, например: «белые цветы» (VII. С. 250), «красная» = красивая // кровавая Иродиада (VII. С. 247).

Ремизовская интерпретация сюжета о любви Иродиады к Иоанну Крестителю, кровавой плате за ее танец (голове Иоанна) и предначертанном ей проклятии (вечно плясать) независима от популярной в модернистской среде драмы О. Уайльда «Саломея», а также, видимо, от «Иродиады» Г. Флобера. Все исходные сюжетно-тематические мотивы писатель почерпнул у Веселовского (ср.: «В одном эпизоде Reinardus'a <...> говорится о несчастной любви дочери Ирода к Иоанну <...> легенда <...>, кончившаяся смертью последнего, посмертной мукой первой» (XVI. С. 306). У Ремизова в трактовке темы страстной любви главный акцент сделан на ее всеразрушающей стихийной природе. Это — основа органичной контаминации апокрифического новозаветного сюжета с языческим космогоническим мифом о происхождении вихря — *природной стихии*.

В апокрифе «О безумии Иродиадином» виртуозно сочетаются точные цитаты, пересказ и собственно ремизовский текст. Например, финал произведения основан на трансформированном тексте Веселовского: «Иродиаду постигла кара: <...> она носится по воздуху, в бурной пляске вихря. <...> Там она носится и теперь, лишь отдыхая на дубах и орешинах до первых петухов <...> Каталонское предание сделало из одной Иродиады — несколько <...> Вечно пляшущие, сотрясающиеся в порывистом движении, они могли быть отождествлены с трясавицами — лихорадками <...> трясавицы, вошли в отреченную статью <...> в молитву св. Сисиния, и Невея буслаевского текста оказалась тогда всем лихорадкам старейшей сестрой, *плясавицей*, ради которой отсечена была голова Иоанна Предтечи. Русск. плясея = плясунья и название лихорадки» (VII. С. 222).

Ср. текст Ремизова: «Несется неудержимо, навек обращенная в вихорь — буйный вихорь — плясавица проклятая и пляшет по пустыне <...> и раздирает черную гору, сокрушает нагорное царство, нагоняет на небо сильные тучи, потемняет свет, крутит ветры, вирит волны, вал на вал — пляшет плясея проклятая <...> Так вечно на вечно, до скончания века, на веки бесконечные» (Лимонарь-1907. С. 24—25).

Таким образом, в ремизовской легенде применен традиционный для средневекового мышления метод метафизического познания путем поиска символических соответствий: космогонический миф о вечном и ныне существующем вихре объяснен через не искупленное событие библейской истории (при этом смерть Иоанна Крестителя трактована как прообраз смерти Христа). Это — обращение писателя к средневековому пониманию времени, а именно, пользуясь термином Д. С. Лихачева,

«летописного» времени. Как отмечал ученый, «в древней <...> Руси время казалось существующим независимо от нас. <...> Прошлое было где-то впереди, в начале событий, ряд которых не соотносился с воспринимающим его субъектом. „Задние“ события были событиями настоящего или будущего. <...> „Передняя слава“ — это слава отдаленного прошлого, „первых времен“; „задняя же слава“ — это слава последних деяний. <...> Время не было ориентировано на воспринимающего это время субъекта. Его мыслили как объективно и независимо существующее».⁸²

Общеизвестно, что в символистской эстетике нового времени ряд символических соответствий был принципиально разомкнут и открыт для бесконечного дополнения. Его продолжение было не только возможно, но как бы заранее «запрограммировано». И в этом процессе активная роль принадлежала одновременно и объекту, и субъекту творчества — читателю.

Ремизов, сближая и синтезируя типологически сходные эстетические принципы старой и новой литератур, на их основе создал новый *символистский текст*. Это было реализацией того, о чем он еще в 1904 г. писал жене: «Надо победить свою отдельность и не замечать, но и другие должны забыть тебя и соединиться с тобой в игре „не в твое и не мое“. А это над тобой — миф».⁸³ Вступая в «игру», читатель как бы включал в творимый миф себя и окружающий его мир — в данном случае — русскую действительность, современное состояние которой ассоциировалось с буйным вихрем — «прóклятой плясавицей».

Вторая легенда «О месяце и звездах и откуда они такие. Христова повесть» основана на тексте румынской песни, приведенной Веселовским в разделе, уже использованном в первом апокрифе: «Богородица прядет на зеленой тропе, ведущей к вратам рая, прядет золотые нити на одежду своему сыну; откуда ни взялись соколы, похитили пряжу; Богородица посылает Ивана Крестителя, пусть разыщет соколиное гнездо и принесет ей, а соколят возьмет себе. Это выше моих сил, отвечает святой: соколы унесли *золотую нить* высоко под небеса, свили из него гнездо — *золотой месяц*, а соколят негде взять: из них поделались *дробные звезды* <...> иные отождествляют луну с ликом Марии Магдалины, заступившей место Божьей Матери» (VII. С. 225).

Ср. текст Ремизова: «Торными дорогами отправилась Богородица на зеленую тропку к вратам рая <...> и стала там прясти золотые нити. Откуда ни возьмись, налетели соколы, похитили красные золотую пряжу. Нечего делать. Позвала Бо-

⁸² Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979. С. 254—255.

⁸³ Ремизов А. На вечерней заре. II. С. 272.

городища Ивана Крестителя: Креститель разыщет соколиное гнездо и принесет ей, а соколят возьмет себе. Пошел Иван Креститель искать пропажу, да не долго путешествовал, скоро вернулся. „Не могу, — говорит, — я это сделать, сил моих нету: унесли соколы золотую нить высоко под небеса, свили из золотой нити гнездо — золотой месяц, а соколят негде взять: понаделали из них дробные звезды“. Вот отчего месяц такой, и сверкают звезды» (Лимонарь-1907. С. 30—31).

Эта легенда, в которой аналогично первой синкретически объединены космогонические языческие и христианские представления, является вставной новеллой, рассказанной идущим по полю Христом девочке Марии Египетской.

Унесенные на небо золотые нити нужны были Богородице, чтобы спрятать рубашку Христу. Выслушав рассказ, Мария просит у него хоть одну нить. «И, подумав мало, прорицая судьбу святой, сказал Господь: — Будет тебе золотая нитка» (Лимонарь-1907. С. 31). Таким образом, благодаря обрамляющему повествованию Христова повесть обретала значение притчи, в которой «золотая нить» означала приобщение к Христовой жертве.

Но легенда о Христе и Марии Египетской — также рассказ в рассказе. Сюжет последнего основан на контаминации образа из румынского варианта апокрифа о смерти Авраама («на запад солнца, когда собираются (туда) ангелы» (VI. С. 18) и образов из эсхатологических текстов — видений о загробном суде за дела человеческие (см. у Веселовского раздел «Безразличные и обоюдные в Житии Василия Нового и народной эсхатологии» — XII. С. 159). На базе этих источников сформирован финал ремизовского апокрифа: «Ты видишь те серые горы, не по себе они серые, серые от дел человеческих. Там ангелы <...> столпились на Западе. Так и всякий день по захождении солнца они идут к Богу на поклонение и несут дела людей, совершенные от утра до вечера, злые и добрые» (Лимонарь-1907. С. 32). Ср. с исходным текстом румынской колядки: «Видишь ли ты, или не видишь те серые горы? Не по себе они серые, а от овец. У овец черные ягнята; то не ягнята, а пастухи, опирающиеся на клюки, закутанные в капюшоны. Овцы пойдут на восход солнца <...> увенчают себе головы (цветами) <...>» (VII. С. 254—255). Эта колядка была проанализирована Веселовским как чисто бытовой, не содержащий христианских мотивов текст. При сравнении ее с текстом Ремизова очевидна направленность творческой переработки писателя, «прочитавшего» и этот источник сквозь призму христианской символики (Христос — пастырь овчий и т. п.). По жанровому типу обрамляющий рассказ представляет собой «толк», т. е. толкование притчи. С его помощью космогоническое сказание о происхождении месяца и звезд, послужившее основой новозаветного апокрифа о крестном страдании Хри-

ста (символическое истолкование вознесенной на небеса «золотой рубашки»), к которому святые мученики приобщаются своими духовными подвигами (иносказательное значение «золотой нитки» Марии Египетской), соотносено с современностью. Нынешние времена — это времена «по захождении солнца» (Лимонарь-1907. С. 32), когда судятся дела человеческие — «злые и добрые» (там же). Примечательна авторская инверсия в устойчивом словосочетании: «добрые и злые». Она вносит драматическую напряженность в пока лишь намеченную тему «последних времен».

Основной источник третьего апокрифа Ремизова «Гнев Ильи Пророка, от него же сокрыл Господь день памяти его» — разд. VIII исследования Веселовского: «Илья — Илий (Гелиос)?» (С. 293—353). Отправной точкой для ученого стал анализ ряда научных трудов о связи образа ветхозаветного пророка Ильи с мифами о солнечном божестве. Таким образом, преемственная взаимосвязь между этим апокрифом и предыдущим текстом, восходящим к космогоническому мифу о происхождении месяца и звезд, очевидна даже на первоначальном уровне рассмотрения источников текста.

Начало ремизовского текста — подробное описание «топографии» того света (рая и ада) (Лимонарь-1907. С. 35—36). Его источник — текст румынского похоронного плача (VI. С. 23—31). Сравним один из его эпизодов с ремизовским текстом.

Текст плача — обращение к душе умершего, идущей по загробным путям: «Пойди снова, пока не достигнешь <...> высокой яблони св. Петра <...> у корней тихий источник; там находится пресвятая Мария — да будет она милостива к нам! <...> сидит и пишет мать Мария, (записывает) живых и мертвых, отмечает их судьбу. Попроси ее, чтобы она взяла страницу живых, быть может, она смилуется и поместит тебя с живыми. Но она не смилуется и не запишет тебя к живым, ибо страница наполнилась, перо затеряно <...> Земля, земля! Отныне будь мне матерью, не торопись обратить меня в прах!» (VI. С. 29—31).

Текст Ремизова: «Под беловойерной яблоней с книгой Богородица и святой апостол Петр с ключами райскими. Записывает Богородица в книгу живых и мертвых, указывая путь странствующим, отрешенным от тела, опечаленным душам <...> Земля! // Ты будь мне матерью. Не торопись обратить меня в прах!» (Лимонарь-1907. С. 36, 39).

Описание потусторонних мест составляет экспозицию ремизовского повествования. Этот мир существует в, казалось

бы, вечной статике бытия, когда в раю блаженствуют праведники, а в аду мучатся грешники. Однако сюжетный стержень повествования — нарушение равновесия — проникновение в рай сатанинских сил. Точный источник этой части апокрифа — текст румынской колядки (VII. С. 264). Экспансия сил Зла предстает как насильственная попытка Сатаны захватить власть над миром. Картина демонского разгула занимает центральное место в ремизовском апокрифе.⁸⁴

Для реконструкции общего художественного замысла «Лимонаря» важны два момента в красочном изображении адского беснования. Во-первых, попытка Антихриста занять место Спасителя: «Вылез из бездны бездн геенский Зверь, засел на престол Господа» (Лимонарь-1907. С. 43). Во-вторых, символизация торжества обитателей ада в образе вихревой пляски. Ее развернутое изображение занимает три страницы ремизовского текста: «Плясали черти <...> Плясали с ними грешники <...> И плеча друг друга по ладоням плясали все семьдесят семь недугов <...> Плясали черти, грешники <...> Сама Смерть кувыркалась бессмертная <...> И творилось беснование» (Там же. С. 43—45).

Намеченная в предшествующем апокрифе тема Страшного Суда, следующего за бесовским вихрем, в этом апокрифе уже звучит во весь голос. Неслучайно одним из явных источников текста является Апокалипсис. В ремизовском тексте былое равновесие удастся восстановить лишь с помощью Ильи Пророка. В осмыслении семантики образа Ильи писатель опирался на указания Веселовского о том, что существовало следующее апокрифическое истолкование этого ветхозаветного персонажа: «Илья, взятый на небо, избегнув смертной доли, явился естественным провозвестником грядущего Судии» (VIII. С. 335).

В апокрифе Ремизова расправа Ильи с вихрем бесовской пляски предстает символической параллелью новозаветным событиям — Второму Пришествию и Страшному Суду. В речи Пророка, обосновывающей его право выступить Судией, Ремизов привел перечень деяний Ильи, используя цитаты из Ветхого Завета. Он полностью «заимствовал» весь этот «блок» цитат из исследования Веселовского (Ср.: Лимонарь-1907. С. 48—49 и указ. соч. Веселовского. VIII. С. 309—310). С помощью пространной цитаты — контаминации из нескольких ветхозаветных книг ученый проиллюстрировал истоки бытующего, в частности, у христиан, народного культа Ильи как одного из провозвестников Христа. В этом культе христиан-

⁸⁴ Примечателен отмеченный М. В. Козьменко факт более детализированного, по сравнению с печатным текстом, описания бесчинств бесовских сил в раннем автографе апокрифа (РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 8). См.: Козьменко М. В. «Лимонарь» как опыт реконструкции русской народной веры // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. С. 30—31.

ские представления соединились с языческими: у славян Илья — Громовник. Опираясь на данные исследования Веселовского, Ремизов как бы материализовал метафору «гром небесный».

В этом апокрифе намечена еще одна тема, важная для всего цикла: Высший Судия беспощаден, гибель всего сущего в огне последнего Суда неизбежна. Ср. у Веселовского: «Кабы он (Илья. — А. Г.) знал, когда бывает ему празднование, он убил бы <...> всех и свет погиб бы от его грозových ударов» (VII. С. 264). Единственная сила, заступающаяся за мир — и тот, и этот — Богородица. После ее заступничества бывшее равновесие возвращается в мир. Однако характерен финал ремизовского апокрифа — детальное описание ада, где продолжается «мука вечная и бесконечная» грешников (Лимонарь-1907. С. 61) и безумное «скаканье» бесов.

Четвертый апокриф «Отчего нечистый без пят и о сотворении волка. Слово Егория волчьего пастыря Николе Угоднику» состоит из обрамляющего повествования о странствии Егория и Николы Угодника и рассказа в рассказе («Слова Егория»). Конкретный источник — то же исследование Веселовского (II. С. 143—144 — анализ одного из мотивов духовного стиха о Егории — волчьем пастыре; а также: VIII. С. 330—333 — изложение основного сюжета «Слова»).

Повествование Егория открывает рассказ об изначальном соперничестве Сатаны с Богом: «В четвертый день помысли Сатана: сотворю себе престол и буду равен Богу. // И очутился в бездне. <...> // На третьей утренней заре встал Сатана из бездны <...> посреди Рая и, обозрев творение, уязвился сердцем — пожелал самому творцом быть» (Лимонарь-1907. С. 66—68). Создание волка — результат замысла Сатаны: «сотворить себе человека по образу и подобию Божию, а сердце вложит свое, и тот человек с его сердцем совратит Адама и всю тварь <...> и тогда все попадет в царство тьмы, и один он тогда над всем миром и Богом будет господствовать» (Лимонарь-1907. С. 69).

В своей трактовке сюжета «слова Егория» Ремизов так же, как и ранее, отталкивался от его интерпретации Веселовским. Ученый писал, что в этой легенде «мы несомненно имеем дело с разновидностями одной и той же сказочной данной из обширного сюжета: о создании света и животного мира богом и дьяволом. Дьявол создает все вредное: змею, волка, жабу и т. п. <...> Власть Георгия над волками выработалась, очевидно, из идеи обуздания. <...> Егорий <...> — волчий пастырь» (VIII. С. 331—333). Но, как и ранее, Ремизов одновременно и опирался на апокрифический источник, и переосмысливал его.

По жанру ремизовский апокриф — притча. Рассказчик (св. Георгий) истолковывал языческий в своей основе миф о

создании человека и животных как христианскую легенду о противостоянии Бога и Сатаны. Однако есть еще один повествователь — автор, который, в свою очередь, рассказывал историю о Егории и Николе как притчу, смысл которой должен разгадать читатель. Это иносказание о попытке сотворения «нового человека», с помощью которого должен быть пересоздан весь мир. Реализация этой теоретической возможности оборачивается хаосом — «делом погибельным» (Лимонарь-1907. С. 70). Автор предоставлял читателю возможность соотнести эту притчу с современностью. В системе символических соответствий примечателен открытый финал апокрифа — фактическое продолжение противостояния Бога и Сатаны.

Пятая часть «Лимонаря» — «Вещица, имен которой двенадцать с половиной. Изъявление» была создана позднее остальных частей цикла. Первоначально произведение не входило в состав цикла и было включено в него в процессе набора издания в «Орах». Об этом свидетельствует приписка Вяч. Иванова в письме Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к Ремизову 1907 г.: «„Вещицу“, Алексей Михайлович, приносите. Ничего, что не лимонарно. Так, значит, нужно, чтобы было посолонно».⁸⁵ Это — ответ Иванова на несохранившееся письмо Ремизова, где писатель, по-видимому, отмечал несоответствие мажорной («посолонной») тональности «Вещицы» трагическому звучанию цикла. Однако тот вариант текста, который был включен в «Лимонарь», был скорректирован с общей направленностью цикла.

Источники этого ремизовского апокрифа — варианты богومیльской молитвы св. Сисинию против трясавиц и нежитей («в ней упоминался св. Сисиний на горе Синае, архангел Михаил и семь трясавиц, дочерей Ирода» — VI. С. 40; см. также: указ. соч. VI. С. 41—51). Близость этого текста к «посолонному» творчеству Ремизова заключалась в том, что по типу сюжета он был близок к новеллистической сказке и повествовал об антагонисте главного героя Сисиния — злодейке Вещице, захватившей царство Гогово в стеклянной стране Гадояде.

Ремизовское описание Вещицы восходит к тексту румынской молитвы: «Я, святой Сисой <...> встрѣтилъ Авещицу (= Гилло, дьявола), крыло Сатанино: волосы у ней до пять, глаза словно огонь, изъ пасти и отъ всего тѣла исходило пламя; она шла, сильно блеща <...> Встрѣтилъ ее архангель Михаилъ и спрашиваетъ: Откуда идешь ты, Сатана, духъ нечистый, и куда, и какие тебѣ имена? А она отвечала: Я — нечистый духъ, крыло Сатанино» (VI. С. 48). Ср. текст Ремизова: «Про-ехал Сисиний <...> три зари и видит, идет по пустыне некая женщина: она шла по пустыне, блеща огнем, длинные до пят

⁸⁵ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 7.

волосы крыльями горели за ней, и от всего тела ее пыhalo пламенем... // — Кто ты, откуда, и как имена твои? — крикнул Сисиний Дьяволу. // — Я крыло Сатанино, я — Вещица» (Лимонарь-1907. С. 88).

Символически трактуя сюжет, Ремизов основывался на данных источника. Одновременно, он, сообразуясь с общим художественным замыслом цикла, увязал содержание этого апокрифа с первым произведением — «О безумии Иродиадном». «Вещица» — это одно из сакральных имен трясавиц, «дочерей Ирода», в облике различных болезней ввергающих людей в безумную пляску. Олицетворенные в образе «Вещицы», они «вселились» в людей стеклянной страны, погрузив ее в хаос и смерть. Лишь сакральное действие святого Сисиния (он отрыгнул материнское молоко) избавляет царство от Вещицы. В системе символических соответствий ремизовского цикла тема «матери», обращения к ее помощи связана с темой Богородицы, своим милосердием защищающей людей от торжествующего Зла.

Счастливым («посолонный») конец «Вещицы» также выделял ее из общего ряда. Однако органичная связь этого произведения с остальными апокрифами заключалась в семантике кульминации сюжета — развернутой картине безумств и разгула Вещицы — силы сатанинской, захватившей страну. В итоге история о Вещице также обретала характер притчи, которую истолковывал «проницательный читатель».

Апокриф «О страстях Господних. Трнадцатен во гробе» завершал «лимонарный» цикл Ремизова. Примечаний к этому тексту почти нет. Название взято из исследования В. Сахарова «Апокрифические и легендарные сказания о пресвятой деве Марии, особенно распространенные в древней Руси». В ней дан анализ сборника апокрифических сказаний и легенд «Страсти Христовы», который посвящен изображению страдающий Спасителя и Богородицы.⁸⁶ Однако ремизовский текст не имеет ничего общего со сказаниями этого сборника, кроме названия и темы.

Как было показано ранее, своеобразная «игра в источники» составляла существенный элемент ремизовского текста как художественного единства. Однако от начала к концу цикла «расшифровка» источников становилась все более далекой от «комментирования» текста, превращаясь в своеобразное дополнение к нему. В последнем апокрифе примечание фактически представляет собой изложение ветхозаветной параллели, предыстории того, о чем будет сказано в основном тексте. Это — история первородного греха, символом которого стала «голова Адама», согласно апокрифам, легшая в основу крестного древа. Несмотря на целый ряд перечисленных «источни-

⁸⁶ Сахаров В. Апокрифические и легендарные сказания о пресвятой деве Марии, особенно распространенные в древней Руси. Тула., 1888. С. 89—109.

ков», как и ранее, «переписанных» из книги Веселовского, непосредственная основа примечаний к завершающему произведению цикла — раздел исследования ученого «Сон о дереве в повести града Иерусалима и Стихе о Голубиной книге» (IV. С. 47—72).

Последний апокриф является наиболее концептуальным выражением космогонических и эсхатологических воззрений писателя. В нем сведены воедино темы и идеи всех входящих в цикл произведений. Каждый из предшествующих текстов был ограничен использованием какого-либо отдельного, преломленного в народном сознании языческого космогонического представления о происхождении солнца, месяца, звезд, грома, вихря, человека, животных. Соответственно дискретным было и обращение писателя к трансформациям этих представлений христианством. В разных апокрифах сообщалось о Христовых предтечах и предвозвестниках (Иоанне, Илье); о святых и мучениках (Николе, Егории, Марии Египетской, Сисинии); о постоянных попытках сатанинских сил захватить власть над мирозданием. Однако от апокрифа к апокрифу все более значимой становилась тема неотвратимого последнего Суда и окончательной битвы между Добром и Злом.

Апокриф «О страстях Господних» — это эсхатологическое видение, Апокалипсис Алексея Ремизова. В отличие от предшествующих текстов, он не имеет какого-либо единого сюжетного источника. Создавая текст, писатель опирался на многовековую традицию эсхатологической литературы. В исследовании Веселовского значительное место отведено ее рассмотрению. Это — разд. XI. «Дуалистические поверья о мироздании» (С. 1—116); XII. «Безразличные и обоюдные в Житии Василия Нового и народной эсхатологии» (С. 117—172); XVIII. «Вещания Вёльвы (Völuspá) и новейшая экзегеза» (С. 1—89); XIX. «Эпизоды о рае и аде в послании новгородского архиепископа Василия» (С. 91—104); XX. «Еще к вопросу о дуалистических космогониях» (С. 105—136); XXIV. «Видение Григория о последних днях» (С. 185—213).

Среди массы эсхатологических текстов, проанализированных, пересказанных, процитированных или просто упомянутых Веселовским, основными источниками Ремизова стали апокрифы: «Беседа трех святителей», «Енох», «Слово о древе крестном», «Никодимово Евангелие», «Слово Палладия мниха», «Хождение Богородицы по мукам», «Хождение апостола Павла по мукам», «Слово Мефодия Патарского о царствии язык последних времен», «Видение Григория» из «Жития Василия Нового», а также книги Св. Писания: «Откровение святого Иоанна Богослова» и «Евангелие от Марка». Среди перечисленных источников «Видение Григория» наиболее близко к ремизовскому тексту по образной стилистике представленной картины. Но в целом перечисленные апокрифы можно назвать «косвенными»

источниками, поскольку, за исключением использования нескольких фраз, Ремизов вдохновлялся скорее их общим религиозно- философским настроем и художественной стилистикой, чем конкретным сюжетом и концепцией.

Финальный апокриф «Лимонаря» идейно тесно связан с романом «Пруд», неомифологической основой которого стал ремизовский миф *о не воскресшем Христе*. В романе этот миф был скрыт под массой жизнеподобных оболочек, что препятствовало его осознанию даже наиболее «проницательными» читателями. В финале «Лимонаря» он был явлен напрямую, со всей силой художественной выразительности, когда мощная лепка образов, присущая средневековым визионерам, была соединена со стилистической изощренностью символиста начала XX в.

Как отмечалось ранее, в своем художественном мировоззрении Ремизов аккумулировал древние дуалистические космогонические воззрения о создании мира и всего сущего Богом и *imitator Dei* — Сатанаилом. Экспозиция повествования основана на контаминации различных сказаний о крестном древе. Апокриф открывался рассказом о том, что посеянное Сатанаилом древо Познания затем стало древом Спасения — Крестом Спасителя.

Начало сюжетного развития ремизовского апокрифа — распятие Христа — новозаветное событие, после которого на третий день наступило Воскресение. Писатель ввел в текст цитату из Евангелия (Мк. 15: 34) — последние слова Христа: «Боже мой, Боже мой! для чего Ты оставил меня?» (Лимонарь-1907. С. 97). В отличие от Евангелия, у Ремизова зов Принявшего грехи мира не остался безответным. Но откликнулся на него вечный соперник Создателя. «Стал Сатанаил перед Крестом и смотрел на Христа, и со Креста, поднимая тяжелые веки, смотрел на Сатанаила Христос. // Друг против друга, как царь и раб, как брат и враг, как царь и царь, как брат и брат, как спаситель и покинутый, перекрещивались глаза их» (Там же. С. 98).

Основа теологической концепции ремизовского апокрифа — еретические представления о нетождественности Бога-Отца и Бога-Сына. Как писал Веселовский, обращаясь к изложению взглядов богомилов в записи Евфимия Зигабена, «из отрывочного рассказа Зигабена отметим следующее <...>: Сатанаил и Бог-Сын — братья; творчество первого неба и земли приписано Богу Отцу; лишь после падения своего Сатанаил пытается создать новое небо, освобождает землю из-под вод, производит зверей и растительность. Его участие в деле сотворения человека ограничивается телом <...> Он не равносителен Богу-отцу, хотя считается сильнее брата-Христа» (XI. С. 37).

Никодим и Иосиф Аримафейский кладут тело Христово во гроб, привалив в нему большой камень. Этот эпизод ремизовского апокрифа восходит к «Никодимову Евангелию».

В дальнейшем развертывании сюжета автор основывался на претворении тематики и художественной образности ряда эсхатологических апокрифов, и в первую очередь «Видения Григория». Во всех источниках этого типа в той или иной форме рассказывалось о «последних временах» перед концом света, о воцарении Антихриста, о Втором Пришествии Христа, победе над Сатаной и его присными и конечном Страшном Суде.

В «Видении Григория» развернута монументальная картина конца мира. Динамика наступления сонмов небесных сил представлена как математически стройное поступательное движение, завершающееся моментом гармонической статики — Вторым Пришествием — явлением Христа, пришедшего судить мир.

Текст «Видения» (в пересказе Веселовского): «посреди града высокий холм, пламенеющий, как раскаленное железо либо медь; на нем крест, сияющий огнем, освещающий воздух <...> Вот, с высоты <...> спустился на огненных крыльях юноша, что-то уготовляя, будто престол царю <...> Новые сонмы спустились с высоты <...> среди них виден крест, <...> искривившийся и испускавший божественный свет, точно солнце днем. Дойдя <...> до места, где уготован был Господен престол, он стал в вышоте, видимый всем воскресшим из мертвых. <...> на светлом облаке, испускавшем неизреченное благоволение, явился Господь наш Иисус Христос. <...> Он воссел грозный на престоле славы» (XXIV. С. 189, 193, 196). Как очевидно на примере даже небольшой цитаты, автор «Видения Григория» достигал значительного эффекта в эмоциональном воздействии на читателя, как бы «подключая» к мысленному восприятию сенсорное: зрение и обоняние. Он делал читателя «очевидцем» происходящей космической метаморфозы. Тот зримо наблюдал цветное изменение мироздания — от тьмы к переливам света — от лицезрения грозного красного огня до видения, как «ново небо и земля нова блистающеся яко и снег, измени бо се отъ тле въ нетлиание пришедьши, <...> и солнца не бѣше на неи, понеже востокъ вьсия всѣмь, праведное солнце Господь Иисусъ Христосъ» (XXIV. С. 197). Трансформация цвета сопровождалась изменением запахов — наплывающей волной все усиливающегося благоухания.

В апокрифе «О страстях Господних» изображение мирового развития после распятия Христа построено на принципе зеркальной оборачиваемости по отношению к «Видению Григория». В произведении Ремизова все мироздание также меняется после случившегося. Созидаются «новая земля» и «новое небо», но это — творение мира Сатанаила. Если в «Видении Григория» — последовательное замедление движения, стремление к статике (гармонии), то в ремизовском тексте — звучащая *crescendo* какофония демонской пляски: «гогот, гвалт, грем, стук, скок, свар потрясли мир неистовством <...> Вски-

нулись, взбросились бесы <...> Звучало, бучило злое море дьяволов <...> Кишели, тешились ехидные, свирепые — сила не-сметная <...> творили беззаконство, топча и лягая, насильни-чая и надругиваясь» (Лимонарь-1907. С. 100—101). Если в средневековом видении — распространяющиеся волны благоухания, сопровождающие Второе Пришествие, то у Ремизова — натуралистическое описание разрастающегося смрада от разлагающегося тела мертвого Христа.

Изображение «воцарения» Спасителя также и соотнесено по образности и семантике, и зеркально обратное аналогичной картине «Видения»: «И вот в полночь с шумом открылось все небо, и вспыхнуло над землей яркое солнце, какого никогда не бывало. // Выволокли демоны тело Христово из нового гроба и, убрав Его в дорожные царские одежды, вознесли на высочайшую гору на престол славы. // И там на вершине у подножия престола встал Сатанаил и, указуя народам подлунной — всем бывшим и грядущим в веках — на ужасный труп в царской одежде, возвестил громким голосом: // — Се Царь ваш! // А с престола <...> смотрели <...> очи бездушного разложившегося тела. И <...> видно было, как распадались составы <...> и, вместо ответа на мольбы и вопли, лебедями гоготала забродившая гниль раздувшейся утробы» (Там же. С. 101—102).

В ремизовском апокрифе картина «последних времен», наступивших после смерти Спасителя, разворачивается как результат тотального торжества сил Зла, воцарившихся в мире. Его финал — предстояние плачущей Богородицы и «молодой жены» (Смерти) у Креста — «до рассвета третьего дня, как встать заре и взойти воскресшему солнцу» (Там же. С. 105—106).

Таким образом, в своем первоначальном виде заключительный апокриф Ремизова представлял собой эсхатологический текст, в котором еретический постулат о не воскресшем Христе являлся сущностной трансцендентной причиной дальнейшего телеологически предначертанного развития мира и «всех бывших и грядущих в веках» народов.

Подводя итоги анализа цикла «Лимонарь», можно сделать следующие выводы.

Этот цикл является наиболее концептуальным непосредственным художественным откликом Ремизова на главное событие современной русской действительности — революцию 1905 г. Писатель «исследовал» ее природу, характер движущих сил и влияния на народную судьбу. Для этого он обратился к древнерусской апокрифической литературе, к заключенным в ней религиозным, философским и эстетическим представлениям.

Ремизов не пытался реконструировать средневековое мышление, в котором, как показал его научный «наставник» А. Н. Веселовский, органично соединялись древние языческие и христианские представления. Он постарался понять систему

этого мышления, его основные парадигмы, художественную образность, потому что считал его в каких-то базисных элементах живой составляющей современного мышления русского народа. А чтобы писать о вещах, сущностных для народа (а таким событием была революция), надо было обратиться к его способу постижения действительности.

Ремизовские тексты — не формальные стилизации под старину. Соединение принципа символизации, характерного для средневекового мышления, и в частности его художественного типа, с принципом «презумпции» параллелей и соответствий, свойственного символизму нового времени, позволило писателю создать цикл эстетически-современных, художественно-целостных символистских произведений, по жанру условно названных им «апокрифами». Ремизовский апокриф — это прозаическое произведение, художественная форма которого новаторски соединяет в себе черты притчи, стихотворения в прозе и драматического действия, а содержание является «запрещенным». Под «запретом» в данном случае понимается догматизированность сюжетов и тем. В «Лимонаре» неканоничность проявлялась не только в трактовке библейских событий, но и в изображении «сакрализованных» для интеллигентского сознания обликов революции и ее творцов.

В текстах Ремизова революция — это безумный вихрь, стихийная «плясавица», все разрушающая и несущая смерть. Ее гибельность заключена в том, что запланированное революционерами насильственное создание «нового неба» и «нового человека» является делом, не органичным для народа. В использованной писателем системе символических параллелей и соответствий это деяние ассоциируется с постоянными попытками сил Зла разрушить предустановленное Богом. По Ремизову, природа самого человека двойственна, он — создание и Бога, и Сатанаила, но стремление через смерть победить Смерть к ней же и приводит.

В наиболее концентрированном виде еретический пессимизм автора представлен в завершающем цикл апокрифе «О Страстях Господних». В нем, как и в романе «Пруд», Ремизов обратился к богомильскому мифу *о не воскресшем Христе*, пойдя еще дальше в мрачном эсхатологизме своего «видения». Если «Пруд» заканчивался хрупким равновесием антитетичных сил и мольбой Богородицы за род людской, то в последнем апокрифе «Лимонаря» слышался лишь ее безнадежный «плач».

4

Ремизов читал отдельные тексты из цикла «Лимонарь» еще в рукописи на литературных собраниях у Ф. К. Сологуба («Гнев Ильи Пророка») и на Башне («Гнев Ильи Пророка» и «О страстях Господних. Тридневен во гробе»). Последняя ле-

генда вызвала резко негативную реакцию Иванова. Ремизов читал ее на Башне 18 марта 1907 г., на Страстной неделе. Как впоследствии вспоминала М. Сабашникова: «В эти дни Ремизов читал нам свое новое произведение „Страсти Господни“. В этом произведении с небывалой силой словесно и ритмически было изображено демоническое начало мира. Писатель, казалось, ликуя, сам себя отождествлял со злом. Заключительные слова: „Но у креста стояла Мать, Звезда Надзвездная...“ не являлись достаточным противовесом. Ад торжествовал победу. Когда Ремизов дочитал до конца, поднялся Вячеслав и возмущенно сказал: „Это кощунство, я протестую“. Ремизов, и без того уже сгорбленный и много претерпевший в жизни, сгорбился еще больше и молча ушел вместе с женой».⁸⁷ Эта история имела продолжение, о котором вспоминал секретарь издательства «Оры» М. Гофман: «По поводу одного рассказа „Лимонаря“ произошел скандал, чуть было не перешедший в настоящую ссору. „Лимонарь“ Ремизова с его ритмической прозой приводил нас обоих (имеются в виду Вяч. Иванов и М. Гофман. — А. Г.) в восторг. Я часто бывал у Ремизова, который читал мне новые рассказы из „Лимонаря“, и я приносил их Вячеславу Иванову. Помню, я как-то пришел к Алексею Михайловичу, и он прочел мне новый рассказ — „О страстях Господних“, который произвел на меня громадное впечатление. Я сейчас же побежал на „башню“ и хотел прочесть эту вещь Вячеславу Иванову. — А она действительно хороша? — Изумительна! Может быть, это лучшая вещь в „Лимонаре“! — Ну так сдайте ее в набор, — сказал Вячеслав Иванов, очень бегло просмотрев рукопись. Я сдал ее в набор и вскоре принес корректуру. Вячеслав взял ее, пошел в свою комнату и через четверть часа влетел в столовую, где сидел я, со страшным криком <...>: — Как вы смели без моего ведома сдать в набор такую гадость! <...> этот рассказ богохульство, гадость и никак не может быть напечатан в моем издательстве!.. Чего-чего он только не кричал. <...> покричал-покричал, потом успокоился, но остался при своем мнении. Я заказал отпечатать рассказ в нескольких экземплярах, кажется в 25, заплатил за это и принес их А. М. Ремизову. Ремизов был очень взволнован и сказал мне слова, которые я навсегда запомнил: „Модест Людвигович, я вас люблю и потому даю вам совет: держитесь подальше от меня, потому что я приношу людям несчастье“».⁸⁸

Ремизов, желая увидеть свое произведение в печати, исправил текст легенды. В письме к Вяч. Иванову от 22 марта 1907 г. он изложил суть предлагаемой правки: «Сделал такие

⁸⁷ Сабашникова-Волошина М. В. Зеленая змея / Вступ. ст., подг. текста и примеч. С. В. Белова. СПб., 1993. С. 165.

⁸⁸ Гофман М. Петербургские воспоминания // Воспоминания о серебряном веке / Сост., предисл. и коммент. В. Крейда. М., 1993. С. 376—377.

изменения: // стр. 11 после слов: „ибо Сам Сатанаил пребывал там ... воинством“// прибавил // *Демонской силой Он отвел глаза человекам и всей подлунной, погрузил души их в бесовский сон, — и темный бесной сон сковал вселенную ужасными видениями*⁸⁹ // далее пробел, которым и отделяются видения: „Вскинулись, взбросились бесы, совлекли со Христа плащаницу“ и т. д. // стр. 15 сверху 7 строка Зачеркиваю: „видя без милости погибающий род человеческий“ // стр. 16 В фразе: „Так два дня, две ночи безумствовал Сатанаил“ и т. д. зачеркиваю „над телом Христовым“ // стр. 18 В фразу: „А рядом с Богородицей“ и т. д. вставляю: // как встать заре и взойти воскресшему солнцу и Ангелу явиться отвалить от гроба камень — настать светлому дню Христова Воскресения, Она не отходила от Креста — неутомимая Смерть прекрасная и т. д. // Посылаю Вам в таком виде на Ваше усмотрение. Мне кажется, что теперь вполне ясно, что все это было сатанинское наваждение. Посылаю примечания» (Иванов. С. 91—92).

Целью авторских исправлений было завуалирование еретической сути легенды. Ремизов «закамуфлировал» апокалиптические картины под «сатанинские наваждения», а под конец упомянул о неизбежно грядущем «Христовом Воскресении». Как подтверждается приведенным письмом, первоначальная концепция апокрифа была иной, и именно в таком виде он логично завершал цикл. Именно такой, «неискаженный» авторский замысел и был предметом предшествующего анализа. По сути дела, Иванов сыграл в этом эпизоде роль духовной цензуры, а Ремизов, не отступая от своих взглядов, поступил так, как всегда поступал с цензурой: произвел «косметическую» правку текста, не изменив его внутреннего смысла.

Как ни парадоксально, но именно эта — самая еретическая легенда Ремизова («О страстях Господних») оказала воздействие на художественное преломление революции 1905 г. в творчестве самого Вяч. Иванова.⁹⁰ В его цикле «Година гнева»⁹¹ стихотво-

⁸⁹ Текст письма — чернилами, фразы, набранные курсивом, — красными чернилами.

⁹⁰ Восприятие революции как стихии, как дионисийского всеразрушающего безумия, отношение к современности как предвестию какого-то эсхатологического катаклизма было характерно для окружения Вяч. Иванова. См. характеристику его появления в Петербурге 1905 г. в послании «Вячеславу Иванову» А. А. Блока: «Из стран чужих, из стран далеких // В наш огонь вступивши снеговой // В кругу безумных, томнооких // Ты золотую встал главой. // <...> // И в этот миг, в слепящей вьюге, // Не ведаю, в какой стране, // Не ведаю, в котором круге, // Твой странный лик явился мне...» (Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. М., 1997. С. 99).

⁹¹ О преломлении событий современности в этом цикле см.: Корещкая И. В. Цикл стихотворений Вячеслава Иванова «Година гнева» // Революция 1905—1907 годов и литература. М., 1978. С. 115—138; Доценко С. Н. Проблема историзма в цикле Вяч. Иванова «Година гнева» // Ал. Блок и революция 1905 года // Блоковский сборник. VIII / Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1988. Вып. 813. С. 78—87.

рение «Язвы гвоздинные» (1906) является в значительной степени семантической параллелью ремизовскому апокрифу:

«Сатана свои крылья раскрыл, Сатана
Над тобой, о родная страна!
И смеется, носясь над тобой, Сатана,
Что была ты Христовой звана:

„Сколько в лесе листов, столько в поле крестов:
Сосчитай прогвожденных христов!
И Христос твой — сором: вот идут на погром —
И несут Его стяг с топором...“

И ликует, лобзая тебя, Сатана, —
Вот, лежишь ты, красна и черна;
Что гвоздинные свежие раны — красна,
Что гвоздинные язвы — черна».⁹²

Публикация сборника «Лимонарь» в издательстве «Оры» была результатом не только признания литературного мастерства автора, но и одобрения Ивановым общей направленности мифотворческих поисков Ремизова. Вяч. Иванов увидел в стремлении современного писателя создать вослед Иоанну Мосху свой вариант «Луга духовного» — пусть не совершенное, но уже реальное проявление чаемого религиозного творчества.

VI. В кругу петербургских медиевистов

1

Публикация сборника «Лимонарь» вызвала значительный интерес в ученом кругу и создала Ремизову репутацию писателя, основательно занимающегося древнерусской литературой и стремящегося открыть ее для современного читателя. Известный специалист по исследованию апокрифов А. И. Яцимирский дал весомую положительную рецензию на «Лимонарь» в научном журнале «Исторический вестник».⁹³ Он отметил значимость появления новой тенденции в современном искусстве: обращения ряда символистов (К. Бальмонта, С. Городецкого, А. Ремизова) к поиску связей между двумя мировосприятиями: современным индивидуалистическим и коллективным, отразившимся в «старинной „народной“ мифологии».⁹⁴ Рассматривая творческую эволюцию Ремизова, Яцимирский указал на закономерность ее этапов: сначала зависимость от сильного влияния западноевропейского «индиви-

⁹² Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2-х кн. / Сост., подг. текста и примеч. Р. Е. Помирного. СПб., 1995. Кн. 1. С. 245.

⁹³ ИВ. 1908. Апрель, Т. СХII. С. 1094—1095.

⁹⁴ Там же. С. 1094.

дуалистического» искусства («Пруд»); затем — выход на дорогу к коллективному творчеству и мифу («Посолонь») и, наконец, окончательное обретение пути (сборник «Лимонарь»). «В глубине своей личности, — заключал ученый, — он нашел, по удачному выражению критиков, старые образы старых богов — элементы славянской мифологии. Русская природа и русская старина стала ему родной и понятной. На творчество Ремизова легла печать стихийности и коллективности, но они смягчены и все еще подчинены его собственной индивидуальности. И это понятно: до всеобъемлющего синтеза народного мифологического мирозерцания — еще слишком далеко. К нему пока лишь бегут более или менее узкие тропинки, и одной из этих тропинок <...> являются произведения Ремизова».⁹⁵

С середины 1900-х гг. установились дружеские отношения и деловые контакты писателя со многими крупными медиевистами и филологами того времени. А. А. Шахматов, А. И. Яцимирский, М. Н. Сперанский, В. Г. Гейман, Я. П. Гребенщиков, И. А. Рязановский и другие высоко ставили литературное мастерство Ремизова, были рады видеть его в своем кругу, приглашали на различные научные мероприятия. Так, одно из первых подобных приглашений участвовать в исследовании средневековой культуры относилось к 1907 г. Об этом говорилось в письме от 2 октября 1907 г. Е. Аничкова и Б. Сильверсвана: «Уважаемый Алексей Михайлович! Группа романо-германцев задумала в нынешнем академическом году образовать кружок медиевистов. Предполагается собираться раз в месяц. Цель кружка — дать возможность специалистам сообщать друг другу о своих научных работах. Позвольте просить и Вас не отказать принять участие в предполагаемом кружке и пожаловать на первое (организационное) собрание его».⁹⁶ Это приглашение было лишь первым среди многих других, в которых неизменно присутствовало доброжелательное отношение ученых к писателю.

Интерес Ремизова к древнерусской литературе был настолько серьезен, что он непрерывно продолжал ее изучение. В уже отмеченной рецензии на «Лимонарь», исключительно важной для понимания восприятия ремизовского творчества медиевистами, А. И. Яцимирский писал: «Художник-индивидуалист далек от бесстрастного ученого-исследователя. Он не столько изучает, сколько чувствует, не столько анализирует, сколько воссоздает. И эта особенность художника-индивидуалиста зависит от того, что он как бы сам переживает пленявшие его образы народной фантазии, он как бы сам проникается народной психологией, народные верования и космиче-

⁹⁵ Там же. С. 1094—1095.

⁹⁶ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 44. Л. 1.

ские представления для него самого становятся как бы родными, близкими». ⁹⁷ Говоря так, Яцимирский понимал, как важно для Ремизова знание научных источников, чтобы на их основе эмоционально пережить и творчески аккумулировать «образы народной фантазии», и вместе с другими всячески помогал писателю.

Сохранилось значительное количество архивных материалов, свидетельствующих о постоянном общении Ремизова с учеными, которые давали ему научные консультации и необходимые книги. Так, например, в письме от 29 января 1912 г. тот же Яцимирский сообщал Ремизову о ходе своих научных исследований и готовности предоставить интересующие того издания: «Письмо Ваше получил, одну из книг дам охотно, а относительно второй сомневаюсь: Вы не указываете точного заглавия, и „Из истории слав<янской> письменности“ мне ничего не говорит. <...> По поручению Ак<адемии> Наук, przygotowую к изданию большой библиографический обзор всех апокрифов и легенд, известных в памятниках южнославянской и р<усской> письменности (не в фольклоре). Сделано много уже, еще больше намечено и в работе, — и если пожелаете, заходите ко мне; поделюсь всем, чем смогу». ⁹⁸ По мере углубления знаний Ремизова в области древнерусской литературы его вопросы к ученым становились все более научно-конкретными. Таково, к примеру, содержание его письма от 3 ноября 1913 г. к археографу и палеографу, сотруднику Отдела рукописей Императорской Публичной библиотеки В. Г. Гейману: «Василий Георгиевич! Если делать примечания, как надо сказать о „Слове о авве Сисое“? Сборник Кирило-Белозер<ского> (собрания. — А. Г.) № 9/1086 XV века? Этот сборник в Духовной академии или в библиотеке публичной? Откуда вы узнали, что века XV? Никак не могу понять слова желѣзокотно. Правильно ли вы прочитали? Спросите у кого, кто знает, правильно ли прочитано слово и что означает? Всего Вам хорошего. А. Ремизов». ⁹⁹ Постоянное научное общение, дружеские консультации, совместный поиск и радость открытия новых источников — таковы были содержание и душевный настрой контактов Ремизова с петербургскими медиевистами.

Ученые оценили по достоинству вторую редакцию «Лимонаря» (Лимонарь-1912), опубликованного в Собрании сочинений писателя. Сохранилось много благодарственных писем от медиевистов, которым Ремизов подарил свою новую книгу. Так, например, М. Н. Сперанский писал Ремизову 6 (19) марта 1912 г.: «От души благодарю Вас за память обо мне: две Ваши книжки (имеются в виду VI том — «Посолонь» и VII

⁹⁷ ИВ. 1908. Апр. Т. СХII. С. 1094.

⁹⁸ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 248. Л. 1.

⁹⁹ Там же. Ед. хр. 24. Л. 9.

том — «Лимонарь». — А. Г.) вчера получил через М. О. Гершензона. Буду читать, смаковать и постараюсь учинить „суд праведный“, насколько смогу. К сожалению, в настоящее время у меня нет ничего для „отдарка“. 2-й т<ом> Киреевского начну обрабатывать лишь летом. Еще раз большое спасибо. Ваш М. Сперанский».¹⁰⁰ 29 февраля того же года сходным письмом откликнулся академик А. А. Шахматов: «Спешу принести Вам искреннюю благодарность за присылку VI и VII том[ов] Ваших сочинений, прошу принять Вас уверение в совершенном уважении и преданности. А. Шахматов».¹⁰¹ Как вспоминал сам писатель, именно по совету академика Шахматова он подал две книги («Лимонарь» и «Посолонь») на соискание Пушкинской премии Императорской Академии наук. «Ближайшие к Шахматову, — отмечал Ремизов, — были убеждены в успехе. Но президент Академии Наук в. к. Константин Константинович, К. Р., автор „Царь Иудейский“, мое ходатайство отклонил, поставя свою резолюцию на „Посолонь“ и „Лимонарь“ — „не по-русски-де написано“. Трудно было поверить. С ведома Шахматова я послал повторные экземпляры. Пушкинскую серебряную медаль присудили Поликсене Сергеевне Соловьевой (Allegro) за книгу стихов».¹⁰² Ни в личных архивах А. А. Шахматова и К. К. Романова, ни в делах Академии наук не сохранилось каких-либо документальных подтверждений этого факта. Однако неоднократное «сличение» ремизовских воспоминаний с источниками, как правило, свидетельствует о базировании их на фактической основе. Таким образом, можно предположить ее наличие и в данном случае, поскольку не подлежит сомнению всестороннее одобрение ремизовских произведений академическими кругами медиевистов.

2

Ремизовская увлеченность древнерусской культурой повлияла на дальнейшее духовное развитие его жены. Отказавшись от революционной деятельности, С. П. Ремизова-Довгелло не хотела ограничиваться ролью «писательской жены» и в то же время стремилась найти занятие, близкое к творческим интересам ее мужа.

Моментом психологического кризиса стал для С. Ремизовой-Довгелло 1909 г. Для его преодоления был необходим совет человека, которого она считала одним из «учителей жизни». Такое значение имел для нее Вяч. Иванов. В марте 1909 г. именно к нему жена Ремизова обратилась с письмом-исповедью:

¹⁰⁰ Там же. Ед. хр. 208. Л. 1.

¹⁰¹ Там же. Ед. хр. 239. Л. 1.

¹⁰² Ремизов А. На большую дорогу // Ремизов А. Встречи. С. 13—14.

«Дорогой Вячеслав Иванович! Прочтите, пожалуйста, внимательно мое письмо и не пеняйте, что хочу Вас просить подумать о моем — что же мне иначе делать. <...> Вам больше всех верю, к Вам и обращаюсь. // Вот уже 5 лет, с тех пор как я вышла замуж, я тоскую о проявлении себя. Есть у меня жизнь настоящая, не связанная прямо с землей, а с землей я связана только через Алексея Михайловича. И точит меня: сама я где? // У меня натура активная, и силы есть, а на земле я существую только как жена Алексея Михайловича, прямо говоря. Все во мне против этого протестует, потому что я сама в жизнь вошла, сама пробивала и имею свое собственное неотъемлемое от меня ни при каких условиях. Я бы могла жить совсем вне земли, но меня к земле привязывает А<лексей> М<ихайлович>, поэтому я на земле же должна найти дело для себя свое собственное, как у А<лексея> М<ихайловича> есть, свое собственное, это и для него будет лучше, я тогда стану сильнее. Вячеслав Иванович, Вы не улыбайтесь надо мною, быть женщиной и осознавать все, что я сознаю, ужасно тяжело. Быть материалом для произведений даже А<лексея> М<ихайловича> я не согласна, потому что я знаю, что я не материал. Что же, что же мне делать? Я от этого иногда об стенку головой бьюсь, хотела через месяц после выхода замуж с этим вопросом к Толстому ехать, тогда думала, что Толстой все знает. <...> Я уже несколько месяцев думаю: жаль, что я не пошла по научной части. Но разве я не могу еще пойти? Если я не могу, значит моя жизнь уже кончена. А это неправда, потому что чувствую много сил в себе. <...>

Археология — Вы скажете. Археологии собственно нет — так, как она здесь поставлена, она — не наука, она так, между прочим, как и моя помощь в литературе А<лексею> М<ихайловичу>, так, как моя музыка, тут я не могу проявиться. Если бы я не имела несчастья окончить курсы тогда, когда я наукой не занималась и когда я совсем иначе на жизнь смотрела и другие поглощавшие меня цели ставила, я бы поступила на историко-филологический факультет и уж действительно занималась бы наукой и магистерский экзамен держала бы. Но мне стыдно поступать на историко-филологический факультет, имея диплом об окончании этого факультета, и ни к одному из своих профессоров я не могу обратиться с тем, чтобы специально заниматься, потому что ни у одного профессора я, будучи на курсах, и не занималась, и все профессора меня знают как ту, которая устраивала беспо-

рядки и давала курсам революционный дух, но наукой не занималась. А если я получила диплом и хороший, то только благодаря своей памяти, она мне давала возможность хорошо держать экзамен, совсем не занимаясь.

Что же мне делать? <...> может, Вы и сами мне точку земную придумаете? Подумайте обо мне, прошу Вас.

Археология тем более теряется, что теперь уже из слушательницы я могу быть только вольнослушательницей, женщин ведь сделали вольнослушательницами. Пути заказаны, такая доля женская при нынешних условиях. Мне ближе и лучше история и литература, чем естеств<енные> науки, но что же мне делать? Вячеслав Иванович, еще раз прямо прошу крепко, крепко, подумайте, скажите мне, может свою точку мне дадите, скажите. С. Ремизова).¹⁰³

Не сохранилось сведений, было ли результатом послания Ремизовой ответное письмо или, что более характерно для Иванова, между ними состоялась исповедальная беседа. Но он помог Серафиме Павловне преодолеть психологический кризис.

В 1910 г. С. П. Ремизова-Довгелло поступила учиться в Императорский Санкт-Петербургский Археологический институт. Он был учрежден в 1877 г. (первоначально на частные средства) для подготовки «специалистов по русской старине, для занятия мест в архивах правительственных, общественных и частных».¹⁰⁴ В состав слушателей Института принимались лица с высшим образованием. В течение двух академических лет они бесплатно специализировались в области источниковедческих дисциплин (архивоведения, палеографии, геральдики, сфрагистики, генеалогии, археографии, археологии, нумизматики и др.), а также истории и исторической географии. Сначала деятельность подобного учебного заведения осмыслялась как единовременная помощь налаживанию архивного дела в России и планировалась только на 4 года. Институт стал блестящей школой для подготовки архивистов, искусствоведов, археологов, историков, имевших профессиональные навыки поиска, реставрации и научного изучения памятников старины (древних манускриптов, книг, археологических находок, предметов искусства и архитектурных сооружений). Преподаватели приглашались из университета и других высших учебных заведений. Главным критерием подбора преподавательских кадров была высокая научная квалификация. Со вре-

¹⁰³ РГБ. Ф. 109, 33. 58. Л. 7—11. Дата по штемпелю: «1 марта 1909 г.».

¹⁰⁴ Об открытии в С.-Петербурге Археологического института. СПб., 1877. С. 12.

менем круг изучаемых дисциплин расширился за счет углубления специализации учащихся.¹⁰⁵ Выпускники Института занялись всесторонним изучением и сохранением памятников старины и, в частности, подняли на качественно новый уровень постановку архивного дела в российской провинции. Практика показала, что подготовка таких специалистов не может быть одномоментным делом, а должна быть постоянной, чтобы обеспечивать преемственность научных кадров. Деятельность Института была столь успешной, что с 1886 г. он получил постоянную государственную субсидию, а затем ему было присвоено звание Императорского. Примечательно, что в числе почетных членов Археологического института находился человек, немало сделавший для сохранения памятников древнерусской культуры, автор многочисленных исторических научных трудов — председатель Московского Биржевого комитета Н. А. Найденов.

С. П. Ремизова-Довгелло поступила в Институт в 1910 г. и прошла полный курс обучения (учебные годы 1910/11, 1911/12). После его окончания она получила диплом и была удостоена звания действительного члена Императорского Археологического института.¹⁰⁶ Впоследствии ее профессиональные знания неоднократно помогали Ремизову в его литературной работе, а с 1923 г. стали средством материального заработка. В 1930-е гг. при посредстве старого друга Ремизовых, Л. Шестова, С. П. Ремизова-Довгелло стала регулярно читать курс славянской палеографии в парижской Школе восточных языков.

По свидетельству Ремизова, он занимался вместе с ней, проходя те же курсы, что и она. В связи с этим важен сохранившийся список преподавателей Института тех лет, поскольку именно их лекции, учебные пособия и научные труды стали источниковедческой базой нового этапа художественного освоения Ремизовым мира древнерусской культуры. Приведем этот список согласно «Отчету о состоянии Императорского Археологического Института в С.-Петербурге за 1911—1912 учебный год»: «Директор Института, профессор Н. В. Покровский преподавал Христианскую археологию; профессор Н. И. Веселовский — Первобытную археологию; профессор С. Ф. Платонов — Юридические древности и Обзор источников русской истории; профессор И. А. Шляпкин — Русскую палеографию; профессор С. М. Середонин — Историческую

¹⁰⁵ См. перечень изучаемых дисциплин в кн.: Экзаменационные требования гг. профессоров к слушателям Императорского С.-Петербургского Археологического Института с указанием пособий для подготовки к экзаменам / Собр. В. В. Зубов. СПб., 1907.

¹⁰⁶ См. упоминание ее имени («Ремизова Серафима Павловна, Высшие Женские Курсы») в перечне успешно окончивших Институт в 1912 г.: Вестник археологии и истории. 1914. Вып. 22. С. 13.

географию; Н. П. Лихачев — Дипломатику; А. К. Марков — Нумизматику; А. П. Воронов — Архивоведение; Н. М. Каринский — Славянскую палеографию; В. В. Майков — Археологию и С. М. Гольдштейн — Польско-литовские древности; Сверх того приватно читали: П. Л. Гусев — Новгородские древности; Н. И. Привалов — Историю русского песнотворчества и К. К. Романов — Обзор памятников христианской архитектуры».¹⁰⁷

С. П. Ремизова выбрала своей специальностью русскую палеографию. Согласно программе Института, изучение этого предмета включало в себя следующие аспекты: «1) Знакомство с вопросом о возникновении славянской письменности и распространении ее в разных славянских землях, равно и с вопросом о происхождении славянских букв. 2) Умение бегло читать уставные и полууставные черки и разбирать глаголические тексты. 3) Умение переводить нетрудные тексты на древнеславянских наречиях. 4) Знакомство с церковно-славянской грамматикой, насколько это необходимо, как для точного понимания текстов, так и для уяснения отличительных особенностей орфографии (языка) древних памятников собственно церковно-славянских, сербских, среднеболгарских и русских. 5) Знакомство с древнейшими типами кириллицы и их изменениями в последующие эпохи у разных славян (до XV в.). 6) Знакомство с важнейшими типами глаголического письма. 7) Умение на основании данных языка и особенностей письма определять эпоху и место написания рукописей. <...> *Пособиями*, кроме лекций и практических занятий в Институте могут служить: 1) Лекции, изданные слушателями Института: а) по русской палеографии, читанные проф. *И. А. Шляпкиным* и б) по славянской палеографии, читанные *Н. М. Каринским*. 2) Первый и второй курсы славяно-русской палеографии акад. *А. И. Соболевского*.<...>¹⁰⁸ 3) Очерк славянской (кирилловской) палеографии проф. *Карского* <...> 4) Альбомы-снимки: а) «Палеографические снимки с русских рукописей XII—XVII веков». Изд. СПб. Археол. Института под редакцией акад. *А. И. Соболевского*. 1906 г. <...> б) «Палеографические снимки с югославянских рукописей болгарского и сербского письма». Вып. 1, XI—XIV в. Изд. СПб. Археол. Института под редакцией *П. А. Лаврова*. <...> в) «Памятники скорописи 1600—1699 гг.» Изд. СПб. Археол. Института под редакцией *В. В. Майкова* <...> г) Глаголический альбом *Н. М. Каринского*».¹⁰⁹ Приведенный детальный перечень тематического состава предмета «русская палеография» и реко-

¹⁰⁷ Вестник археологии и истории. 1914. Вып. 22. С. 9.

¹⁰⁸ Опущены сведения о наличии данного учебного пособия в продаже и его цене.

¹⁰⁹ Экзаменационные требования гг. профессоров к слушателям... С. 4—6.

мендуемых пособий существенен для исследования дальнейшей творческой эволюции Ремизова. Именно в 1910—1912 гг. на основе программы Археологического института писатель приобрел уже не дилетантские, а серьезные научные познания в области работы с древнерусскими рукописями. Тогда же излюбленное им с детских лет искусство каллиграфии получило новый, оригинальный импульс к дальнейшему развитию. Рекомендованные студентам ученые альбомы снимков со средневековых рукописей стали для писателя своего рода каллиграфическими пособиями — школой для овладения «писцовым узорчьем».

3

Согласно легенде самого Ремизова, поддержанной современными научными исследованиями,¹¹⁰ датой основания придуманной им Обезьяньей Великой и Вольной Палаты (Обезвелволпала) считается 1907 г. До сих пор эта дата не подкреплена точными документальными доказательствами. А вот появление «официального» языка, на котором впоследствии подписывался ее глава — обезьяний царь Асыка, можно датировать совершенно точно — не ранее 1910 г. Это — начало (используя лексику требований к студентам Археологического института) «знакомства» С. П. Ремизовой-Довгелло, а вместе с ней и будущего канцеляриуса Обезвелволпала Ремизова «с важнейшими типами глаголического письма» и овладения умением «разбирать глаголические тексты».

В личном архиве Ремизова сохранилась недатированная тетрадь с переписанными им глаголическими текстами.¹¹¹ На основании косвенных доказательств ее можно атрибутировать как документ, относящийся к 1910—1912 гг. В ней записаны: глаголический алфавит с отраженной в нем динамикой изменения буквенных начертаний и представленные в хронологической последовательности отрывки текстов из «Альбома глаголических рукописей», составленного Н. М. Каринским. Это — отрывки из «Зографского Евангелия» XI в., «Реймского Евангелия», «Старопечатного Миссала» 1483 г. и др. Состав тетради носит ярко выраженный учебный характер. Например, лист четвертый озаглавлен «Переход от круглой к угловой». Далее следуют воспроизведенные отрывки из «Хорватского бревиария» XIII в. и хорватской богослужбной книги XV в. Эта тетрадь — первоисток последующего глаголического творчества Ремизова.

Осмысление интереса Ремизова к глаголице и использования умения писать на этом алфавите еще предстоит сделать,

¹¹⁰ См.: *Обатнина Е. Р.* «Обезьянья Великая и Вольная Палата» А. М. Ремизова: история литературной игры. АКД. СПб., 1998. 18 с.

¹¹¹ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 1—16.

осознавая серьезность и многоаспектность этой проблемы. Глаголица вошла в жизнь Ремизова в 1910 г. и оставалась с ним до его смерти. Занимаясь этой научной проблемой, надо учитывать историческую динамику смены семантики глаголицы в творческом самосознании писателя. Однако изначально глаголица была воспринята им не просто как мертвый алфавит, как способ письма, которому можно научиться, но как особая форма самовыражения.

Одним из постоянных психологических комплексов Ремизова было вызванное объективными обстоятельствами сначала неполучение классического гимназического образования, дававшего знание латыни и греческого, а затем незавершение полного университетского курса. Глаголица была своего рода «древним языком», владение которым было доступно лишь немногим ученым. Освоив ее, Ремизов как бы вступал в научный мир этих специалистов.

В ученой среде увлечение Ремизова глаголицей воспринималось как милое чудачество древника-любителя и однажды послужило поводом для чисто филологической шутки.

8—12 февраля 1912 г. Ремизов отправил А. И. Яцимирскому письмо, написанное на глаголице: «Многоуважаемый Александр Иванович [!] Очень благодарен Вам и Прасковье Ивановне (жена Яцимирского. — А. Г.) за ваш прием ласковый [.] Буду просить ваших советов и указаний. Книги мои пришло к вам как только выйдет седьмой том. Алексей Ремизов».¹¹² Вскоре же (22 февраля) супруга ученого откликнулась следующим посланием, также написанным забытыми письменами: «Спасибо за привет, многоуважаемый Алексей Михайлович. Ждем вас. Угадайте какой азбукой я пишу? П. Яцимирская».¹¹³

Итогом этого «ученого» поединка явилось следующее, написанное «обычной» кириллицей, письмо Яцимирского от 9 марта 1912 г.: «Глубокоуважаемый Алексей Михайлович. Пишу Вам просто „по православному“, благодарю за „Сказки“ и особенно за книги „Отреченные“.¹¹⁴ Будет время, непременно напишу в „Историческом вестнике“ или у славян.¹¹⁵ Прасковья Ивановна начала уже читать, а я пока пересмотрел только. Ваше письмо глаголицей имело большой успех, читали его академики, наши профессора. <...> Видно, Вам не удалось прочитать письмо Прасковьи Ивановны, иначе Вы пришли бы к нам. Чтоб помучить, открою секрет: письмо написано пермскими письменами, и ключ найдете в любой Палеографии, напр<имер> Карского. А посоветовал написать

¹¹² РГАЛИ. Ф. 584. Оп. 1. Ед. хр. 206. Л. 2.

¹¹³ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 247. Л. 1.

¹¹⁴ Имеются в виду: *Ремизов А.* Собр. соч. СПб., 1912. Т. 6. Сказки; Т. 7. Отреченные повести.

¹¹⁵ Замысел не был осуществлен.

так А. А. Шахматов. Еще раз спасибо за книги и автографы — совершенно очаровательные».¹¹⁶

В системе эстетического самосознания писателя глаголица изначально приняла на себя не только своего рода «компенсаторную» функцию, но и функцию «сакрального языка» — атрибута особого эзотерического знания, доступного лишь посвященным. Подобная мистически окрашенная трактовка глаголицы находилась в русле тогдашних интересов русских модернистов к «тайным доктринам», явленным в зашифрованных знаках и образах. Об этом говорили в тех литературных салонах, где бывал Ремизов, в частности на «Башне» Вяч. Иванова. И вот таким «тайным знанием» стали для Ремизова глаголические буквы. Примечательно, что ремизовская «игра» в тайное общение посредством глаголицы была сразу же подхвачена его близкими друзьями из литературного мира. Среди них прежде всего надо назвать Андрея Белого, который, пожалуй, первым стал обмениваться с Ремизовым посланиями на глаголице. Пример тому — относящаяся к началу 1910-х гг. записка Андрея Белого Ремизову на глаголице, сделанная на бумаге верже с водяным знаком.¹¹⁷ Сходный пример — приписка Р. В. Иванова-Разумника на этом же алфавите к написанному на кириллице письму от 1 ноября 1911 г.¹¹⁸ Возможно, именно эта тайная переписка, начавшаяся после 1910 г., легла у истоков «тайного общества» Обезвельволпала.

4

Ремизов, вспоминая об истоках своей увлеченности древними рукописями, называл двух человек, способствовавших, хотя и не в равной степени, развитию его знаний по древнерусской литературе: «Премудростям палеографическим, чтению и письму глаголическому, виноградной вязи, юсам и аористам научила меня ученица покойного профессора Ильи Александровича Шляпкина Серафима Павловна Ремизова-Довгелло, действительный член Санкт-Петербургского археологического института. Стал я понемногу старину читать, стал в старине разбираться».¹¹⁹ В Институте С. П. Ремизова-Довгелло специализировалась по славяно-русской палеографии у И. А. Шляпкина. Знакомство Ремизова с ее учителем оставило приметный след в жизненной и творческой биографии писателя.

К моменту встречи с Ремизовым Илья Александрович Шляпкин был пожилым маститым профессором, преподававшим в Петербургском университете, на Высших женских курсах, в Археологическом институте, являлся членом-корреспон-

¹¹⁶ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 248. Л. 3—3 об.

¹¹⁷ Там же. Ед. хр. 57. Л. 15.

¹¹⁸ Там же. Ед. хр. 115. Л. 35 об.

¹¹⁹ Ремизов А. Россия в письмах // Раннее утро. 1918. № 95. 26 мая. С. 1.

дентом Академии наук и статским советником. Знакомство Ремизова и Шляпкина произошло через Серафиму Павловну и было вызвано потребностью в научной консультации. Но в то же время Шляпкин заинтересовал писателя как живое воплощение того типа «оригинала», чудака, который он не раз в тонах то юмора, то кошмарного гротеска воплощал в своих произведениях.

И. А. Шляпкин (1858—1918) был сыном талантливого крестьянского механика-самоучки, рано остался без отца и был воспитан дядей — мелким чиновником.¹²⁰ Крестьянское происхождение мешало ему поступить в гимназию. В одних документах его условно записывали «сыном ремесленника», в других — «купеческим племянником». После успешного окончания гимназии он поступил и блестяще окончил Петербургский университет. Преподавал во многих гимназиях, был домашним учителем, в 1891 г. защитил магистерскую диссертацию «Св. Димитрий Ростовский и его время». Несмотря на неустанный труд, Шляпкин постоянно испытывал материальные затруднения, ведя полную тягот жизнь разночинца, считающего лишь на самого себя. Только в 1900 г. он был назначен экстраординарным профессором Петербургского университета и смог сосредоточиться на преподавании в высших учебных заведениях.

Еще будучи студентом-филологом, Шляпкин женился на курсистке-математичке. Брак был несчастлив и скоро распался. Больше Шляпкин не женился. Долгое время нуждаясь и мыкаясь по углам, при первой материальной возможности он построил на родине (в Белоострове) дом, где и поселился вместе со своими многочисленными коллекциями разнообразных предметов старины. По характеру Шляпкин был мягким человеком, сознательно театрализирующим свою жизнь, превращающим серую обыденность в карнавальное действие, хлебо-сольным хозяином, неистощимым рассказчиком забавных историй. В шуточной автобиографической заметке под заглавием «Для немногих» Шляпкин писал: «Антиквар в душе, собрал коллекцию русских древностей, картин, гравюр и библиотеку, имеющую в нынешнем 1907 г. свыше 10 000 названий. Пополнял ее из разгромленных библиотек О. М. Бодянского, А. Н. Попова, О. Ф. Миллера, Н. И. Надеждина, К. А. Косовича, Эттингера, М. Н. Островского, А. Н. Пыпина, Г. В. Есипова. Всего больше любил в свое время все сладкое, все таинственное (был знаком с А. Н. Аксаковым и бывал на настоящих спиритических сеансах, хотя и не спирит), редкие книги, хорошие издания и достаточно увлекался женской красотой. Выпивать никогда не любил, но в гастрономии не был чужд изящного вкуса. В 1897 году выстроил себе на родине

¹²⁰ См.: Буш В. В. Илья Александрович Шляпкин: (Некролог). Пг., 1920.

дом, куда перевез разбитое сердце и все свои книги и коллекции. Природа и время утешили горе, а хорошее питание и деревенский воздух распространили мою поэтическую фигуру до исполинских размеров (отсюда — товарищеское прозвище «Белый Слон»). Живу эпикурейцем по привычкам, мистиком — по созерцанию, антикваром и коллекционером — по наклонностям. <...> Писал я много и всегда старался найти что-нибудь новое и неисследованное. Лучшими и более важными своими работами считаю: „Шестоднев Георгия Писидийского“, „Св. Димитрия Ростовского“, „Сочинения Грибоедова“, „Царевну Наталью Алексеевну и театр ее времени“, „Сказку об Ерше Ершовиче“, „Из неизданных бумаг А. С. Пушкина“, „Древние русские кресты“, сборник „Волну“ (имеет автобиографический интерес).¹²¹

Всего наберется моих работ до сотни, и думаю, что в ученом отношении разменялся на мелочи, но предполагаю самоуверенно, что и сие когда-нибудь и кому-нибудь пригодится.¹²²

Шляпкин неоднократно помогал Ремизову в поисках редких древнерусских текстов. Второе издание своего сборника апокрифов (Лимонарь-1912) Ремизов послал целому ряду знакомых медиевистов, в том числе и Шляпкину. Профессор поблагодарил Ремизова за книгу, но не согласился с трактовкой новозаветных событий в апокрифе «Страсти Господни». В недатированном письме Ремизову Шляпкин писал: «Я весьма признателен Вам за Вашу добрую обо мне память и за надпись в книге Вашей и в то же время мне очень тяжело. Тяжело мне, по-своему православному верующему человеку, за кощунственный тон одной из легенд Вашего Лимонаря (у меня есть и 1-е издание). Спаситель И. Христос в сознании русских православных людей всегда Царь Славы, от коего сокрушаются верей вечные ада и содрогаются сатана и присные, а в Вашей легенде? Или это влияние Ге и лжереализма? Так зачем же воскресать Ему? этому скелету (да еще вонючему в 1 издании?). Пилатовское: се человек (даже и реальное) не так представлено: это антитеза славы и царства и антитеза человека [,] покрытого кровью и язвами. Нехорошо, нехорошо...».¹²³

Ответное письмо Ремизова от 23 февраля 1912 г. представляет собой одну из редких для его раннего творчества попыток толкования смысла своих произведений: «Глубокоуважаемый Илия Александрович! Над „Страстями“ я много сидел и думал, и черкал и перечеркивал. Все не выходило у меня того ясного изображения, которого хотелось мне достигнуть. О кощунстве не было у меня и мысли. Грех мой в том, что не сумел я изо-

¹²¹ Библиографию трудов И. А. Шляпкина см. в кн.: Очерк научной деятельности профессора И. А. Шляпкина: (К 25-летию его научной деятельности) / Сост. А. А. Громов. СПб., 1907.

¹²² РНБ. Ф. 865. Ед. хр. 25. Л. 8—11.

¹²³ Там же. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 242. Л. 2—2 об.

бразить ясно, и грех и беда моя в этом. Во 2-ом издании я решил просто вычеркнуть те фразы, которые дали повод обвинять меня в умысле, от которого я был далек, и в поступке, в котором ни душою, ни телом невиновен. Я хотел представить наваждение Сатанаила и тот соблазн, который пойдет от Сатанаила, и то отчаяние, от которого изомрет душа.

„Два дня и две ночи безумствовал Сатанаил, вселяясь на сердца на тайные... отравляя сердца безумием, соблазном, отчаянием“. „Демонской силой Сатанаил отвел глаза человека... навел на души людей ночь безумия, погрузил душу в бесовский сон, и темный бесный сон сковал вселенную...“

Тут в эти 2 дня и 2 ночи дело происходит не на земле и не среди живых людей, а в царстве душ человеческих, которые возродятся к жизни на земле. В эти 2 дня и 2 ночи Сатанаил „безумствовал“ над всей вселенной. И дальше описывается не то, что было, а то, что станет в душе людей, все искушения, какие после пройдут перед душой человеческой. И для тех, кто соблазнится, „изсякнуть источники“, „не останется вольного воздуха“ и „мера земле станет четыре шага — могила“. Чем чудовишнее Сатанинское действо, тем картина ярче — искушение сильнее, соблазн безнадежнее, победа крепче и полнее. Спасибо Вам за письмо, что написали. Уважающий Вас Алексей Ремизов». ¹²⁴ Этот эпистолярный диалог свидетельствовал, что Шляпкин почувствовал еретическую основу ремизовского апокрифа. Примечательно, что его реакция во многом совпала с оценкой более раннего варианта той же легенды Вяч. Ивановым. Упоминание об обсуждении «Лимонаря» вошло в воспоминания Ремизова о Шляпкине: «Лимонарь он одобрил. Его смущают „Страсти Господни“: ему показалось „кошунство“. Я понял, в чем дело. И попытался объяснить. „Что это значит: „тридневен во гробе?“ Какое могло быть действо победителя Сатанаила? Не человеческое „кошунство“, а все, что в веках войдет в человеческую мысль — сомнения и душевный мятеж — будут разыграны демонами: смотрите: „се царь ваш!“ И в те же самые дни „природа“ покажет свою власть, расправляясь по-свойски с трупом, пусть Божественным, но и человеческим, понимаете?“ Шляпкин не дурак, понял. „Только очень соблазнительно для верующих, — сказал он, — нельзя ли прибавить какое-нибудь разъяснение?“ „Да разве не ясно? Картина в примечаниях — подписях — не нуждается. А если неясно... но за всеми не угнишься, и если нет у человека глаза, никакая лупа — примечания — не разъяснит.“ Шляпкин, как и многие ученые, был далек от всякого искусства: все он принимал как „документ“, и его документальным глазам, как и для слепых, обязательно требовалось лупное „разъяснение“. Мое изустное примечание к смутив-

¹²⁴ РО ИРЛИ. Ф. 341. Оп. 1. Ед. хр. 2013, 2014. Л. 2—3.

шим его „Страстям“ примирило его с моим „текстом“. И в знак мира он подарил мне мою „мысль“, лупу <...> Так появилась у нас Шляпкинская голубая лупа и пошла в работу, помогая глазу проникать в скорописную паутину русского XVI и XVII века». ¹²⁵

Ремизов неоднократно встречался с Шляпкиным. Одна из их встреч может быть увидена как бы воочию благодаря сохранившимся архивным свидетельствам.

2 мая 1912 г. Шляпкин пригласил Ремизова в гости на свой день рождения. Он писал: «Уважаемый Алексей Михайлович! Если Вы свободны 9-го (среда), буду рад видеть Вас и супругу Вашу у себя в Белоострове от 12 ч<асов> дня и до 9 вечера: будут у меня слушательницы П<етербургских> Ж<енских> К<урсов>, но никаких торжеств не предполагайте. <...> Р. S. Тогда возьмете и рукописи Ваши». ¹²⁶ Ремизов тотчас же откликнулся: «Глубокоуважаемый Илья Александрович! Приносим Вам благодарность за приглашение Ваше. Будем у Вас 9-го в Белоострове. Алексей Ремизов». ¹²⁷

Встреча Шляпкина с Ремизовым состоялась 9 мая 1912 г. и, по счастливой случайности, была подробно описана в дневнике одной из приглашенных курсисток — Е. П. Казанович, через год поступившей работать в только что организованный Пушкинский Дом. ¹²⁸ Благодаря ее записям можно в деталях представить не только облик обоих участников встречи, но и оригинальную обстановку белоостровского дома и эксцентричность поведения его хозяина. Ремизов также был не только гостем, но и внимательным наблюдателем, который вскорости же художественно претворил увиденное в одном из своих произведений.

Казанович писала: «Между прочим, был и Ал. Ремизов, но об нем после. <...> И<лья> А<лександрович> был великолепен. Первый раз <...> он принимал нас в голубой сатиновой рубаше, подпоясанный каким-то широким турецким шарфом,

¹²⁵ Ремизов А. Лупа // Ремизов А. Встречи. С. 218.

¹²⁶ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 242. Л. 1.

¹²⁷ РО ИРЛИ. Ф. 341. Оп. 1. Ед. хр. 2013, 2014. Л. 5.

¹²⁸ В поздних воспоминаниях Ремизова о Шляпкине упоминание об этой встрече сконтаминировано с пересказом приведенной переписки по поводу «Лимонаря»: «Мы ездили к Шляпкину в Белоостров. По воскресеньям у него собирались петербургские гости в голубом несурзадном, не знаю с чем и сравнить, деревянном узорчатом доме. Такое было чувство: комната лезет на комнату лесенкой: ни дверей, ни окон, а лазейки и проруби. И все закутано, завешано и устлано коврами и заставлено редкостями и мелочью. <...> А сам хозяин, как „идолище“ — пространный до не влезла в вагон, но легко передвигавшийся, не задевая вещей, и одетый легко и пестро в плис и шелк, то ли под знатного татарина, то ли под „удалого доброго молодца“. Шляпкин прочитал мой Лимонарь. О Лимонаре и разговор. <...> По лесенкам переходами повел он меня под разноголосое тиканье в свое святилище, где хранились его береженные любимые сокровища. Тут показал он мне сундук, доверху рукописи — неизданные „Русские повести“ XVI и XVII вв. — и укладку с петровскими документами. <...> Усадил он меня на высокий разрушенный трон <...>. А сам примостился на низенькой табуретке, распустив шелка, как какая пышная птица» (Ремизов А. Лупа. С. 217—218).

и в высоких сапогах. Вчера (т. е. 9 мая. — А. Г.) он был в красной с пестрым белым горохом сатиновой блузе ниже колен и длинных брюках. Насколько это было красиво, предоставляю судить другим, что же касается меня, то я человек (сговорчивый) (уступчивый): отчего, в самом деле, не потешить себя человеку безобидным оригинальничаньем, маленькой фантазией! Недаром же прибил он у себя в передней над дверью латинскую надпись, по-нашему звучащую: у всякого барона свои фантазии. <...> И<лья> А<лександрович> повел часть из нас в моленную, где находились наиболее интересные из его древностей. Помещается моленная под лестницей в мезонине и представляет собой маленькую продолговатую комнату в одно окно с узорчатой деревянной решеткой. <...> Вещи, на кот<орые> И<лья> А<лександрович> обращал наше особое внимание, были: кресты <...> иконы, раскрашенная деревянная статуя „Христа Страждущего“ из В<еликого> Устюга, кажется. Работа, на первый взгляд довольно топорная, поражает потом силой экспрессии как в лице, так и в самой позе: скорбные глаза, из которых точно текут кровавые слезы, капли крови со лба из-под тернового венца, как бы распухшие и запекшиеся от жгучей жажды губы; сгорбленная, изнеможенная под бременем страданий фигура.

Все это очень хорошо для такого примитива, но как бы оно ни было хорошо и безотносительно для чего, все-таки меня немного поразила просьба И<льи> А<лександровича> закрыть его поскорее (статуя всегда стоит у него закрытая), объясняемая тем, что: „неприятно все-таки, господа, вы же понимаете; сильное и неприятное впечатление“.¹²⁹ Что тут: религиозное ли чувство, сильная ли впечатлительность, или маленькая доля рисовки. Рукописей Ш<ляпкин> не доставал, показав только шкаф, в котором они хранятся <...>.

В гостиной И<лья> А<лександрович> указал на некоторые картины, рассказав или их историю или их значение, после чего мы двинулись в кабинет. Там мы услышали историю письменного стола, за которым писал Белинский в редакции „Телескопа“, погодинского дивана и некоторых надеждинских коллекций.

И<лья> А<лександрович> достал из стола папки с разными рукописями, автографами и письмами великих людей, и все это свободно ходило по нашим рукам, т<ак> что два-три человека брали какую-нибудь папку, шли куда-нибудь в уголок и там рассматривали и прочитывали ее содержимое. <...> Демонстрирование своих редкостей И<лья> А<лександрович> большей частью сопровождал рассказом о том, как они к

¹²⁹ Вероятно, это проявление того же неприятия художественного натурализма в изображении страданий Христа, которое Шляпкин резко отверг и в ремизовском рассказе, где было детально описано разложение тела мертвого Спасителя.

нему попали. Напр<имер>, деревянного „Иисуса сидящего“ И<лья> А<лександрович> просто-напросто выкрал с чердака монастыря во время всенощной, в чем ему помогал чуть ли не отец казначей или хранитель ризницы, что-то в этом роде. А так как статую проносить надо было мимо молящейся публики и всей монастырской братии, то ее и закрыли, „вы понимаете, на случай если бы нас окликнули. Дурно, мол, сделалось человеку, и все тут. Ну да, слава Богу, все сошло благополучно“. <...>

Тут нас попросили уйти с балкона, т<a>к к<a>к пора было накрывать на стол. Был уже шестой час. Незадолго перед тем приехал А. Ремизов <...> Весь мой интерес направился, конечно, к фигуре Ремизова, т<a>к к<a>к мне довольно знать о ком-нибудь, что он писатель, хотя бы даже и не из особенно важных, чтобы он сразу привлек мой интерес <...> О Ремизове же я не имела еще никакого своего мнения; читать его не приходилось; слышала только, что он что-то чудит. Поэтому я уставилась на него с большим любопытством.

Я еще никого не встречала, кто бы т<a>к подходил по внешнему облику к типу Квазимодо, к<a>к Ремизов. Он несомненный урод, но что-то есть в этом уроде притягивающее к себе; чувствуется во всей его фигуре к<a>кая-то сосредоточенность в себе, к<a>кой-то свой мирок, в который нет доступа постороннему; чувствуется, что он и сам совсем особенный, отличный от всех людей. Точно он питается не теми же ростками, к<a>к и мы, не из общей всем нам почвы. В нем есть сходство с Сиповским¹³⁰ в лице, но последний со своей пошлой физиономией и деланной мефистофельской складкой кажется прямо уродом рядом с (этим) Квазимодо-Ремизовым, несомненно заключающим в себе к<a>кое-то внутреннее благородство. В нем нет ни тени вычурности, ничего, похожего на рисовку; наоборот — масса простоты и, может быть, даже застенчивости, или просто отчужденности. К сожалению, заговорить с ним было никак невозможно, т<a>к к<a>к сначала он ушел с И<льей> А<лександровичем> в моленную и о чем-то долго совещался с ним там по секрету, а потом все время держался особняком и упорно молчал. <...> Во время обеда Ремизов сидел за столом на балконе, куда я идти побоялась из-за своей простуды; забрался, говорят, в самый угол и также все время молчал. <...> Незадолго до обеда И<лья> А<лександрович> скинул свою красную рубаху и очутился в европейском костюме, к<a>к он сам сказал, т<o> е<сть> крахмальной сорочке и синем пиджаке, одетом на нем под руба-

¹³⁰ Сиповский Василий Васильевич (1872—1930) — историк литературы, профессор. Его издание «Русские повести XVII—XVIII вв.» (СПб., 1905) имелось в библиотеке Ремизова (см.: Блок А. А. Переписка с А. М. Ремизовым (1905—1920) / Вступ. ст. З. Г. Минц; публ. и коммент. А. П. Юловой // ЛН. М., 1981. Т. 92. Кн. 2. С. 83—84.

хой. Для чего нужен был этот маскарад — неизвестно; просто хотелось человеку почудачить; переодевание к обеду было другое чудачество <...>

Т<а>к закончился проведенный в Белоострове день, и мы, от души поблагодарив ласкового хозяина за радушный прием и расписавшись в новом уже альбомчике, — тронулись в путь. Ремизов, кот<орый> просил И<лью> А<лександрови>ча указать ему литературу о Китоврасе, начертал что-то глаголицей, чего я уж никак разобрать не могла.¹³¹

На следующий день — 10 мая — Ремизов написал Шляпкину такое письмо на глаголице: «Глубокоуважаемый Илья Александрович! Хочется мне поблагодарить Вас глаголицей за Ваше доброе гостеприимство и вниманье. Как сказано Ва[м], мы будем у Вас в июне. По телефону сговоримся, Серафима Павловна тужила очень, что хворь ей не позволила быть у Вас в день Вашего рождения. О старом Петербурге с радостью готова делать. Алексей Ремизов».¹³²

Сохранившиеся документальные свидетельства дружеских встреч Шляпкина и Ремизова, подробное описание быта и личности старого профессора, сделанное Казанович, — все это позволяет сделать реальный комментарий к одному из ремизовских произведений этого времени — рассказу «Глаголица», опубликованному в газете «Речь» (1911. 25 дек.).

Сюжет рассказа таков: у одинокого чудака Александра Александровича Корнетова, статского советника в отставке, по вечерам собираются друзья. Поочередно они рассказывают разные истории, которые иллюстрируют призрачность обыденности, таящей в себе бессмысленность или мистику. Содержанием обрамляющей новеллы было подробное описание быта и привычек Корнетова.

После публикации рассказа в петербургских научных кругах поползли слухи, что в лице Корнетова был изображен в пасквильном виде профессор Шляпкин. Для проверки подобных утверждений достаточно сопоставить текст рассказа с реальными фактами жизни «белоостровского отшельника».

Рассказ «Глаголица» начинался с прямого авторского намека на прототип героя и одновременно с отмежевания от этого утверждения: «Путейский ревизор, статский советник в отставке, Александр Александрович Корнетов единственный на всем земном шаре писал письма и всякие дружеские послания глаголицей. Как известно, глаголица, вытесненная кириллицей, мертвая грамота, и никто до сей поры толком не знает, откуда она и кто ее на свет пустил. А от всей премудрости уцелело наперечет несколько ветхих памятников, над которы-

¹³¹ РНБ. Ф. 326. Ед. хр. 18. Л. 18, 20—26 об., 30 об.—33.

¹³² РО ИРЛИ. Ф. 341. Оп. 1. Ед. хр. 2013, 2014. Л. 7. Написанное глаголическими буквами письмо приводится в подстрочном переводе Шляпкина. При публикации введены необходимые пунктуационные знаки.

ми и трудятся ученые, съевшие собаку не только в нашей прародительской грамоте, но и в самой эфиопской. Корнетов не ученый, нет у него ни трудов ученых, ни орленого золотого значка, но и без всяких отличий как ловко, как бережно, ну, так затейливо выводил он крючочки и ставил крестики, в пору тому же ученому да книжному справщику». ¹³³ Тщательно отвергнув предположение, что герой — ученый, занимающийся древними литерами, повествователь рисовал образ одинокого собирателя всяких редкостей, коллекционера «пустяков» и «мелочей». Читатель, знакомый со Шляпкиным, мгновенно вспомнил его домашний музей, полный всякой всячины.

Далее сообщалось, что из-за любви к глаголице от героя ушла жена. «Проницательный» читатель сразу же мог припомнить несчастливый брак Шляпкина с курсисткой-математичкой.

Корнетов изображен как гостеприимный хозяин, рассказывающий гостям массу смешных или страшных историй, случившихся с ним самим или связанных с окружающими его вещами и предметами. При этом разговорные интонации героя рассказа сходны с манерой речи Шляпкина, переданной в записях Казанович.

В рассказе дано описание квартиры Корнетова: «Что ни комната, то свое название. Кабинет — неподобная комната в семь углов — избушка ледяная, тут Александр Александрович проводил за делами дневные часы свои. Соседняя с кабинетом комната — избушка лубяная или хворостяная, служила она у Корнетова молельней. Затем большая комната — палаты пировые, брусяные, а из пировых брусяных палат ход в самую маленькую комнатенку — в логовище» (с. 214). Вспомним, что специальная комната-«моленная» была в доме Шляпкина.

Повествователь сообщал, что множество гостей собиралось у Корнетова два раза в год: в день Симеона Летопроводца и на Святках: «И кого только не набиралось на Кавалергардскую провести на высотах у Корнетова веселый вечерок, кого тебе надо, изволь: и старики-моховики, и молодежь желторотые, и тихие, и крикуны, и ссорщики, и наустители, и философы. <...> И, конечно, во всем, во всех разговорных словах коноводил сам неутомимый глагольник Александр Александрович» (с. 215—216). Такой же обычай был и в доме Шляпкина. По свидетельству его биографа В. В. Буша, «раза два в год — обыкновенно на Рождестве и на Пасхе — у „белоостровского отшельника“ собирались студенты и его бывшие ученики. Иногда заезжали „солідные“, с „именами“. В эти дни хозяин с утра до позднего вечера всецело принадлежал гостям. Разговоры на книжные темы сменялись показыванием рукописей и автографов, редких книг <...> И каждый гость, уезжая, чувствовал, что этот день в его

¹³³ Ремизов А. Глаголица // Ремизов А. Весеннее порошье. СПб., 1915. С. 211. Далее ссылки в тексте даны по этому изданию с указанием страницы.

жизни не потерян...».¹³⁴ Герой рассказа Ремизова увлекался всем чудесным и мистическим. Подобное же влечение было присуще и Шляпкину. Как вспоминал его соученик по гимназии В. Г. Дружинин, Шляпкин еще в детстве под влиянием знакомства с писателем Н. С. Лесковым и католическим патером Рокитским имел тягу к мистицизму и ко всему таинственному, которая сохранялась у него в течение всей жизни.¹³⁵ Наконец, внешность Корнетова, была одновременно и резко противоположна, и сходна со шляпкинской в плане театрализации облика за счет непривычно яркого костюма: «Сам Александр Александрович особенный, <...> тоненький, тоненькая шейка (вспомним „исполинские размеры“ фигуры Шляпкина. — А. Г.), ну, словно курилка, нос — багрецова пуговка, усы шпильные. А платье на нем сукна солдонова, чулки васильковые, маковый галстук и на плечах вишневый теплый платок (вспомним неоднократные переодевания Шляпкина в яркие одежды. — А. Г.)» (с. 214—215). Таким образом, анализ рассказа подтверждает, что прототипом Корнетова в значительной степени действительно был Шляпкин. Имеется еще одно доказательство.

Шляпкин, которому сообщили о касающемся его подтексте рассказа, сам внимательно прочел «Глаголицу». В архиве учебного сохранилась вырезка из газеты «Речь» с текстом рассказа и пометами Шляпкина.¹³⁶ Он подчеркнул все отрывки текста, которые могли бы быть сопоставлены с обстоятельствами его жизни, начиная с совпадающего отчества «Александрович», чина героя — «статский советник», обстоятельств ухода жены, характеристики его сослуживцами как «трудного человека», больших съездов гостей два раза в год, описания гостеприимства и т. д. Пометы показывают, что Шляпкин узнал себя в герое рассказа, но оценил мягкий юмор и сердечную теплоту, с которой был изображен Корнетов. Профессор оставил под текстом резюмирующую запись: «Предполагают, что Корнетов — я, Шляпкин. Кой что, особенно в обстановке, похоже, но и все. Это не пасквиль».¹³⁷ Добродушное отношение Шляпкина к рассказу отмечено и в письме Яцимирского к Ремизову от 9 марта 1912 г.: «Кстати, Шляпкину кто-то говорил, будто в рассказе „Глаголица“ выведен он. Илья Александрович, конечно, не верит. Он слишком умен для этого, а Ваши писания знает».¹³⁸

Книжник и чудака Шляпкин во многом, несомненно, послужил прототипом героя рассказа. Но имелся и другой всем известный любитель глаголицы, также склонный к розыгрышам и театрализации своего быта. Им был сам Ремизов, некото-

¹³⁴ Буш В. В. Илья Александрович Шляпкин. С. 15—16.

¹³⁵ Дружинин В. Г. Воспоминания об И. А. Шляпкине: (По случаю 100-летнего юбилея 3-й СПб. гимназии) (РНБ. Ф. 865. Ед. хр. 25. Л. 4).

¹³⁶ РО ИРЛИ. Ф. 341. Оп. 1. Ед. хр. 333.

¹³⁷ Там же.

¹³⁸ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 248. Л. 3.

рыми черточками своего характера напоминающий Шляпкина, а обликом — самого Корнетова. И в данном случае в процессе работы над рассказом произошло столь излюбленное Ремизовым переплетение в одном литературном персонаже черт реального прототипа и личности самого автора.¹³⁹

Примечательно, что этому литературному персонажу Ремизова была суждена долгая жизнь в его творчестве. Корнетов стал главным действующим лицом написанной в 1930-е гг. книги Ремизова «Учитель музыки». В ее состав в переработанном виде вошел и рассказ «Глаголица». Изменение образа Корнетова заключалось в стирании черт, восходящих к Шляпкину, и усилении автобиографического начала. Корнетов стал учителем музыки, русским эмигрантом, живущим в Париже. В конце книги Ремизов специально объяснял монтажный принцип построения «Учителя музыки», в соответствии с которым не только внешний мир дробился на отдельные явления, сцены, как бы вновь собираемые автором в единое целое, но и внутренний мир авторского «я» распадался и затем «материализовался» во всех героях повествования. Ремизов писал: «Прошу не путать никого с Александром Александровичем Корнетовым, ни из его знакомых и приятелей, это я сам. Имя Корнетову дано было еще в Петербурге в честь Александра Александровича Блока, а фамилия „Корнетов“ не столько инструментальная по профессии учителя музыки, сколько кавалерийская: заветная мечта Александра Александровича, которую он неоднократно высказывал, — „быть бы мне лихим корнетом, ездить на коне, как у Толстого в „Войне и мире“, выделывать всякие ухарские штуки!“ — фамилия Корнетов дана по контрасту с его не боевым образом жизни. <...> Что-нибудь внешнее, постороннее, что называется „не-я“, „другой“, для писателя только материал, и, если он чувствует в нем себя, он его примет — „заживет в нем“. <...> Писатель подбирает материал по себе и через этот материал познает себя».¹⁴⁰ Нет возможности установить, в действительности ли имя героя было связано с Блоком или это столь типичная для Ремизова очередная мистификация: «совершенно достоверное» авторское толкование текста, выдвигающее новую гипотезу о реальном контексте рассказа. Но характерно, что одна фраза из переработанного текста являлась как бы прощальным намеком на человека, которого в 1910-е гг. называли прямым прототи-

¹³⁹ Сохранился отзыв о рассказе Р. В. Иванова-Разумника в письме Ремизову от 27 декабря 1911 г.: «А вот „Глаголица“ в „Речи“ меня огорчила: неудачно. Тяжело очень написано, пот виден. Каждая глава в отдельности хороша, а все вместе не склеились. По началу такой размах, точно „Крестовые сестры“ дальше будут, а потому и впечатление такое: с большим усилием размахнулся великан, обрушил удар и — сломал кулаком пустую картонную коробочку. Тема трудная, задумано хорошо, сделано плохо — тяжело. Вот Вам сказ по совести; хотелось бы знать, так ли и то ли чувствуете Вы к „Петушку“, „Рождеству“, „Глаголице“» (Там же. Ед. хр. 115. Л. 42).

¹⁴⁰ Ремизов А. Учитель музыки. Париж, 1981. С. 503—504.

пом героя: «Не „ученый“, нет у Корнетова ни ученых трудов, ни орленого золотого значка Археологического Института».¹⁴¹ Последние два слова — вставка, как бы возвращающая память автора к профессору Археологического института И. А. Шляпкину.

5

Контакты Ремизова с медиевистами сыграли существенную роль в дальнейшем развитии его творческого самосознания. В Вологде он как благодарный ученик внимал речам П. Е. Щеголева, открывшего ему отреченные книги. Ремизов воспринял эти писания как нечто, эмоционально корреспондировавшее его тогдашнему отношению к действительности. Он проявил значительное эстетическое чутье в аккумуляции древних текстов в свое творчество, но для того, чтобы глубже проникнуть в мир древнерусской культуры, ему недоставало профессиональных знаний. И в этом плане (начиная с исключительно доброжелательного отношения к первому опыту Ремизова — книге «Лимонарь») именно петербургские ученые оказали писателю значительную помощь. В атмосфере соприкосновения с подлинной наукой окончательно определилось и творческое призвание С. П. Ремизовой-Довгелло — ее становление как ученого-палеографа. Как уже говорилось, годы ее учения были и для ее супруга временем овладения знаниями в области древнерусской культуры. Сопоставление первой и второй редакций сборника апокрифов «Лимонарь» (1907 и 1912 гг.) показывает не только изменение творческой концепции автора (от эмоции к анализу), но и обретение навыков ученого-медиевиста, что наглядно видно при сравнении примечаний, сопровождавших оба издания.

Эти годы (1910—1912) знаменовали становление Ремизова как знатока русских древностей, владеющего профессиональными методами их изучения. Подтверждение тому — признание этой стороны его творческого мастерства со стороны таких светил русской медиевистики, как академик А. А. Шахматов.

VII. «Конспекты» апокрифов: топография ада и рая

Большое значение для понимания методики освоения Ремизовым эсхатологических представлений, зафиксированных в апокрифических сочинениях, имеет конволют ремизовских «конспектов», сохранившийся в архиве писателя в РНБ.¹⁴² Он состоит из подборки «законспектированных» апокрифи-

¹⁴¹ Там же. С. 6.

¹⁴² РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 4—19. Далее цитируется в тексте с указанием номера листа.

ческих текстов, находящейся на частично склеенных вместе однотипных листах из тетради в линейку, форматом in folio. Основа «конспектов» — публикации подлинных текстов древних источников, а также их изложений в научных исследованиях. Ремизовские записи не датированы. На основании анализа характера почерка, типа бумаги, а также косвенных данных (контекста ремизовского творчества) «конспекты» можно условно датировать периодом с середины 1900-х гг. до 1921 г. Подобная широта временного разброса объясняется многослойностью составных частей конволюта. Ранее созданные тексты впоследствии подвергались правке, дополнялись и вновь использовались писателем. Дальнейшие изменения носят характер уточнений, разъяснений, а иногда вторичных «пересказов» уже законспектированного текста.

Название данных материалов «конспектами» условно. По сути, это — ремизовские интерпретации извлеченных из текстов разных апокрифов космогонических и эсхатологических моделей универсума. Часть из них — словесные «аннотированные» планы. Другие — и это большая часть «конспектов» — являются графическими рисунками. При этом каждая модель представлена как система словесных или пластических образов, дополненных пояснительными надписями — цитатами или аналитическими авторскими маргиналиями.

На основе графического анализа текстов и рисунков, составивших конволют, можно с определенной степенью условности реконструировать последовательность его образования.

Первоначальные тексты написаны мелким почерком, чаще всего сначала — чернилами (иногда — карандашом, вскорости обведенным чернилами). Они имеют выполненные красными чернилами заголовки. Столь же «мелкотно» и с помощью тех же материалов выполнены и графические изображения. Впоследствии, при «перечитывании», они дополнялись карандашными маргиналиями и схолиями.

Далее приводится перечень «конспектов» в соответствии со временем их создания. Надо учитывать, что на последнем этапе формирования конволюта (вероятно, из-за расклейки составлявших его листов) порядок размещения текстов и изображений внутри его был перепутан. В дальнейшем эта ошибка была закреплена при архивной нумерации комплекса, как целостной единицы хранения. Список «конспектов» в порядке временной последовательности их создания таков (в кавычках приводятся авторские, зачастую неточные названия источников):

1. «Видение Исаи XII в. (написано во II в.¹⁴³)» (л. 2).¹⁴⁴

¹⁴³ Позднее карандашное дополнение к заглавию.

¹⁴⁴ Текст, которым пользовался Ремизов, опубл.: Видение пророка Исаи // Тихонравов Н. С. Апокрифические сказания. СПб., 1894. С. 32—47. Далее без

2. «А. Ахматов. Тайная исповедь в православной восточной церкви. Одес<са>, 1894. I, II, III).¹⁴⁵

3. «Видение Козьмы мниха <///> А. И. Яцимирский, К истор<ии> апокрифов 1909 к<нига> III стр. 147—156» (л. 5).¹⁴⁶ На этом же листе первоначальный краткий пересказ «Хождения Богородицы по мукам» и «Эпистолии о Неделе»¹⁴⁷ (л. 5).

4. «1) Слово о святом Аврааме, егда явися ему архистратиг Михаил XVIII в.¹⁴⁸ 2) Смерть Авраама XVI¹⁴⁹ 3) о <смерти Авраама> XVII в.» (л. 19)

5. «Видение ап<остола> Павла XVI в. // Слово о эпистолии к<онца> XVII в. // Хождение ап<остола> Павла по мукам XV. // Шепелевич. Апокрифическое «Видение св. Павла.» ч<асть> I. Хар<ьков> 1891. <часть> II <Харьков> 1892 // Пр<офессор> И. Я. Порфирьев. Апокриф<ические> сказ<ания> о новозаветных лиц<ах> и событ<иях>. 1890. СПб.» (л. 6)

6. «Ал. Веселовский. Данте и символическая поэзия католичества // В<естник> Е<вропы> 1866 XII; Сахаров. Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Тула 1879.» (л. 7). На л. 7 «конспекты»: «Рассказ Платона о Ире Памфилийском (Платон. Политика или Государство // пер. Карпова т. III. 514 стр.); «Путешествие св. Брандана» «Ирландия. Чудесный остров»; «Легенда о св. Карпе»; «Видение Тундала»; «О Иуде [—] женив<шийся> на матери и убив<ший> отца. См. 21 стр.».¹⁵⁰ На л. 8 — заглавие: «А. Весел<овский>. Данте и символич<еская> поэзия католич<ества> В<естник> Е<вропы> 1866. IV.» «Ниший ад — (поздняя карандашная помета Ремизова. — А. Г.)» (л. 7—8).

7. «Веселовск<ий>, Опыт по истории развития христианской легенды // Ж<урнал> М<инистерства>

особых оговорок в сносках будут указаны аналогичные источники ремизовских «конспектов». Ремизов пользовался также подробным изложением сюжета в кн.: Сахаров В. Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Тула, 1879. С. 48—49.

¹⁴⁵ Подзаголовок: «Воздушные мытарства».

¹⁴⁶ Яцимирский А. И. Апокрифы и легенды: К истории апокрифов, легенд и ложных молитв в южнославянской письменности. VI—VIII // Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук. 1909. Т. 14, кн. 3. С. 147—156.

¹⁴⁷ Эпистоля о нѣдели // Тихонравов Н. Памятники отреченной русской литературы. М., 1863. Т. 2. С. 314—322.

¹⁴⁸ Апокрифи і легенди з українських рукописів / Збрав, упорядкував і пояснив Ів. Франко. [В 5-ти т.]. Львів, 1896—1910. Т. 4. С. 104—108.

¹⁴⁹ Тихонравов Н. Памятники отреченной русской литературы. Т. 1. С. 79—90.

¹⁵⁰ На основании этой пометы определяется источник ремизовских «конспектов» на л. 7: Шепелевич Л. Апокрифическое «Видение Св. Павла». Харьков, 1891. Ч. 1. С. 7—24.

Н<ародного> П<росвещения> <18>77 г. CLXXXIX» (л. 9—9 об.).¹⁵¹

8. [«Хождение Богородицы по мукам» — планы на отдельных листках в 4-ку и в 8-ку]: «полунощь» (л. 15 об.); «полудень» (л. 17; (над планом помета Ремизова — цитата из «Хождения». — А. Г.): «Лучше было бы человеку не родиться») «левая часть ада» (л. 16).

9. «Слово Палладия мниха „О втором пришествии Христове, о страшном суде и будущей муке“ напечатано в Иосифовском сборнике 1647 г.» (л. 18 об.).¹⁵²

10. «Слово пресвятыя Богородицы велми душеполезно о покои всего мира XII в.» (начато чернилами, затем дописано карандашом на чистых оборотных листах и свободных местах уже заполненных листов) (л. 4—4 об., 3 об., 5 об., 6 об., 8 об., 7 об., 5, 3, 13 об.).¹⁵³

Центральное место в ремизовском «конволюте» занимает «конспект» апокрифа «Хождение Богородицы по мукам». Писатель неоднократно обращался к этому тексту, о чем свидетельствуют несколько хронологических пластов работы над ним.

Первоначально Ремизов составил планы последовательности расположения мук, увиденных Богородицей в левой («полудень») (л. 16, 17) и правой («полунощь», л. 15) частях ада. Так, например, в плане раздела «полунощь» лист разграфлен с бухгалтерской точностью на две части. Слева под номерами перечислены «объекты» («огненное облако», «столпы огненные», «железное дерево» и т. д.) и «субъекты» ада («черви», «змей трехглавый крылатый» и т. п.). Справа — те, кто в данном месте мучится и каким именно образом (например, «служитель церкви, язык запекается от жара // не может ни вздохнуть // ни сказать «Господи помилуй!»; «ученый, знавший священное писание, не уверовал в него, творил блуд и беззаконие» и т. п.).

«Продолжением» аккумуляции «Хождения» художественным сознанием писателя является выполненный на трех склеенных вместе листах (л. 11—13) рисунок мучений грешников, начатый чернилами (л. 11—12) и дополненный простым карандашом. Дальнейшим этапом освоения этого апокрифа был его

¹⁵¹ Веселовский А. Н. Опыты по истории развития христианской легенды. П. Берта, Анастасия и Пятница. Прилож.: Об одном мотиве рождественских колядок (О Страстях Богородицы. — А. Г.) // ЖМНП. 1877. № CLXXXIX. С. 86—252.

¹⁵² Сахаров В. Эсхатологические сочинения... С. 153—166.

¹⁵³ Имеется в виду текст из Толст. Сборника 1602 г. (РНБ. QXVII.82. Л. 45—57, опубл. с вариантами из Сборника Троице-Сергиевой лавры XII—XIII в.: РГБ. Ф. 304. I, № 12) // Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А. Н. Пыпиным. СПб., 1862. Вып. III. С. 118—124. Также см.: Сахаров В. Эсхатологические сочинения... С. 192—200.

подробный конспект (см. вышеприведенный Список, № 8). Переписывая источник, Ремизов раскрывал драматическую основу повествования, превращая текст в «действие» — систему диалогов персонажей. Наконец, к последнему этапу работы над текстом «Хождения» относится правка, нанесенная на ранний рисунок адских мучений (на л. 11—13). Она состояла в выделении красным карандашом отдельных концептуально-значимых «эпизодов» рисунка и внесении помет — «проб пера», сделанных зеленым, черным и синим карандашами. Как показал графологический анализ этой рукописи, опирающийся на данные графического творчества Ремизова 1917—1921 гг., подобные пометы цветными карандашами можно отнести к этому времени. Они фиксируют завершающий период обращения писателя к словесно-графическим «конспектам» эсхатологических видений.

На л. 18 находится выполненный карандашом аналитический рисунок небесных пространств и нумерованный параллельный перечень грехов, за которые люди претерпевают мучательства:

- | | |
|-----------------------------|--|
| «21. немилосердия и жесто- | 20. скупость и немилосердие |
| косердия | |
| 20. блуда | 19. блуд |
| 19. татьбы | 18. татьба, краданиe |
| 18. разбойства | 17. убийство |
| 17. любодеяния | 16. прелюбодеяние |
| 16. мужеложества | 15. ереси и веры (в стречу, в чох, в повяз, в птичий грай, ворожи и еже басни бают и в гусли гудут |
| | |
| 15. идолослужения | 14. объядение и раннего ядения и пития |
| 14. объядения и чревоугодия | 13. чародейства и волхлвания |
| | |
| 13. обаяния | 12. злопоминания |
| | 11. пьянства и запойства |
| 12. зломнения | 10. златолюбия и сребролюбия |
| 11. пьянства | 9. тщеславия |
| 10. сребролюбия | 8. рѣзоимание и ограбление |
| | 7. срамословия и плясания |
| 9. неправды и тщеславия | |
| 8. лихвы и лести | 6. гордости |
| 7. празнословия и скверно- | 5. ярости и гневом |
| словия | 4. гнева |
| 6. гордости | 3. зависти |
| 5. гнева | 2. оклеветание |
| 4. лжи | |
| 3. зависти | |
| 2. поругания | |

1. оклеветания
мытарства
(Житие Вас<илия> Нов<о-
го>)

1. оболгание (лжи)
(Слово о небесных силах Ав-
раамия Смолен<ского>))
(л. 8)¹⁵⁴

Центральным аналитическим «конспектом» конволюта является расположенный на л. 10 рисунок, изображающий модель мироздания в момент Страшного Суда. В нем соединены образы и эпизоды разных источников — «Видения Исаи», «Видения Григория», «Хождения Богородицы по мукам» и др. Это — позднейший рисунок (вероятно, 1917—1921 гг.), как бы суммирующий уже написанные и воспринятые художественным сознанием тексты. На обороте листа (л. 10 об.) помета:

«о мытарствах Антоний Велик<ий> 17 I

Иоанн Милос<тивный?> 29 XI

ж<итие> Вас<илия> Нов<ого> (†944) 26 III

- 1) Наилучшие сердца пожелания дню ангела // Пупкин //
- 2) Стихи пиши Поздравл<ение?> с днем ангела // Это если бог<?> может написать // облак подъял их и вознес на безмерную высоту» (л. 10 об.). Подобный тип пометы, в которой эсхатологическая тематика сочетается с фиксацией мещанского просторечия, характерен для творческих рукописей времени революции 1917 г.

Анализ ремизовских «конспектов», рассмотренных в порядке хронологии их создания, позволяет говорить о том, что подобное изучение апокрифов было предварительной работой сначала для сборника «Лимонарь», а затем для дальнейших произведений, связанных с отреченной литературой. Большая часть законспектированных текстов была использована для подготовки второго, дополненного издания «Лимонаря» (Лимонарь-1912). Эти «конспекты» выполнены чернилами, мелким почерком.

При помощи графических рисунков Ремизов «наглядно» представил потустороннюю географию и особенности «бытия» обитателей ада и рая.

Характерный пример — его «конспект» «Видения Исаи» (л. 2). Ремизовский автограф имеет три временных слоя. Первоначальный «текст» написан чернилами в 1900-е гг., позднее (в 1910-е) дополнен карандашными пометами, и вновь «перечитан» в 1917—1921 гг. — во время, определяемое пометой под текстом: «3. Князь обезьяний и кавалер 3. Гр<жебин>» (л. 2).

В «Видении Исаи» Ремизов изобразил космическую иерархию в виде графического чертежа системы космических сфер, каждая из которых состоит из рисунков — портретов ее оби-

¹⁵⁴ Сравнительный список — конспект из кн.: Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. XII. Безразличные и обоюдные в Житии Василия Нового и народной эсхатологии. С. 125—126.

тателей и властителей. Так, «твердь», окруженная «воздухом», является обиталищем и, соответственно, местом владычества «Саммаиила (Сатаны)» и сил его. Изображение Сатаны и его присных сопровождаются надписями, сделанными чернилами. Поздняя карандашная приписка: «деяние Сатаны мир весь». Далее на рисунке представлено ярусное изображение пяти нижних и двух верхних небес с их обитателями. Авторские пометы — характеристика их образно-звукового состояния. Например, второе небо: «поют единым гласом», третье небо — «громче пение», четвертое — «громче сих», пирамида небес заканчивается изображением Троицы. Справа от «небесного чертежа» отдельные заметки Ремизова — главным образом, краткие словесные цитаты из источника и авторские маргиналии. Например: «Как может быть, что можно понимать то, что не имеет никакого имени? (на 3 небе вопрос Исаи)», «Х<ристос> избежит от ангела Смерти. Сошествие Х<риста> на землю будет скрыто от небес, не узнают кто Он // после воскресения жил 545 дней // приобщиться древа // Надежду возложить на крест // в жизни его не исполнилось // на 7 небе все известно, что прои<зойдет?> в м<ире>» (л. 2). Таким образом, из анализа помет видно формирование ремизовского мифологического представления о неудавшемся крестном подвиге Христа — о крахе мечты освободить своей смертью твердь от власти Сатаны. Позднейшие карандашные пометы имеют характер заметок, сопровождающих новое чтение источника. Ремизов вновь обратился к «Видению Исаи», имея на руках его графический «конспект». По почерку и материалу эти пометы относятся к 1917—1921 гг. Они «уточняют» особенность визионерства Исаи, например: «погружен в небесное видение», «видение от мира сокровенного»; дают характеристику обитателям тверди (людям) и их жизни: «живущие = внешние», «зло и распря».

Заключает конволют ремизовский текст, озаглавленный «Бесы»,¹⁵⁵ записанный на отдельных листах формата in folio. Рукопись не датирована, по характеру почерка ее можно отнести ко второй половине 1910-х гг. Вероятно, она была включена в подборку «конспектов» самим автором. Текст — черновая редакция ремизовского произведения — основан на переработке текста из апокрифического сборника «Лицидариус» (ответов на вопросы об аде и о необычайных обитателях Индийских земель).¹⁵⁶ Он логично замыкает предшествовавшие ему апокалиптические видения, «законспектированные» Ремизовым. Приведем этот текст полностью:

¹⁵⁵ РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 4. Л. 1, 29. Под заглавием атрибутирующая надпись рукой не установленного лица: «Ремизова А. М.».

¹⁵⁶ См.: «Книга именуемая Лусидариось сирьчь златы бисерь» // Порфирьев И. Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1890. С. 425, 435.

Пришли бесы с

1) озера огненного, где душу вшедшие [никогда] никак не прохладятся и выйти не могут — с пути в ад.

2) из тьмы, полной дыма

3) из земли забвенія (забытія), где души вшедшие погибают, никогда не поминаемы Богом

4) из тартара — из вечного мучения, где во все часы плач и скрежет зубом и студень мотá

5) — геенны — из вечного огня, из адского, перед силой которым (так! — А. Г.) наш огонь — тень

6) — кребоуса от дракон[а]ов и змия, где полно огненных драконов

от червей, которые никогда не умирают

7) — варатрума от черного Зінутія (раскрытие), где издревле сидят души.

8) — блата стикса из безвеселия вечного

9) — ахеронта из печи огненной

10) — флагитона от смолы и серы горящей и [от] где так студено, что всякую адскую горячину [пер] обращает в лед.

11) с 1-ого неба, что между землей и луной воздушная луковь [1 сл. нрзб.].

12) длинные и голенастые, как журавли¹⁵⁷

13) бесы — пятки вперед обращены и пальцы на каждой руке и ноге¹⁵⁸ по восемнадцати, а головы песьи и ногти, очень остры и лают как псы

14) одноокие

15) имеют одну ногу, а рыщут так быстро, как птица,¹⁵⁹ а сядет где, полетывает <?> своею ногою

16) без голов, глаза стоят в плечах, а вместо уст и носа имеют 2 дыры на груди.

17) плавающие по морю и пожирающие люди <?>

18) уд<?> осла, копыты к<a>к у коня и 2 рога, голени как вол, рот до ушей, а вместо зубов кость, голос же человеческий

19) 2 уха длиною с сажень и когти с кем захочет бороться, [сложит по] распрострет одно ухо по хребту, а другим борется храбро на воде и на земле

20) грудь как у дикий вепря, уста от уха до уха.

Никто не может победить

¹⁵⁷ Вариант: «12) из адского рва псы лают [1 сл. нрзб.]» (правка карандашом, при незачеркнутом первоначальном варианте).

¹⁵⁸ Вариант: «руках и ногах» (при незачеркнутом первоначальном варианте).

¹⁵⁹ Вариант: «как летают» (при незачеркнутом первоначальном варианте).

21) голова, как у человека, а тело львово, голос птичий, полохлив и один [р]

22) с виду лисица и светел, как корбункул камень, сечет, как меч

23) червь, а две руки длиной в сажень, слона поймав влечет в воду

24) блещут, как свечи горят

25) синьцы (эфиопы)

26) упырь <?> и бреха <?>¹⁶⁰

И скрылись за горы, в бездны преисподние, в смолу кипучую, в полжочий жар».¹⁶¹

Монументальная картина шествия бесов по земле и их конечного возвращения в ад как бы завершала предшествующие ей видения Страшного Суда.

Подводя итоги анализа ремизовского конволюта, можно сделать следующие выводы. Каждый из «конспектов», как текстовой, так и графический, является подробным планом или описанием «реалий» потустороннего мира. Целью писателя была актуализация «чувственно-визуального» восприятия древних описаний, «вхождение» в потусторонние сферы, чтобы затем воспроизвести их в своих произведениях с поражающей современников «реалистичностью». Эти «конспекты» являются важным звеном в творческой работе писателя. Они подтверждают, что Ремизову изначально был присущ пластически-визуальный метод изучения, творческой аккумуляции и «имплантации» «чужого» текста в «свое» художественное сознание. Вместе с героями «видений» и «хождений» писатель сам «проходил» по кругам мучений, по ярусам райских небес. Он как бы следовал грустно-ироническому совету — замечанию А. Н. Веселовского: «Путешествие на небо было в средние века гораздо легче, чем теперь, нужно было только идти да идти, пока не дойдешь туда, где земля сходится с небом».¹⁶²

Другой важный вывод из анализа «конспектов»: уже на ранних этапах творчества Ремизов стремился раскрыть драматическую основу прозаического текста, чтобы актуализировать его, «транскрибировать» из прошлого в настоящее. Он как бы делал самого себя «свидетелем» диалогов ветхозаветных и новозаветных персонажей, а затем строил свой текст как сообщение очевидца события, воссозданного в первозданности всех деталей.

Ремизов неоднократно использовал свои «конспекты» апокрифов. Обобщая, можно выделить по крайней мере два качественно различных этапа.

¹⁶⁰ На полях приписка Ремизова: «суматошные».

¹⁶¹ Под текстом — приписка Ремизова: «избляя серу»; «один бес [1 сл. нрзб.] от умовения пьянова».

¹⁶² *Веселовский А. Н.* Данте и символическая поэзия католичества // ВЕ. 1866. № 4. С. 188.

Первый, состоявший из собственно конспектирования и дальнейшего применения полученных данных, относился ко времени создания сборника «Лимонарь» (конец 1900-х—начало 1910-х гг.). Далее Ремизов обращался к этим «конспектам» как к одному из источников своих произведений 1910-х гг. (например, при работе над повестями «Крестовые сестры», «Пятая язва» и др.).

Второй значимый этап возвращения ко всему комплексу апокрифических текстов наступил в годы второй русской революции. Он отражен в дополнениях и пометах, сделанных простым и цветными карандашами. В то время законспектированные ранее эсхатологические тексты приобрели новую актуальность в контексте тогдашней российской действительности.

VIII. На пороге «Смутного времени»: повесть «Пятая язва»

1

В 1910-е гг. осмысление причин и последствий первой русской революции стало одной из важнейших задач литераторов. Они искали ответы на вопросы, способен ли русский народ быть деятелем исторического процесса, в чем особенности национального характера, каково в нем соотношение векового, «природного» и социально обусловленного, исторически изменчивого. Многие из писателей находили истоки событий начала XX в. в явлениях и мировоззренческих представлениях, складывавшихся в отдаленные времена формирования русского государства, в периоды борьбы с внешними завоевателями, внутренних феодальных усобиц, монголо-татарского ига, социальных потрясений начала XVII в. и петровских преобразований.

В эти годы появились такие значительные произведения об исторических корнях судьбы России, как «Городок Окуров» (1909) и «Жизнь Матвея Кожемякина» (1911) М. Горького, «Деревня» (1912) И. Бунина. В 1911 г., в период работы над повестью «Жизнь Матвея Кожемякина», М. Горький писал А. Н. Тихонову: «Читаю, скорбя, русскую историю». ¹⁶³ И спрашивал его: «Нет ли у Вас знакомого молодого историка <...> Если есть, захватите его с собой на предмет бесед о необходимости написать „Историю рус<ского> народа“ как такового. Достану средства для работы и на издание книги. Дело — священное. <...> И вообще — необходимое для народа, который должен, наконец, узнать, каково его прошлое и

¹⁶³ Горьковские чтения. 1953—1957. М., 1959. С. 18.

почему он таков, каков ныне есть».¹⁶⁴ Знаменательно, что И. Бунин предположил сборнику стихов и рассказов «Иоанн Рыдалец» (1913) общий эпитаф — слова И. Аксакова: «Не прошла еще древняя Русь...»

Повесть А. Ремизова «Пятая язва» (1912)¹⁶⁵ можно поставить в один ряд с наиболее значимыми произведениями о судьбах России. При этом ни у одного из писателей начала XX в. древнерусская история и, шире, древнерусская культура не вошла так органично в художественное сознание автора, как у А. Ремизова.

Высокая оценка изданий ремизовских обработок древнерусских апокрифов (Лимонарь-1907 и Лимонарь-1912) литературной критикой и медиевистами тем не менее не способствовала публикации его произведений того же жанра. В письмах Ремизова к друзьям, относящимся к 1910-м гг., неоднократно отмечалось нежелание редакторов публиковать произведения, «уводящие» читателя в мир легенд, далекий от «насушных потребностей» времени. «А с моими апокрифическими произведениями беда, — писал Ремизов Щеголеву 13 марта 1911 г., еще до выхода второго издания сборника «Лимонарь» в собрании сочинений, — лежат две вещи *О рождестве* — отреченная повесть и *Попрание клятвы Адамовой*. Никто знать ничего не хочет „отреченного“. Два года назад и то как-то принимали, а теперь нет».¹⁶⁶ Однако писатель не прекращал работы над своим прочтением древнерусских произведений. И вместе с тем древняя литература, ее сюжеты, герои, тип художественного сознания, запечатленный в жанровых структурах, системе идейно-эстетических категорий, — все это стало составной частью его произведений о современности. Один из наиболее ярких примеров этого — повесть «Пятая язва». В ней именно древнерусские тексты являются «ключом», позволяющим понять глубинную сущность произведения.

Фабула повести такова. В провинциальном городе Студенце живет следователь Бобров, ненавидимый жителями за неукоснительную правильность жизни и непреклонное исполнение своих обязанностей. Убежденный в собственной непогрешимости, он пишет некое сочинение — «обвинительный акт» всему русскому народу, «грехи» которого Бобров рассматривает в исторической перспективе. Однако однажды следователь совершает судебную ошибку, жертвой которой становится невинный человек. С момента ее осознания в душе Боброва начинается ревизия прежних духовных ценностей. Финал повести — смерть героя от сердечного приступа.

¹⁶⁴ Там же. С. 19.

¹⁶⁵ Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». СПб., 1912. Кн. 18. С. 109—201. Далее цитируется в тексте: Пятая язва с указанием страниц.

¹⁶⁶ РО ИРЛИ. Ф. 627. Оп. 4. Ед. хр. 1572. Л. 145 об.—146.

Замысел повести возник у Ремизова в период работы над «петербургской» повестью «Крестовые сестры» (1910).¹⁶⁷ В поздравительной новогодней открытке от 24 декабря 1909 г., адресованной другу — главному хранителю костромского Романовского Музея, археографу Ивану Александровичу Рязанскому, Ремизов писал о начале работы над новым произведением: «С Новым Годом! <...> Ждет: „обвинительный акт“».¹⁶⁸

Основной темой произведений Ремизова этих лет оставалась тема трагичности человеческой судьбы. В «Крестовых сестрах» это была судьба «маленького человека» — чиновника Маракулина, сквозь призму которой, при помощи литературных аллюзий, был увиден «петербургский» период русской истории. В повести «Пятая язва» Ремизов стремился к большему художественному обобщению — осмыслению общей направленности исторического пути России. Косвенное отражение изначального авторского замысла «Пятой язвы» можно найти в письмах к Ремизову критика Р. В. Иванова-Разумника, с которым литератор делился размышлениями о новом произведении. В письме от 1 ноября 1911 г. Иванов-Разумник спрашивал писателя: «Напишите о судебном следователе и „обвинительном акте России“. Подвигается? Приеду — прочтите».¹⁶⁹ В послании от 17 ноября он, очевидно, получив письмо Ремизова, вновь вернулся к этой теме: «О следователе не пишете, а все читаете — это хорошо; когда досплет само „выпрет“ (как выражался тот же Гершензон об Алексее Толстом 2-ом). Хотелось бы, чтобы эта вещь вышла большой повестью, вроде „Сестер“; да вряд ли и выйдет меньше — материал слишком обширен. На „роман“ бы хватило. И можно действительно сделать большую вещь».¹⁷⁰

Летом 1912 г. Ремизов совершил путешествие по русской провинции, оказавшее большое влияние на формирование идейно-художественной концепции нового произведения. О своих впечатлениях он писал в неопубликованной заметке — информации для своих читателей:

«— Добрым словом (говорит он — *более поздняя вставка Ремизова.* — А. Г.) помяну минувшее лето. Много дал Бог испытать и увидеть, и того больше услышать. Странников Божиих встретил я, что расточают дары жизни своей по дорогам нашим, — бездорожью унылому[, возвращая Богу эти дары его, чтобы в свободное чистое сердце Бога принять, — и тогда все

¹⁶⁷ Об отражении древнерусских источников в повести «Крестовые сестры» (1910) см.: Тырышкина Е. В. «Крестовые сестры» А. М. Ремизова: концепция и поэтика. Новосибирск, 1997. С. 23—142.

¹⁶⁸ ГЛМ. Ф. 19 ОФ $\frac{3462}{1-28}$.

¹⁶⁹ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 35 об.

¹⁷⁰ Там же. Л. 36.

пойдет по-хорошему: Он дурному не наставит, и от того другим будет легче. А нелегко человеку живется на нашей земле] (здесь и далее текст заметки, заключенный в квадратные скобки, зачеркнут Ремизовым. — А. Г.). Крепких русских людей встретил я, что не продадут Россию за какую копейку. А много жалобы в мире, нынче, что продают... мать продают свою за копейку! Кони носили меня, да Бог миловал, остановил коней и мне еще на свете побыть дал — посмотреть на Божий свет, полюбоваться им, послушать, что в людях говорят. Был я во Ржеве городе, у Воскресения в церкви был, где правил когда-то службу ржевский протопоп о. Матвей. Крепкой великой веры был о. Матвей и до сих пор живет память о нем: смертью голодной уморил себя. [Были, сказывают, и явления его посмертные. При малодушии-то нашем, при удручающей немочи и растерянности не грех бы, не мудрствуя и не мудруя, без черных слов — «Гоголь и черт!» — помянуть о. протопопа]. Заходил я к Денисихе — «Пряничная торговля Денисова-Колпашникова», пряник купил ржевский в 6 фунтов с половиною, белый пряник в узорах с миндалем, а дух — фисташкой. В самое пекло жил я в Бобровке в усадьбе у А[нны] А[лексеевны] Рачинской (Бобровка в 15-и верстах от знаменитого Татеева, где потрудился свой век С[ергей] А[лександрович] Рачинский. С детьми — в Бобровке много детей, был там и Разбойничек, была и Коза Козловна, — да за писанием прошли дни в Бобровке. Был я и в Костроме-матушке, видел в Ипатьевском монастыре Псалтырь Годуновскую с миниатюрами работы изумительной русских мастеров наших; [так свежо все, так ярко, так празднично, обернешь лист, и словно солнышко выглянет]. И еще другую видел я там Псалтырь, поменьше и не такую „роскошную“, поблекшую всю, тончайшую, согретую вздохами умиленного сердца, видел въздухи царевны Ксении, дочери царя Бориса, своими руками царевна вышивала; фонарь трогал — этот тот фонарь самый, с которым люди „всего мира“ шли царя Михаила в Москву на престол звать. Под Успенъев день стоял я у всенощной в соборе перед Федоровской (евангелист Лука писал), ночи над прблогом сидел (— «...святому чудотворцу Николе Макарьев сын положил есми сия прологи в дом великому чудотворцу Николе к Мокрому на посаде на Коломне на поминание душ родителей своих при благоверном великом князе Василье Ивановиче всея Руси...») Беседовал со знаменитым Ионой Митричем, ревнителем костромской старины, про которого в людях идет молва, что

такой столбец (свиток) отыскал он длины непомерной, на себе носит, двадцать лет читает, дочитать не может, а написано в столбце том, как нашему русскому царству быть // Все лето писал, все повесть мою писал, **Пятую язву**, герой которой студенецкий судебный следователь; статский советник Бобров по примеру дьяка Василия Тимофеева да Авраамия Палицына затеял сочинение, нечто в роде обвинительного акта русскому народу. Вот о жизни его я и писал. [Алексей Ремизов].¹⁷¹

Ремизов гостил в имении Рачинской в июле. Вероятно, название села отразилось в фамилии главного героя нового произведения. В Бобровке Ремизов закончил и тут же стал переделывать текст повести. Мотивы неудовлетворенности написанным звучат в его июльских письмах А. Блоку. Так, 22 июля Ремизов сообщал: «Сиднем сидел тут все дни: пишу следователя Боброва. Очень устал я. Кончил всю повесть, перечитал — две последние главы „Вождь жизни“ и „Один бреука“ никуда не годятся: не могу приняться переделывать. А надо, непременно надо».¹⁷² А в письме, датированном с 26 на 27 июля, он отметил, что «как раз сегодня принялся за исправление неудовлетворяющих <...> страниц».¹⁷³

Окончательный этап работы над текстом был связан с поездкой писателя в Кострому к И. А. Рязановскому. Они познакомились через М. М. Пришвина и долгие годы поддерживали теснейшую дружескую связь. В поздних воспоминаниях Ремизов писал о необыкновенном человеческом обаянии Рязановского — неутомимого пропагандиста народной культуры, древней письменности, о влиянии бесед с ним на творчество художников Б. Кустодиева, С. Чехонина, писателей М. Пришвина, Е. Замятина и, конечно, на формирование своего художественного мироощущения.¹⁷⁴ В 1910-е гг. именно с Рязановским Ремизов наиболее подробно и доверительно обсуждал различные вопросы, связанные с изучением древнерусской литературы. Его сохранившиеся письма к костромскому книжнику касаются самых

¹⁷¹ РГАЛИ. Ф. 2567. Оп. 2. Ед. хр. 92. Л. 16—17.

¹⁷² ЛН. Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1981. Т. 92, кн. 2. С. 108.

¹⁷³ Там же. С. 109.

¹⁷⁴ «Значение изустного слова Рязановского в возрождении „русской прозы“ можно сравнить только с „наукой“ самого из всех „знающего“ громкопящего Вячеслава Ивановича Иванова в возрождении „поэзии“ у стихотворцев. <...> Рязановский наперекор Брюсову с его „парижской“ культурой, Кузмину с его элегантно „прекрасной ясностью“ и Сологубу с его шикарным „провинциализмом“, наперекор всей этой чванливой и смехотворной компании <...> годами только о русском и рассказывал (повторяю, писать он не мог), расценивая слова на слух, на глаз и носом и восхищаясь своими русскими книгами от Киево-Печерского патерика до Новикова» (Ремизов А. М. Подстриженными глазами. Paris, 1951. С. 154).

различных аспектов этих занятий, начиная от просьб списать те или иные необходимые рукописные источники и кончая обсуждением сложных лингвистических проблем древнерусского языка.

Отправляясь в Кострому, Ремизов вез с собой рукопись повести «Пятая язва» и ехал с творческой задачей, обозначенной в письме к Рязановскому от 1 (14) июля 1912 г.: «Желания мои такие: хочется мне сейчас привести в порядок повесть о следователе и с рукописью, которую я мог бы прочитать, не спотыкаясь, к Вам в Кострому. У Вас посидеть и сделать всякие исправления и вставки. <...> Хочется мне еще, сидя у Вас, написать некую повесть от словес Иоанна Блудоборца „бл<аженого> отче“». ¹⁷⁵ Работая над повестью о России, Ремизов стремился к общению с человеком, наиболее близко знающим тот «русский лад», который был так необходим писателю для ее создания. В письме Рязановскому от 3 (16) июля он замечал: «Числа 7-ого хотел бы к Вам выехать в Кострому, боюсь, дома ли Вы? <...> Хочу в Костроме воздухом — духом русским подышать». ¹⁷⁶

Посещение Костромы было для Ремизова временем творческого труда. ¹⁷⁷ Впоследствии писатель вспоминал: «За неделю среди книжных сокровищ я не то что выкупался, а прямо сказать, выварился в книгах. В эти незабываемые дни не могло быть и речи заснуть. Сам бессонный хозяин подымал меня ни свет ни заря, да и среди ночи, вдруг вспомнив о каком-нибудь замечательном первом издании или рукописной, мне очень полезной книге <...> За семь дней и семь ночей я узнал о книге в „себе самой“ и понял, что такое книжник в царстве своих книг. <...> я сам весь был в книге. Сохраняю мою костромскую память — „рязановскую“ <...> в „Пятой язве“». ¹⁷⁸ Именно в Костроме окончательно сформировался внутренний контекст повести. Им стала древнерусская литература, в мир которой Ремизов целиком погрузился в доме своего друга — увлеченного собирателя и популяризатора древних памятников. В письме от 20 августа к Блоку он сообщал об итогах своей поездки: «Насмотрелся я старины, надышался русской речью. Повесть мою еще раз переписал, теперь получше стала. Очень тяжело исправ-

¹⁷⁵ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 29. Иоанн блудоборец, дебренский старец — прозвища Рязановского в кругу друзей-литераторов. На основе рукописного «Лицевого Подлинника» XIX в. из собрания Рязановского (ныне он хранится: ГЛМ. Ф. 19 ОФ 3495) Ремизов написал цикл миниатюр «Бисер малый. От словес Дебренского старца» (опубл.: Заветы. 1912. № 8. С. 42—60). Об этом произведении Ремизова см.: Грачева А. М. Структура патерикового рассказа и ее отражение в сборнике А. Ремизова «Бисер малый» // Материалы республиканской конференции СНО 1977. Тарту, 1977. Вып. 3. С. 66—77.

¹⁷⁶ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 31.

¹⁷⁷ Ремизов прибыл в Кострому 8 августа 1912 г. См. телеграмму Рязановскому от 7 августа: «Приеду завтра Ремизов» (ГЛМ. Ф. 19 ОФ $\frac{3463}{1-3}$).

¹⁷⁸ Ремизов А. М. Подстриженными глазами. С. 155.

лять, когда голова зашла за голову, все написанное не удовлетворяет. <...> По вечерам Пролог читали (рукописный) времени царя Василия Ивановича».¹⁷⁹

На первый взгляд, гротескное описание жизни студенческих жителей и мытарств «заеденного средой» Боброва представляло собранием провинциальных анекдотов, написанных в стиле повестей Гоголя и «Дядюшкиного сна» Достоевского. Но постепенно изображение быта становилось видением бытия. Предметы и явления реальности превращались в художественные символы. Большинство рецензентов повести так и не поняли специфики художественного метода ее автора. В этом плане типичен отзыв критика Л. Мовича: «Непонятно и странно очень многое в повести <...>: непонятна фабула, странны отступления, <...> необычна и странна вся манера письма <...> и все же <...> в сердце, в мозг проникает одна мысль и одно чувство: это вся Россия такова».¹⁸⁰

Произведение Ремизова семантически многомерно на всех уровнях художественной структуры. Сюжетный мотив, образ, отдельное слово могут стать символами, отсылающими к определенным идейно-эстетическим комплексам. При этом потенциальная возможность символического истолкования не исключает и реалистически конкретного прочтения, непосредственного восприятия произведения «непрозрачным» читателем. Текст не является эзотерически замкнутым. Но в то же время огромное значение для автора повести имело открытие этим читателем «второго» плана изображаемого — мира литературной традиции, и прежде всего контекста древнерусской литературы. Вводя его в произведение, Ремизов как бы включал свою повесть в непрерывный ряд размышлений русских писателей (и древних книжников, и авторов нового времени — Гоголя и Достоевского) над судьбой России.

Повесть «Пятая язва» была написана в момент интенсивной работы Ремизова над обработками фольклорных и древнерусских источников, создана после уже упомянутого обвинения писателя в плагиате.¹⁸¹ Поэтому он прибег к художественному приему, не раз уже применявшемуся им при публикации своих произведений, основанных на старых текстах. Писатель дал скрытый «список использованной литературы», одновременно являющийся указанием на второй, аллюзивный план произведения. Ремизов обозначил круг чтения Боброва (прием, характерный для многих его произведений): «Издания Археографической комиссии, Русской исторической библиотеки, Общества любителей истории и древностей российских и всякие труды Академии наук главным образом»

¹⁷⁹ ЛН. Т. 92, кн. 2. С. 110.

¹⁸⁰ За 7 дней. 1912. № 49. С. 2163—2164.

¹⁸¹ Биржевые ведомости. 1909. 16 июня. Веч. вып. № 11160.

(Пятая язва. С. 118). Опираясь на этот «список», можно реконструировать ряд источников, использованных Ремизовым при работе над повестью: I. Памятники отреченной русской литературы / Собр. и изд. Николаем Тихонравовым. М., 1863; Т. 2; II. Русская историческая библиотека. Т. 13 (Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени). 2-е изд. СПб., 1909; III. Полное собрание русских летописей. Т. 3—4. Новгородские летописи. СПб., 1841; IV. Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб., 1892. Т. 9.¹⁸² В свод литературных источников повести входил и пласт литературных реминисценций из произведений Достоевского и Гоголя. Но именно древнерусская литература имела первостепенное значение для формирования художественной структуры и идейной концепции повести.

Ремизов воспринимал начало XX в. как время катаклизмов и потрясений и в истории России, и в мирозерцании каждого живущего в ней человека, сколь бы ни было его сознание «непросвещенным», полным архаических представлений и старых понятий. В повести «Пятая язва» повествование ведется в формах несобственно-прямой речи, от лица самих студенецких жителей, в том числе от лица одного из них — рассказчика этой истории. Авторский голос лишь изредка вплетается в голоса его героев. «Мне гораздо ближе лирическая форма (повествования. — А. Г.), — позднее говорил Ремизов о своей писательской манере, — или форма более свободная, вне рамок. Не роман, скорее повесть от своего лица или от лица кого-нибудь другого».¹⁸³ В «Пятой язве» рассказчик трактует события XX в. в привычных его сознанию категориях, воспринимая современность в духе средневековых апокалиптических представлений о последних днях мира перед Страшным Судом, видя в своих согражданах грешников и мучеников. Удалось установить, что двумя основными «источниками» повести стали два апокрифа: «Слово Мефодия Патарского о царствии язык последних времен» и «Хождение Богородицы по мукам».

Сопоставление дней нынешних с «последними временами», о которых идет речь в апокрифических произведениях, в том числе в «Слове Мефодия Патарского», является в повести Ремизова особым способом подчеркнуть значимость настоящего момента в истории России. Согласно средневековым представлениям, «последние времена» — это те, когда судьба народов окончательно определяется. Из того же произведения взято Ремизовым название повести. Рассказчик сообщает: «Четыре

¹⁸² Данный список источников также не является окончательным и может быть уточнен в ходе дальнейших исследований повести. Далее ссылки на эти издания даны в тексте с указанием порядкового номера в списке и страницы. Подача цитируемых текстов скорректирована с современными правилами публикации древнерусских памятников.

¹⁸³ Резникова Н. В. Огненная память. Berkeley, 1980. С. 51.

страшные язвы: пагуба, губительство, тля, запустение, а пятая язва студенческая — бич и истребитель рода человеческого — следователь Бобров» (Пятая язва. С. 120). В списке «Слова Мефодия Патарского» XIV в.: «прѣди пойдут же прѣд ними на земля, язвы Д̄ (4 — А. Г.): пагуба, губительство, тле и запустение» (I. С. 220). Пятой же «язвой», приходящей на землю непосредственно перед приходом Антихриста, автор «Слова Мефодия Патарского» считает разъединенность людей друг от друга. Именно в такой презрительной оппозиции к другим жителям Студенца находится следователь Бобров.

Полигенетична семантика названия города, где живет герой, — Студенец. В Словаре Даля, которым любил пользоваться Ремизов, значение слова «студенец» — «колодец, колодезь, кудук, креница, купань, копанка, на холодной водяной жиле; ключ из земли, родник».¹⁸⁴ Писатель часто брал для своих произведений фамилии, прозвища, названия, уже существующие в действительности, но поражавшие современников необычайной языковой яркостью после их включения в художественный текст. «Ремизов обладал исключительной, пожалуй, даже феноменальной памятью. Он безошибочно помнил по имени и отчеству всех своих, даже случайных, знакомых. И к каждой фамилии он, как и вообще к слову, подлинно им любимому, относился всегда внимательно, бережно и с большим интересом. Он терпеливо просматривал в газетах длинные перечни лиц, желающих переменить фамилию, и наиболее интересные из них записывал».¹⁸⁵ Не исключено, что источником названия могла быть и географическая карта.¹⁸⁶ Отметим, что в повести упоминается и находящийся по соседству город Лыков. В Нижегородской губернии были село Лыково и деревня Студенец, в Калужской — деревни Студенец и Лыков-враг. Но более соответствует системе художественного мышления Ремизова заимствование названия «Студенец» из того же «Слова Мефодия Патарского». Когда мир дойдет до последней грани своего бытия, говорится в этом апокрифическом памятнике, то «облаки не дадут воду, земля отвержется плодов своих, море исполнится смрада, рыбы его изомрут, рѣки изсохнут, студенцы оскудеют» (I. С. 265).

Другой источник повести — апокриф «Хождение Богородицы по мукам». Как уже было отмечено ранее, Ремизов неоднократно обращался к этому древнему памятнику,¹⁸⁷ видя в нем

¹⁸⁴ Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. 2 изд. СПб.; М., 1882. Т. IV. С. 347.

¹⁸⁵ Смиренский В. В. Алексей Ремизов. Воспоминания (РНБ. Ф. 1049. Ед. хр. 3. Л. 6).

¹⁸⁶ Дополнительные предположения о семантике названия города даны в ст.: Сёке К. Модель ремизовского ада (Анализ повести «Пятая язва») // *Studia Slavica* (Budapest). 1989. № 35/3-4. С. 387.

¹⁸⁷ Еще в 1905 г. Ремизов изучал книгу Н. Бокадорова «Хождение Богородицы по мукам (Опыт истории христианской легенды)». Киев, 1904; также см.: ЛН. Т. 92, кн. 2. С. 82).

воплощение этической идеи, которой он придавал онтологическую значимость, — идеи сострадания. Богородица посещает загробный мир, видит мучения грешников и просит своего сына простить их, иначе она останется в аду и будет страдать вместе с ними.

Первая глава повести «Пятая язва» построена по структурной схеме «Хождения Богородицы». Повествователь рассказывает о грешных делах жителей Студенца и постоянно противопоставляет им следователя Боброва, как ни к чему не причастного праведника. «Нет, кого другого, а уж следователя на том свете не погонят в задние муки, не сидеть ему в озере огненном» (Пятая язва. С. 115). «Бобров феномен. Еще бы! Стоит только подумать, что в загробном видении писано о то-светном месте, где томятся блудники и прелюбодеи грешники, о блудном царстве, сколь необозримо оно, и нет его больше и обширнее, и нет его тверже и сильнее!» (Там же. С. 117). «Нет, и в реке огненной среди татей и разбойников, там не место следователю» (Там же.). В апокрифе бесконечным кругам грешников противопоставлена Богородица. По древнерусским представлениям, она — божественная заступница перед Высшим Судией. Бобров же принадлежит к «миру людей» и лишь на основании сознания своей «праведности» сам себя считает вправе судить и осуждать других. Герой Ремизова по профессии — следователь. Он мнит себя непогрешимым исполнителем закона, на его основании распоряжающимся судьбами ближних. Уже в первой главе повести устами студенецких обывателей отмечено одно из основных качеств Боброва — его гордыня. Но в христианской этической системе «гордыня» — категория, имеющая отрицательную значимость. «Гордыня» — свойство, идущее не от Бога, а от дьявола. Таким образом, антитеза героя-«праведника» и студенецких жителей — «грешников», на которой построено начало повести, изначально не допускает однозначности нравственной оценки противостоящих сторон. Это — первое свидетельство ущербности «головных» идей Боброва. В этом плане Ремизов является продолжателем традиций Достоевского: в повести развиваются и преломляются идеи романа «Преступление и наказание».

Эсхатологическая тема последнего — Страшного Суда является центральной в «Хождении Богородицы по мукам» и в «Слове Мефодия Патарского». Этот Суд явится завершением и одновременно началом нового этапа бытия мироздания. Примечательно, что, задумав повесть о судьбе русского народа, Ремизов обратился к двум этим произведениям. Размышления о пути России включали в себя и оценку — «суд» ее истории. Напомню, что первоначально он говорил о замысле произведения о «судье». Фигура именно этого задуманного

героя позднее трансформировалась в образ судебного следователя Боброва.

Вся повесть Ремизова — это цепь «судов», как реальных — обстоятельств службы Боброва, так и «мысленных» — судов совести героев.

Главное «судебное дело» следователя Боброва — написание некоего «сочинения». Повествователь определяет его как «нечто вроде обвинительного акта и не лицу какому-нибудь известному, не студенецкому подсудимому, а всему русскому народу» (Там же. С. 146). «Сочинение» Боброва представляет собой публицистическое произведение, в котором изложена определенная концепция русской истории. Оно пронизано скрытыми цитатами из древнерусских памятников.

Основной источник «сочинения» — публицистические и исторические произведения начала XVII в. — эпохи Смутного времени. Обращение Ремизова к этим источникам было сознательным и закономерным. Действие повести «Пятая язва» относится ко времени после революции 1905 г. Оценивая ее события, многие писатели и публицисты начала XX в. употребляли термин «Смута». В основном он применялся в литературе и публицистике 1910-х гг., вульгарно трактующих эпоху Смуты как время бессмысленного бунта черни.¹⁸⁸

Подход Ремизова к использованию этого исторического образа в произведении о современности был качественно новым. Он воспринимал Смуту как значительное и неоднозначное явление русской истории. Вспомним, что в Археологическом институте курс «Обзор источников русской истории» читался наиболее авторитетным в то время исследователем периода Смуты — профессором С. Ф. Платоновым. Много лет спустя, вспоминая о годах учебы С. П., Ремизов отмечал: «Учителя: И. А. Шляпкин — русский язык и С. Ф. Платонов (история)».¹⁸⁹ Ранее говорилось о близких личных контактах писателя с И. А. Шляпкиным. В отношении С. Ф. Платонова можно говорить о сильнейшем прямом воздействии его трудов на ремизовское понимание русской истории в целом и, в частности, событий русской Смуты. Платонов утверждал, «что Смута сделала почти всю нашу историю в XVII веке. <...> события смутной поры, необычайные по своей новизне для русских людей и тяжелые по своим последствиям, заставляли наших предков болеть не одними личными печальями и размышлять не об одном личном спасении и успокоении. Видя страдания и гибель всей земли, наблюдая быструю смену старых политических порядков под рукою и своих и чужих распорядителей, привыкая к самостоятельности местных миров и всей земщины, лишенной руководства из центра государства,

¹⁸⁸ Пример подобной трактовки времени Смуты см. в кн.: Фонвизин С. В смутные дни: Роман. СПб., 1911.

¹⁸⁹ Резникова Н. Огненная память. С. 28.

русский человек усвоил себе новые чувства и понятия: в обществе крепло чувство национального и религиозного единства, слагалось более отчетливое представление о государстве».¹⁹⁰ Для Ремизова было важно, что в период Смуты совершился переворот в сфере общественной мысли, проснулось самосознание народа, в развитии которого новым мощным толчком стала революция 1905 г. Именно научные исследования Платонова открыли для Ремизова-художника нравственную и эстетическую силу того пафоса боли за судьбу Русской земли, который пронизывал русскую публицистику начала XVII в.

«Сочинение» Боброва построено на виртуозном переплетении отдельных мотивов, скрытых цитат, стилистических формул древнерусских памятников. На основе подобной тончайшей контаминации создано новое актуальное произведение, не являющееся простым стилизационным подражанием публицистике XVII в.

В начале рассказа об «обвинительном акте» Боброва писатель сразу же указал литературные источники своего текста и одновременно отметил его основную идею: «И было похоже (сочинение Боброва. — А. Г.) на то, как когда-то в старину в смутные годы дьяк Иван Тимофеев в „Временнике“ своем, подводя итог смуте, выносил свой приговор русскому народу, бессловесно молчащему, а троицкий монах Авраамий Палицын судил русский народ за его безумное молчание» (Пятая язва. С. 146). «Временник» дьяка Ивана Тимофеева и «Сказание» келаря Троицкого монастыря Авраамия Палицына являются публицистическими произведениями очевидцев Смуты, имеющих ярко выраженную личную позицию, желающих не только описать исторические события, но и понять их истоки. Обращение Ремизова именно к этим двум источникам было обусловлено внутренним единством подхода обоих авторов к оценке явлений. «Оба они, — писал С. Ф. Платонов в труде о Смуте, известном Ремизову, — являются в своих произведениях публицистами, обсуждающими явления своего времени с одной точки зрения — моральной <...> подбор фактов, на которые направлены обличения Тимофеева, иногда паразитально сближается с обличительными мотивами Палицына».¹⁹¹

Для героя Ремизова, — и в этом плане последний как автор «сочинения» шел вслед древнерусским публицистам, — первостепенный смысл имела моральная оценка духовного состояния русского народа. В произведениях обоих писателей XVII в. развивалась следующая идея о причинах Смуты: истоки разорения государства, страданий людей надо искать в нравственном несовершенстве, слабости самого народа. Это он безмолвно смотрел на убийство царевича Дмитрия, на сомни-

¹⁹⁰ Платонов С. Ф. Лекции по русской истории. СПб., 1904. С. 257.

¹⁹¹ Платонов С. Ф. Древнерусские сказания и повести о Смутном времени XVII века как исторический источник. СПб., 1888. С. 168.

тельное по законности восшествие на царство Бориса Годунова, и итогом этого народного «недеяния» явилась Смута. Ремизов ввел в свой текст скрытые цитаты из обоих авторов. Так, Иван Тимофеев писал о преступном молчании народа после убийства Дмитрия: «Но убо иже господомладенческое не повиннѣ заколение и всеградное туне огнемь потребление и не хотяще убо и подьяхомъ вси, яко ничю же знающеь, безсловеснымъ молчаниемъ спокрывшеса» (II. Стб. 302). Приведем также следующий текст Авраамия Палицына из раздела «О начале бѣды во всей Росии»: «И яко <...> за всего мира безумное молчание, еже о истиннѣ къ царю не смѣюше глаголати о неповинныхъ погибели <...> И преста всяко дѣло земли» (II. С. 479).

В своем «сочинении» Бобров анализировал «деяния» русского народа. Для него именно они являлись основой для оценки народного характера. Эта же тема была сквозной в написанном одновременно с повестью сборнике рассказов «Бисер малый». Знаменательно, что в обращении к этой теме Ремизов перекликался с М. Горьким, у которого тема «деяния» стала главной в центральных произведениях начала 1910-х гг. — «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина», «По Руси». Но в разработке этой темы Ремизов внутренне полемизировал с Горьким.¹⁹² Для последнего русский народ по исконной сути своей — народ-«деятель». Но, по Горькому, активное начало национального характера было искажено тяжелыми обстоятельствами русской истории. Герой же Ремизова (не надо отождествлять с ним самого писателя), ставивший в центр своей позитивной программы способность народа быть «деятелем», анализировал различные исторические факты и приходил к пессимистическому выводу: «нестойкий, друг с другом неладный, бредущий розно, разбродный и смолчливый, безгласный — вот русский народ» (Пятая язва. С. 146).

Единственное спасение, «узду» для народа Бобров видел в неуклонном соблюдении «закона», т. е. в государственности. Раскрытие подобной позиции героя обусловило обращение писателя к построениям ученых «историко-юридической школы», в частности к трудам С. М. Соловьева. С воззрениями этой исторической школы была связана теория Боброва о том, что «законность, искони неведомая Росии, вот столп, которым укрепится земля» (Там же.). Господство повсеместного беззакония было проиллюстрировано в «сочинении» Боброва на примере разных исторических фактов. И здесь знание

¹⁹² Полемика Ремизова с Горьким впервые отмечена С. В. Касторским в ст. «Из истории одной идейно-творческой литературной полемики» (Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков. М.; Л., 1958. С. 262—265). Однако эта полемика в статье С. В. Касторского представлена в огрубленном и упрощенном виде.

Ремизовым древнерусских источников и исследований историков проявилось во всем блеске.

Кроме использования трудов Соловьева и Платонова, текст ремизовской повести основан на внимательно прочтенном и интерпретированном тексте «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. Так, например, в развернутой в «сочинении» Боброва исторической перспективе главное место отведено временам Ивана Грозного. Трактовка его царствования основана на оценке эпохи Грозного публицистами XVII в., в частности И. Тимофеевым, «прочитанным» через труд Карамзина, поскольку точка зрения именно этого очевидца эпохи легла в основу концепции историка начала XIX в.

Метод работы Ремизова с источниками и глубину освоения им материала наглядно демонстрирует данное в его произведении описание разгрома Иваном Грозным Новгорода. Прокомментируем следующий текст повести Ремизова: «Когда новгородского владыку, обряженного шутом, по приказу царя возили по городу с бубенцами верхом на белой кобыле, когда всенародно поставленные на правез до полутысячи монахов палицами забиты были на смерть, вот когда еще беззаконие ядом вошло в русскую кровь. И московский святитель, мученик, верный и твердый сын России, прав. Да, у татар есть правда, во одной России нет ее, во всем мире ты встретишь милосердие, а в России нет сострадания даже к невинным и правым!» (Там же. С. 148). Яркое описание расправы с новгородским архиепископом является пересказом отрывка из «Истории» Карамзина: «Еще судьба Архиепископа не решилась: его посадили на белую кобылу, в худой одежде, с волынкою, с бубном в руках, как шута или скомороха, возили из улицы в улицу» (IV. С. 96). Сведения об избиении монахов также имеются у Карамзина, но они лишены статистической конкретности. Точные данные о количестве убитых Ремизов нашел в «Повести о разгроме Новгорода Иваном Грозным», вошедшей в погодную статью «Новгородской третьей летописи» за 1570 г.: «а игуменовъ и черныхъ священниковъ, и диаконовъ, и соборныхъ старцовъ, изо всѣхъ новгородскихъ монастырей, собраша <...> числомъ ихъ яко до пятисотъ старцовъ и болши, и всѣхъ ихъ поставиша на правезъ <...> и <...> избивати ихъ палицами на смерть» (III. С. 256—257). Наконец, финальные слова «московского святителя» (адресованная Грозному речь митрополита Филиппа) являются буквальным переводом с немецкого текста из Записок о московских делах — «Послания» служивших у Грозного иноземцев Иоганна Таубе и Элерта Крузе. Текст речи Филиппа приведен у Карамзина в примечании № 191 к т. IX Истории: «<...> die Tattern und Heyden haben Gesetz und Recht; allein in Reuschlandt ist es nicht; in aller Weldt wirdt Barmhertzigkeit gefunden, und

hie in Reuschlandt ist über die Unschuldigen und Gerechten kein Erbarmen» (IV. С. 37).¹⁹³

По своему жанру, композиции и стилю «сочинение» Боброва также продолжало традиции древнерусских памятников. В повести прямо назван его жанр: «Та боль, та душная тоска собственной своей разоренности <...> вылились с годами в жесточайшие обличия — в плач над разоренностью земли русской о погибели русского народа» (Пятая язва. С. 147). Это определение «сочинения» Бобровым перекликается с названиями древнерусских произведений «Слово о погибели русской земли» (XIII в.), «Плач о пленении и о конечном разорении Московского государства» (XVII в.) и др. У того же И. Тимофеева в изложении исторических событий вплетается «Плач из среды сердца глубоко и рыдание горко отъ лица града святаго великаго к могущему спасти мя Богу на иже мучителски мною владушаго, неже благодержавно» (II. Стб. 359).

В жанре «плача», вобравшего в себя традиции и библейскую, и народной причеты, органически сплетены лирика и эпос. Фольклорные истоки этого жанра были хорошо знакомы Ремизову, чье первое опубликованное произведение — лирический «Плач девушки перед замужеством».¹⁹⁴ Изучая памятники эпохи Смуты, он неоднократно встречался с продолжением развития этого жанра в древнерусской литературе. Как известно, в то время плачи получили особое распространение, представляя, по замечанию В. П. Адриановой-Перетц, как «своеобразная форма выражения лирических настроений, связанных именно с историческими событиями»,¹⁹⁵ со скорбью о судьбе России. В эпоху Смуты были нередки плачи о судьбах города, государства, народа. Такой «плач» создал и Ремизов, даже в стиле и ритме воскресив риторические формы древнерусских произведений. Таково, например, использование им ряда анафор: «Что же спасет русскую землю, вырванную, выжженную, выбитую, выгравленную и опустошенную? Кто уничтожит крамолу? Кто разорит неправду? Что утолит вражду?» (Пятая язва. С. 146). Для сравнения с жанровым источником можно привести отрывок из «Плача о пленении и разорении Московского государства»: «И кто не исполнится от християнь плача и рыдания? кто не ужаснется, толикую скорбь и язву слышавъ о

¹⁹³ Точный перевод: «У татар и язычников есть закон и право — только в России их нет; в целом свете можно найти милосердие, а здесь в России нет жалости к невинным и праведным». Включенный к текст произведения перевод Ремизова более близок к тексту оригинала, чем перевод М. Г. Рогинского (см.: Послание Иоганна Тубе и Элрета Крузе / Публ. и пер. М. Г. Рогинского // РИЖ. 1922. № 8. С. 42).

¹⁹⁴ Курьер. 1902. № 248. 8 сент.

¹⁹⁵ Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.; Л., 1947. С. 153.

присной по духу братии своей? кто не накажется толикими бѣдами, не о имѣннѣхъ своихъ скорбяще, но о разорении святыхъ церквей?» (II. Стб. 233).

Композиция «плача» Боброва повторяет обычную структуру древнерусских плачей о судьбе России. Сначала — лирическое вступление, рисующее идеальные картины давнего прошлого России, строительства городов, расцвета земель. Затем — описание эпохи Грозного, с которой началось разорение земли и постепенное изменение национального характера. Наконец, как и автор «Плача о пленении и разорении», как и Иван Тимофеев, Бобров переходит к обличению настоящего. Перечислив всевозможные случаи зверства, хамства и прочих «грехов», творимых современниками и соотечественниками, герой Ремизова приходит к выводу о тупиковости пути России и безысходности судьбы ее народа. «Представлялся ему русский народ затворенным псоглавым народом, который в конце веков, в конечные дни земли и света бросится с воем, кривляясь пьяный от воли из своего тысячелетнего плена на свободные народы и истребит все царства» (Пятая язва. С. 149). Эти размышления героя являются скрытой цитатой из «Слова Мефодия Патарского». Перед наступлением последних времен — царства Антихриста грядет нашествие племен, «затворенных тартарохъ. Тогда отвѣзутся врата, сѣвернаа, и изыдутъ силы язычѣскыя, яже бѣху затворены вънятрѣяду, и подвижится всѣ землѣ от лица ихъ устрашут же ся человеци и побѣгнутъ» (I. С. 224).

Определение русского народа как «псоглавого» заслуживает особого анализа. Согласно иконописным подлинникам изображения Страшного Суда, там, в частности, был показан Моисей, у которого «въ рукѣ свитокъ, а въ немъ писано: „Азъ вамъ дахъ законъ, вы же не послушасте мене“. А стоять: 1) Жиды, 2) Литва, 3) Арапы синие, 4) Индиане, 5) Измаильтяне, *Песьи Главы*, 6) Турки, 7) Срацыны, 8) Нѣмцы, 9) Ляхи, 10) Русь».¹⁹⁶ В данном случае примечательно соединение на иконе «законодателя» Моисея и обличаемых им грешных народов, в число которых вошли и песьеглавцы, и Русь. Однако, учитывая полигенетичность ремизовского текста, необходимо указать на еще один его источник. В известной писателю статье А. Н. Веселовского «Данте и символическая поэзия католичества» приведен следующий пример христианского символизма: «Так имя св. *Христофора* истолковано было этимологически как богоносца <...> Старая легенда приписывала ему страшный вид — и эта подробность понята была конкретно: русские иконописцы изображали его с лоша-

¹⁹⁶ *Буслаев Ф.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Древнерусская народная литература и искусство. СПб., 1861. Т. 2. С. 134. Это издание было известно Ремизову и неоднократно использовалось им в работе.

диной либо пёсёй головой».¹⁹⁷ Таким образом, на основе аккумуляции научного источника получалась характерная для Ремизова филологическая игра: затертое клише «русский народ-богоносец» было заменено неожиданным семантическим аналогом — «псоглавѣй народ».

Тема Страшного Суда, являющаяся центральной и в «Хождении Богородицы по мукам», и в «Слове Мефодия Патарского», трансформирована в произведении Ремизова в тему моральной правомерности суда человека над другим человеком и над целым народом. Герой утверждает: «Подлое общество, подлѣй народ! Для кого же дорога Россия, кто ей верен, кто о ней печется, кто держит свою клятву служить ей неизменно — непременно — неотъятно — нет, „я не русский! — отскакивал от зеркала Бобров, — не русский, я немец, все русские предатели и воры!“ — и стоял сам для себя один — откатный камень — один с поднятым кулаком перед всем народом» (Пятая язва. С. 150). Выделенные разрядкой слова героя — это переложение речей Ивана Грозного, записанных английским послом Флетчером, резко порицавшим русского царя за отделенность от своего народа и тиранию: «Иван Васильевич, отец теперешнего Царя, часто гордился, что предки его не Русские, как бы гнушаясь своим происхождением от Русской крови. Это видно из слов его, сказанных одному Англичанину, именно его золотых дел мастеру. Отдавая слитки, для приготовления посуды, Царь велел ему хорошенько смотреть за весом. „Русские мои все воры“ (сказал он). Мастер, слыша это, взглянул на Царя и улыбнулся. Тогда Царь, человек весьма проникательного ума, приказал объяснить ему, чему он смеется. „Если Ваше Величество простите меня (отвечал золотых дел мастер), то я вам объявлю. Ваше Величество изволили сказать, что Русские все воры, а между тем забыли, что вы сами Русской“. „Я так и думал (отвечал Царь), но ты ошибся: я не Русской, предки мои Германцы“».¹⁹⁸ Примечательно, что первая попытка научной публикации сочинения Флетчера в России относилась к 1848 г.¹⁹⁹ и закончилась изъятием, а потом запрещением книги и ссылкой секретаря «Императорского Общества истории и древностей российских» О. М. Бодянского. Новая публикация была осуществлена только в 1905 г., после снятия цензурных запретов. Введя этот исторический памятник в подтекст своего произведения, Ремизов достиг эффекта добавочной актуализации текста. И в то же время представление героя о себе, как о Высшем судии над другими людьми, отделение себя от на-

¹⁹⁷ ВЕ. 1866. № 4. С. 192—193. Сохранился схематичный ремизовский конспект этой статьи: РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 7—8.

¹⁹⁸ Флетчер Д. О государстве русском. СПб., 1905. С. 19.

¹⁹⁹ ЧОИДР. 1848. Кн. 23.

рода, являлось, согласно художественной концепции произведения, истоком морального краха Боброва.

Все сюжетное развитие повести подчинено раскрытию становящейся все более многозначной темы Страшного Суда. Анекдотические, страшные и фантастические эпизоды из жизни студенческих обывателей — это явления, предвещающие «последние времена». И здесь Ремизов также обратился к традиции древнерусской литературы. Ожидание матросом Кочным кометы, нашествие на Студенец множества червей, наконец, «чудо» — рост ослиных ушей у студенческого исправника — все это находит аналогии в средневековых описаниях «дивных явлений» перед какими-то глобальными потрясениями, в частности, в многочисленных «повестях и видениях» периода Смуты. Например, в «Повести о видениях в Нижнем Новгороде и Владимире» XVII в. некая жена прорицает, что перед грядущими бедами нападёт на людей «многое множество поползущего гаду. — И пахнуть на мя рукавомъ своимъ, и абие поползе по земли и по мне много жужелець и червей множество» (II. Стб. 241—242).

По мере движения сюжета к финалу начинал осуществляться Высший суд, но над тем, кто взял на себя право осудить свой народ. На уровне бытовой реальности первым фактическим поражением героя представляла его судебная ошибка — обвинение в поджоге избы невинного человека. Но более значимым было моральное поражение Боброва в споре с другим подсудимым — старцем Шапаевым, «лечащим блудом». Находясь в гостях у Рязановского, Ремизов увлекся патериковыми рассказами — жанром древнерусской литературы, повествующем о жизни «старцев» — монахов и отшельников. Ряд этих рассказов представляли собой дидактические повествования, в которых житейская, «мирская» мораль сталкивалась с иногда непривычной, но «истинно христианской» моралью. При этом зачастую «старец», представлявшийся мирянам «грешником», оказывался носителем подлинных заветов христианства.

Ремизов заинтересовался этими беллетристически занимательными, иногда психологически парадоксальными произведениями и неоднократно пересказывал их для современного читателя (циклы «Бисер малый», «Свет невечерний» и др.). Образ старца Шапаева в повести «Пятая язва» генетически восходит к образу старца из патерикового рассказа, — человека, подчас совершающего страшные грехи, но излагающего своими устами морально-неоспоримые истины.

«Где человек, там и грех! — утверждает Шапаев <...> И тот, кого грех попутает, не преступник, а несчастный. <...> И не человеку судить несчастного, не человеку карать его: уже в несчастье своем несет грешник — несчастный свою кару — несчастье свое. И уж если повинен кто наказанию, то не тот, кто преступление совершил, а тот, кто осудил этого

преступника, окаратель его. <...> Пресвятая Богородица наша по мукам ходила, <...> и оставила Богородица рай. Сама пошла в муку, к нам, <...> с непрощенными мучиться» (Пятая язва. С. 182—183). Последний довод Шапаева, вновь возвращающий лейтмотивную тему повести — тему «Хождения Богородицы по мукам», — это апелляция не к логике, а к совести Боброва. Напомню, помимо мотивов древнерусской литературы, в повести Ремизова имеется значительный пласт мотивов из произведений Достоевского, и в особенности из романа «Преступление и наказание». Как и у Раскольникова, в сознании Боброва сочетались горечь, сострадание и боль за народ и в то же время представление о своей исключительности, дававшей ему право осуждения этого народа. На новом историческом витке его полемика с Шапаевым воскрешала рассуждения «головного» человека Раскольникова: «Взять на себя вину, ну, а тот подлец будет на воле разгуливать, да еще смеяться! И это хорошо? Для кого? Для России? <...> И, конечно, любви ненавидящих нас! <...> А Россия раздавлена этой исконной своей смолчивостью, оступела и озверела от своей податливости. И это хорошо? Для кого? <...> А что если людям все позволить, <...> да так позволить, чтобы уж все было можно, хоть только на один единственный день?» (Там же. С. 184—185).

Для Ремизова полигенетичность текста была основным художественным приемом для расширения идейно-философского содержания произведения. В нем мотив средневековой литературы (противостояние «гордого царя» и «праведника») — мотив, восходящий, в частности, к эпизоду из известного Ремизову переводного древнерусского памятника «Александрия» (встреча Александра Македонского с индийскими мудрецами — «рахманами») перекликался с трансформацией того же по сути мотива в произведении автора нового времени (Достоевского). В результате спор Боброва и Шапаева осмыслялся как спор о первостепенной значимости этического критерия при проверке на истинность любых возникших из абстракций социальных теорий или «экспериментов» над народом. Одной из подобных «головных» идей предстал обезличивающий всех «Закон» Боброва. Герой Ремизова обдумывал свою теорию «з а к о н н о с т и» — панацеи от всех бед русского народа, пребывая фактически отделенным от него. Неслучайно Бобров охарактеризован при помощи постоянной метафоры, приобретающей символический характер, — «откатный камень».

Для Ремизова работа над повестью была процессом философско-нравственного осмысления недавней революции. Подобно ее деятелям, Бобров также желал изменить жизнь народа согласно своей «головной» теории. По мнению героя, его моральное оправдание в том, что «он отдал всю свою жизнь на защиту закона — в защиту русского народа, который гиб-

нет от беззаконства. Он творил дело души своей» (Там же. С. 184). Знаменательно, что в этот текст включена скрытая цитата из древнерусского источника — патерикового рассказа, послужившего источником для рассказа «Вошиное наслание» из цикла «Бисер малый». Ср. текст: «Был некто человек, нарицаемый праведен <...> Ушел он от мира <...> в пустыню и, творя дело души своей <...> жил».²⁰⁰ Введение этой цитаты подтверждало искреннюю преданность героя своей теории, но сама она оказывалась несостоятельной, так как ее исполнитель — «деятель» — абстрагировался от объекта своего «деяния».

Повесть «Пятая язва» пронизана предвестием каких-то новых грядущих катаклизмов. Обращение писателя к кругу эсхатологических памятников древней литературы — это художественная реализация его предчувствия конца старого периода русской истории. Для него было неясно, каким будет новый ее этап. Но Ремизова волновало то, что люди, творящие историю, — «вожди жизни» абстрагировались от реального народа, во имя которого они хотели свершать свои преобразования.

Финал повести Ремизова — смерть героя от сердечного приступа — это одновременно его нравственное прозрение. К концу повествования частотность скрытых цитат из древнерусских памятников и в особенности из «Хождения Богородицы по мукам» шла по возрастающей. Для писателя христианство было неотъемлемой частью народного мирозерцания. А Богородица представляла высшим воплощением милосердия и сострадания. В своих произведениях Ремизов неоднократно обращался к художественной идее, которую он считал центральной в этом апокрифе: «Честнейшая, не пожелавшая в раю быть...²⁰¹ не Она ли, пречистая, пожелавшая вольно мучиться с грешными, великая совесть мира, Матерь Света».²⁰² По Ремизову, путь к единению с народом лежал через милосердие к нему, сопереживание его страданиям. В конце Бобров понимал ложность своей идеи, а так как она была «делом его души», то за внутренним, сначала неосознанным отречением неизбежно следовала его смерть. Ее предвестием был вещий сон Боброва. При помощи двойного художественного приема писатель показывал, что это видение — предвестие смерти. Герою снилась девка с ножницами — символ парки, перерезающей нить жизни. И одновременно писатель ввел в текст скрытую цитату из «Слова о полку Игореве» — о сне Святослава, предрекающего его

²⁰⁰ Заветы. 1912. № 8. С. 53—54.

²⁰¹ Возможно, что этот мотив схождения «праведника» во «тьму», чтобы добровольно мучиться с грешными, является одним из литературных источников рассказа Л. Андреева «Тьма».

²⁰² Ремизов А. М. Трава-мурава. Берлин, 1922. С. 47.

смерть.²⁰³ «Мутен, горек сон приснился Боброву» (Там же. С. 187). Ср. в «Слове»: «А Святъславъ мутен сонъ видѣ в Киевѣ на горах».²⁰⁴

Важная роль в композиции повести принадлежала мотиву иконы «Величит душа моя Господа». Она находилась в доме родителей Боброва, вновь упоминалась, когда герой обдумывал свою беседу со старцем Шапаевым, наконец, возникала в его предсмертном бреде. Это — еще один емкий символ, конструктивно скрепляющий художественную структуру произведения. Его смысл также восходит к представлениям древнерусской культуры. Название иконы — цитата из евангельского чтения (Лк., 1, 45), входящего в «Канон молебный к Пресвятой Богородице». Весь этот канон — обращенная к Богоматери молитва о помиловании. На иконе изображение Богоматери сочетается с изображением Страшного Суда.²⁰⁵

Объединение двух лейтмотивных тем повести (Суда и милосердия) происходит в последней сцене смертного видения Боброва. Герою чудится некий Суд, признающий его виновным за единственную в его жизни профессиональную ошибку. Повествование, ведущееся как внутренний монолог героя, становится диалогичным. Это как бы разговор разных голосов в душе Боброва. Один — голос «законника» — не приемлет логически не оправданного наказания, другой — голос совести — признает его высшую справедливость. Герой осужден, он сходит в «муку», но в этом для Ремизова заключалось высшее прощение Боброва, его слияние, хотя бы лишь в момент смерти, с единой душой народа. Сразу же после изображения смерти героя следует лирическое описание бескрайних просторов России, олицетворяющих русский народ, безмерный в своих страстях, страданиях и порывах: «Широкий и гулкий, наш разбойный ветер, ветровы песни²⁰⁶ томилась... сердце томилось, море томилось... там море — море ль мятется, там зной горючи — земля иссыхает, не дождят небеса, увядают ли травы, там мука — плач ли безмерный, стенания, крик непрестанный, там страсть неутолима, гроза, пагуба нескончаема, вопль неутешим? — ветровы песни томилась, ветер разбойный гулкий широко гулял» (Пятая язва. С. 201). Завершение произведения лирической картиной при-

²⁰³ Это совпадает с современной трактовкой этого мотива. См.: Демкова Н. С. К вопросу о времени написания «Слова о полку Игореве» // Вестник ЛГУ. 1973. № 14. Вып. 3. С. 73.

²⁰⁴ Слово о полку Игореве. СПб., 1907. 6-е изд. С. 8 (Сер. «Русская классическая библиотека». Вып. 1).

²⁰⁵ Детальное описание иконы см.: Антонова В. И., Мневая Н. Е. Каталог древнерусской живописи. XVI—начало XVIII века. М., 1963. Т. 2. С. 481.

²⁰⁶ См. лексическую и семантическую переключку мотивов лирического описания Ремизова и цикла Блока «На поле Куликовом». Например, ср.: «Россия, нищая Россия, // Мне избы серые твои, // Твои мне песни ветровые — // Как слезы первые любви!» («Россия», 1908).

роды, приобретающей символическое значение, — черта, характерная для прозы начала XX в. При этом очень часто введение пейзажа вносило оптимистическую ноту в финал трагического повествования. Ту же функцию выполнял символический пейзаж и в повести Ремизова. Неисчерпаема, неизмерена душа народа, поэтому лишена завершенности, конечности и его судьба.

2

Повесть «Пятая язва» сразу же привлекла к себе внимание критики. Большинство рецензентов самых разных направлений восприняли ее как обобщающее произведение о России, сопоставимое с повестями Горького и Бунина. Для доказательства приведу только два отзыва критиков противоположных лагерей. Публицист демократического направления В. Львов-Рогачевский отмечал: «Перед вами — новый „городок Окуров“ или Студенец, а в нем — новый Кожемякин — следовательно Бобров, летописец Студенца и всей России. Только летопись Кожемякина была написана слезами любви, а „временник“ Боброва написан желчью ненависти».²⁰⁷ А нововременский автор А. Бурнакин, написавший не рецензию, а злобный памфлет на Ремизова и его произведение, бичевал «Пятую язву» как «повесть, в которой обличается провинция, <...> оплевывается Россия <...> Было это, было. Сначала „Мелкий бес“, потом „Городок Окуров“, потом „Деревня“».²⁰⁸ Вычленив главную тему произведения, критики в основном не поняли его художественной целостности, глубокой взаимосвязи между судьбой города Студенца (символа России) и трагедией главного героя. Образ Боброва истолковывался по-разному: как символ интеллигенции, «разочаровавшейся» в революции (В. Боцяновский),²⁰⁹ как воплощение «всей оппозиции русской» (С. Любош),²¹⁰ как тип идеалиста, потерпевшего крах при столкновении с действительностью (В. Голиков)²¹¹ и т. п. При этом многие критики сочли сюжет о Боброве одним (подчас даже излишним) эпизодом из серии историй о жизни студенецких обывателей. Причиной непонимания было то, что большинство рецензентов прикладывали к повести мерки старой реалистической литературы, не учитывали специфику художественного метода писателя. Отмечалась близость ремизовской манеры к традициям Гоголя, Достоевского, но зачастую это расценивалось как подражательность: «Это странная, необычная повесть — дикая смесь Достоевского с Гоголем» (Л. Мо-

²⁰⁷ Современный мир. 1912. № 11. С. 362.

²⁰⁸ Новое время. 1912. № 13212. 21 дек. С. 5.

²⁰⁹ Биржевые ведомости. 1913. № 13341. 11 янв., веч. вып. С. 5.

²¹⁰ Современное слово. 1912. № 1728. 28 окт. С. 2—3.

²¹¹ Вестник знания. 1913. № 2. С. 235.

вич);²¹² Ремизова «хоть кипятком, хоть холодной водой, а он знай свое: хочу быть Гоголем, да и баста» (А. Бурнакин).²¹³ Более тонкие критики (например, Е. Колтоновская)²¹⁴ расценивали эту преэсшественность как типологическое сходство писательской индивидуальности.

Почти никто из рецензентов не отметил существенных для понимания повести традиций древнерусской литературы. На них указали только два критика, хорошо знавших увлечение Ремизова древней книжностью, — А. Измайлов и П. Щеголев. В своей рецензии Измайлов подчеркнул наличие в повести плана древнерусской литературы, но увидел ее воздействие только на язык произведения. Он писал, что Ремизов «любит книгу и написанное слово не только в содержании их, во внутреннем существовании, а даже во внешности. Любит эти дубовые дщицы, восковые застывшие капли, киноварную букву, начинающую сказание, полууставный завиток рукописи. <...> По этой черте почти совсем одиноко стоит фигура его среди собратий <...> Тихонько прячется он в своем уголке, сидит за древней книгой, пересыпая ее прекрасные самоцветные слова».²¹⁵

Щеголев проследил влияние древнерусской литературы на формирование не только языка, но и художественной структуры повести. Он отмечал, что «дело, в конце концов, не в Студенце и не в Боброве. Разорение русской земли — вот истинная тема А. Ремизова, и самой повести его пристало бы название „Плача о гибели русского народа“. Сам А. Ремизов очень напоминает тех старцев и книжников, которые в старину в одиночестве своих келий описывали разорение родной земли и обращали свой „Плач о гибели“ к своим соотечественникам».²¹⁶ И наконец, наиболее близка к раскрытию подлинного авторского замысла рецензия Р. В. Иванова-Разумника. Как упоминалось, в процессе работы над повестью Ремизов находился в постоянном контакте с критиком, рассказывал ему о формировании идейно-художественной концепции произведения. Возможно, именно поэтому Иванов-Разумник внимательно проследил в своей рецензии развитие мотива Суда и особо остановился на проблеме трагической отделенности героя от своего народа. Он — единственный из критиков — осмыслил катарсис, возникающий в финале повести: «Так всегда совершается трагедия — рост души человеческой; от формальной правды, от идеи законности следовательно Бобров должен перейти, перестрадав, к высшей человеческой правде, к любви человеческой. <...> Он умер победителем над

²¹² За 7 дней. 1912. № 49. С. 2164.

²¹³ Новое время. 1912. № 13212. 21 дек. С. 5.

²¹⁴ Новый журнал для всех. 1912. № 12. С. 100.

²¹⁵ Русское слово. 1912. № 260. 10 ноября. С. 5.

²¹⁶ День. 1912. № 26. 27 окт. С. 6.

самим собою; <...> умер, став человеком и приняв страдания человеческие». ²¹⁷

В повести «Пятая язва» Ремизов органично соединил, творчески переплавив в единое целое, трагический парадоксализм Достоевского, горькую сатиру Гоголя, эсхатологический оптимизм известных и безымянных древнерусских книжников и создал оригинальное, хотя во многом и непривычное для современного читателя произведение. По сути эта повесть продолжала типологический ряд произведений демократической литературы, посвященных решению вопроса «что делать?». Ремизов превратил «деяние» Боброва (его службу Закону) в художественный символ, концентрирующий в себе многие черты идейных концепций русской мысли XIX в., связанных с осознанием интеллигенцией своей исторической миссии. В нем слышны отзвуки либеральных надежд на социальное улучшение жизни народа путем государственных реформ и отголоски воззрений позднего народничества — теории «малых дел». Одновременно писатель оценил и путь революционного крыла интеллигенции, итог деятельности которого он видел в революции 1905 г. По Ремизову, трагизм заключен в том, что интеллигенция, и в частности революционеры, не знают народа, а их теории созидания его счастья основаны на логизированных абстракциях. Но как бы герой повести не отрекался от народа, его «сочинение» — это не рассудочный «обвинительный акт», а созданный кровью сердца «плач» о народной судьбе. Перестав творить «легенду» о народе, Бобров ужаснулся, увидев его неприкрашенное лицо. Однако финал произведения Ремизова — схождение героя в муку — является метафорическим указанием на единственный путь соединения с народом — разделения его трагической судьбы.

В 1908 г. Горький писал К. П. Пятницкому о насущной задаче литературы — необходимости познания народа как исторической реальности: «Я верю, что теперь мы снова начнем более или менее серьезно „изучать русскую жизнь“, „изображать мужичка“ и, вероятно, снова будем приукрашивать его, льстить ему. Ведь необходимо же, чтоб он помог сделать революцию, поднял настроение „культурных людей“. И я очень боюсь, что вместо действительно серьезного и глубокого изучения народа, его жизни, его духа, начнется, как это уже бывало, игра в самоутешение или самогипноз, начнется пропаганда любезных политических идей. Ценность таковой я, конечно, не отрицаю, но изучение объективное — предпочту». ²¹⁸ Повесть Ремизова и была одним из таких «объективных исследований» народного характера. Ее значение как произведения о судьбе России пронизательно отметил Андрей

²¹⁷ Заветы. 1912. № 8. Отд. II. С. 48.

²¹⁸ Архив А. М. Горького. М., 1954. Т. 4. С. 255.

Белый в письме к Ремизову 1913 г. (критик неточно обозначил название произведения):²¹⁹ «Книгу Вашу прочел, не прочел, а проглотил. „Пятую Казнь“ еще никогда не читал. Она меня глубоко потрясла. Как открыл, так и не мог оторваться. Это — что-то колоссальное, чем гордиться может наше десятилетие литературы. „Вехи“ русской литературы, которые потом будут критикой превращены в шоссе среди пустырей, обозначаются для меня редко, редко подобные произведения. <...> можно сказать, что „Пятая Казнь“ есть то, чем будет гордиться период 1910—1913 года. За этот период времени ничто меня не потрясло так, как „Пятая Казнь“, разве только когда-то „Куликово Поле“.²²⁰ „Куликово Поле“ и „Пятая Казнь“ произведения вещи».²²¹

IX. «Временник» Алексея Ремизова: хроника «Последних времен»

1

Ко времени исторических катаклизмов, круто повернувших ход русской истории XX в. — Первой мировой войны, а затем революции 1917 г., Ремизов был зрелым, признанным писателем, чьи общественно-политические и эстетические приоритеты определились, убеждения имели четкие очертания и стройную концептуальность.

Давно завершился период его ученичества у мастеров европейского и русского символизма, прошли утопические мечты о вступлении в единое дружеское братство творцов новой литературы и обиды от своей отчужденности от него. Основная причина последнего коренилась в натуре самого Ремизова, в его изначальной творческой и человеческой независимости, сознательном отрицании «стадного чувства», сколь бы рафинированной ни была скрывавшая его оболочка. Писателю была свойственна способность преобразовывать факты своей биографии в коллизии некоего игрового действия, где все как бы выворачивалось наизнанку, становилось реалиями зеркального, «инишнего» мира. Так, впоследствии из культивируемой им самим обособленности выросла легенда об отверженном писателе. Достаточно обратиться к поздним воспоминаниям Ремизова о дореволюционном этапе своей литературной биографии. На первых же страницах настойчиво будет повторяться: «все против, <...> за меня наперечет»,²²² «я

²¹⁹ Возможно, что Андрей Белый сделал это сознательно, раскрыв таким своеобразным способом свое понимание содержания повести.

²²⁰ Цикл стихотворений А. Блока «На поле Куликовом».

²²¹ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 32—32 об.

²²² Ремизов А. Встречи. С. 46.

был ни к чему, <...> не „сумасшедший“, а просто ненужный»;²²³ «я был изгоем»;²²⁴ «моему литературству не доверяли»²²⁵ и т. д. Нарочитая частотность подобных определений указывает на их использование в качестве особого рода эстетического жеста, с помощью которого авторский миф об одиночестве обретал изначальную художественную цельность.

Вспомним, что увлечение Ремизова миром русской средневековой культуры возникло в Вологде на «идейной почве», когда начинающий писатель открыл в ней представления, созвучные его тогдашнему настроению. В дальнейшем этот интерес не только не ослабел, но и получил прочную научную базу. Тот дружеский круг, который Ремизов не нашел в среде писателей (при своем фактически полноценном участии в жизни литературной среды), он обрел среди ученых-медиевистов. Этот круг не был ограничен только реальными участниками. В него также входили и такие «совопросники века своего», как А. Н. Веселовский, А. Н. Пыпин, И. Я. Порфирьев, Н. С. Тихонравов и другие ученые, в чьих книгах Ремизов находил дружеские советы и отклики. Наконец, в это «сомысленное» содружество были включены и зачастую безымянные древнерусские книжники, которые через времена протягивали руку своему собрату, делились с ним мыслями, предчувствиями и пророчествами.

Творчество Ремизова кануна 1917 г. — работа над произведениями, впоследствии вошедшими в книги «Весеннее порошье» (СПб., 1915. 329 с.); «Россия в письменах» (Берлин, 1922. Т. 1. 224 с.); «За Святую Русь» (Пг., 1915. 59 с.); «Трава-Мурава» (Берлин, 1922. 192 с.) и другие, — наглядно свидетельствует, насколько органично представления и категории древнерусской культуры вошли в «плоть и кровь» художественного мировосприятия писателя. Только учитывая это, можно адекватно понять общественно-эстетические взгляды Ремизова периода 1917—1921 гг., когда на его глазах совершалась вторая попытка сотворения в России «новых» неба, земли и человека.

2

В течение всей жизни Ремизов вел дневники, из которых уцелели по разным причинам далеко не все. Однако сохранился, пожалуй, наиболее значимый из них, относящийся к 1917—1921 гг.²²⁶ Этот Дневник велся для себя, и одновременно факт

²²³ Там же. С. 47.

²²⁴ Там же. С. 48.

²²⁵ Там же.

²²⁶ Ремизов А. Дневник 1917—1921 / Подг. текста А. М. Грачевой, Е. Д. Резникова; вступ. заметка и комментарий А. М. Грачевой // Минувшее. Исторический альманах. М.; СПб., 1994. Вып. 16. С. 407—549. Далее цитируется в тексте: Дневник с указанием страницы.

его написания изначально осознавался Ремизовым как создание документа эпохи, не только фиксирующего происходящее, но и отражающего точку зрения «очевидца» и «свидетеля». Неслучайно почти сразу же с августа по декабрь 1917 г. часть его в трансформированном виде была опубликована под заглавием «Всеобщее восстание. Временник».²²⁷

Как показал анализ этого Дневника и его первой творческой переработки, в 1917 г. историческая реальность заставила Ремизова вновь обратиться к поиску исторических аналогий. Писатель не был оригинален в определении современности как нового Смутного времени, но он, как никто из литераторов, внимательно «оглянулся» на прошлое, чтобы через его лики предугадать облик грядущего, суженного России. Непосредственными источниками сведений о событиях начала XVII в. для Ремизова были «Очерки по истории Смуты в Московском государстве XVI-XVII вв. (Опыт изучения общественного строя и сословных отношений в Смутное время)» С. Ф. Платонова²²⁸ и издание того же автора «Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени».

Название, данное первой публикации дневниковых записей, отсылало к одному из существенных документальных свидетельств эпохи русской Смуты начала XVII в. — «Временнику» дьяка Ивана Тимофеева. Он был известен Ремизову по исследованиям и публикации С. Ф. Платонова и ранее уже использовался писателем как один из источников повести «Пятая язва». Выбор такого названия объяснялся не только его емкостью и оригинальностью звучания для читателя XX в. Использование заглавия именно этого произведения было одновременно и своего рода эстетическим жестом, выявившим авторскую позицию через ее типологическое сходство с позицией древнерусского публициста. Как отмечал Платонов, «Тимофеев — исключение среди пишущей братии его времени: он всех откровеннее, он простодушно смел, искренен и словоохотлив. Все прочие умеют сдерживать свою речь настолько, что ее смысл становится едва уловимым; они предпочитают молчать, чем сказать неосторожное слово» (Платонов. Очерки. С. 212). Опираясь на исторические свидетельства и их научное осмысление, Ремизов видел в личности Ивана Тимофеева

²²⁷ Ремизов А. Всеобщее восстание. Временник. 1. Суспиция. 2. Кровавый мор. 3. Звезда сердца // Народопрравство. 1917. № 5. 1 авг.; 4. По ратным мукам. 5. Между сыпным и тифозным. 6. Огненная мать-пустыня // Там же. 1917. № 10. 25 сент.; 7. Язык запал. 8. Тошета великая. 9. Хлеба // Там же. 1917. № 12. 16 окт.; 10. Суд непосужаемый. 11. На своей воле. 12. Красный звон // Там же. 1917. № 18—19. 25 дек.

²²⁸ Платонов С. Ф. Очерки по истории Смуты в Московском государстве XVI—XVII вв. (Опыт изучения общественного строя и сословных отношений в Смутное время). СПб., 1899. 665 с. Далее цитируется в тексте: Платонов. Очерки с указанием страницы.

образ писателя, который не мог хранить «безумное молчание» в момент, когда решалась судьба России, и ощущал себя наследником этой публицистической традиции.

Еще в середине 1900-х гг. у Ремизова в общих чертах сформировалось представление об историческом процессе как о процессе развития народной души, ходу которого присущи не механическая динамика прямолинейно восходящего, поступательного движения, а как бы постоянное вращение внутри системы кругов, одновременно и сходных, и отличных друг от друга. В основе подобных воззрений Ремизова лежали и философские учения нового времени (и прежде всего философия Ф. Ницше), и христианские (в первую очередь, эсхатологические) представления.

На новом этапе историософская концепция Ремизова претерпела существенные изменения. Ранее, во времена, близкие к событиям революции 1905 г., в основе его теологических воззрений лежало еретическое в своей основе представление — авторский миф о невоскресшем Христе. Спроецированный на предопределенность исторической судьбы России и ее народа, это представление обуславливало тупиковость пути «затворенного», «псоглавого» народа. «Лимонарь» 1907 г. заканчивался безысходной картиной тотальной победы Зла.

В 1910-е гг. безысходный пессимизм Ремизова трансформировался в осознание телеологической миссии страдания. Крестовый подвиг Христа — провиденциальный символ пути России, страны «крестовых» сестер и братьев. Ее развитие проходит по кругам очищающих ее страданий. Именно в этом для писателя заключалось «оправдание» мук народа, в этом — надежда на чаемое воскресение души России.

Подобная концепция изначально предопределила восприятие Ремизовым новой попытки насильственного создания нового мира. В дневниковой записи от 11 июня 1917 г. он отмечал: «Всегда были и есть взыскающие Града Грядущего, желавшие устройства жизни человеческой по правде, т. е. устройства царствия Божья на земле. Одни отодвигали наступление такого блаженного состояния мира к страшному суду и даже срок ставили — тысячелетие. Другие напротив, не отодвигая так неопределенно далеко, надеялись, что рано или поздно царствие Божие наступит на земле. И все это полагали в сем веке временном. // А в действительности, царствие Божие наступало на земле и не для всех, а островами. И наступление его было в зависимости от силы любви и гнева человеческого. <...> Когда услышан был призывающий голос: Время просит страдания, тогда и началось царствие Божие. // И было бы ошибочно думать, что царствие Божие это какое-то справедливейшее устройство на земле, какие-то дома и храмы и конечно отхожие места самого последнего слова. Вся сила ума человеческого направлена на то, чтобы облегчить внешние сред-

ства общения между людьми, <...> люди теряют пути к духовному общению и притупляется духовное проникновение и сила любви и гнева. И это поведет к тому, что общаемость духовная естественно прекратится, и ангелы забудут пути к людям и земля провалится, как Содом и Гоморра. // Для того, чтобы наслаждаться в царствии Божием, при утонченной совести — надо не иметь совести — и вот Божия Матерь, как воплощение совести, хождение ее по мукам и есть образец того, что никогда не осуществимо царствие Божие при наших условиях на нелегкой земле» (Дневник. С. 437—438).

Писатель не принял ни Февральской революции, ни Октябрьского переворота. В этих событиях он видел закономерные этапы трагического слома в общем историческом развитии России. Отношение писателя к революции как таковой определилось еще в 1900-е гг. В притчевом виде оно было выражено в первой редакции сборника «Лимонарь». Революция представляла в символических образах вихря, переходившего в безумную бесовскую пляску, а под конец оборачивалась тотальным разрушением Божественного миропорядка.

В последующие годы Ремизов развивал свою концепцию, углубляя ее за счет постоянного чтения и творческой «аккумуляции» исторических, и главным образом древнерусских источников.

В Дневнике Ремизова реалии и лица периода Смуты XVII в. постоянно возникали как символические соответствия событиям и героям современности. Исторической основой такого параллелизма была концепция Платонова, рассматривавшего Смуту как социальный катаклизм, в ходе которого «произошла <...> смена господствующего класса и исчезли последние остатки старого социального режима» (Платонов. Очерки. С. 568). Объясняя истоки своего интереса к этому историческому периоду, ученый отмечал: «Мне представлялось, что это время является историческим узлом, связующим старую Русь с новой Россией. Естественным казалось взяться прежде всего за этот узел и потом, держась за путеводные нити, расходящиеся из этого узла, или восходить в древнейшие эпохи, или спускаться в новейшие времена».²²⁹ Русская история XVII в. стала для Ремизова «путеводной нитью» при прохождении через круги того *Inferno*, в который погрузилась Россия.

Для писателя главный критерий оценки исторического деяния — его соответствие органическому, провиденциальному процессу развития народного самосознания. Складывание государственности — «собрание Русской земли» — по сути есть проявление того же процесса. Фиксируя события февральских дней 1917 г., Ремизов отмечал: «весь вечер, все часы, все ми-

²²⁹ Платонов С. Ф. Древнерусские сказания и повести о Смутном времени XVII века как исторический источник. 2-е изд. СПб., 1913. С. XIV—XV.

нуты одна дума: о России, сумеет ли устроиться? Ведь, народ темен. Бродят. Куда добредут? <...> Вместо того, чтобы дружно укрепить право и порядок, выпускают листки, и говорят всякую ерунду, несообразности, говорят о земле до всяких учредительн[ых] собраний. Темь, темь жуткая. И потом мне что-то через воздух почуялось, что-то против души моей русской. И я укрепил в себе это русское» (Дневник. С. 419—420). Для Ремизова «темнота» сознания русского народа, т. е. его реальное состояние, — это та объективная реальность, которую надо учитывать и уважать при любых попытках изменения пути России. В противном случае они превращаются в ничем не оправданное насилие.

Февраль 1917 г. — нарушение «порядка», начало Смутного времени. С первых послереволюционных дней писатель ощущал случившееся как результат манипулирования народной темнотой, осуществляемого небольшой кучкой людей во имя своих узко групповых целей. Вспоминая древнерусскую «Повесть временных лет» он называет образовавшееся правительство «Временное». В июньских записях 1917 г. Ремизов отмечал: «„Петербург это какой-то тушинский лагерь“. <...> Русские люди в смуту до того были вероломны, что даже получили имя *перелеты*. <...> Иногда на меня приходит уныние, что русское дело пропало, что тушинцы, увлекая чернь пряниками, сотрут нас, погибнет и литература русская: спрос пойдет на потаковнические мазки и кинематографическую легкость. Но я утешаю себя метлою: чую всей душой, что еще один захват еще одна боль и метла подымется и сметет самоизбранников» (Там же. С. 437—438).

Для Ремизова Октябрь — историческое следствие Февраля, так же как восстание Болотникова — последствие явлений Самозванцев, претендовавших на выражение воли русского народа. Запись от 6 июня 1917 г. свидетельствует: «Если Ленин это Болотников, то Блейхман (булочник анархист) это атаман Хлопок, для к[оторого] разбой — социальный протест» (Там же. С. 433). В это время Ремизов неоднократно перечитывал труды о Смуте С. Ф. Платонова, что вело к бессознательной цитатности его мышления. Сравним приведенную выше характеристику исторических персонажей 1917 г. с оценкой явлений XVII в. ученым: «хищничество богатых <...> придавало простому разбою вид социального протеста. Именно таким характером отмечена была деятельность разбойничьего атамана Хлопка» (Платонов. Очерки. С. 256).

Изначально Ремизов воспринимал все происходящее с Россией в эсхатологическом контексте. В записи от 3 сентября 1917 г. читаем: «Теперь стало ясно: Россия погибнет. Она должна искупить грехи свои. И я готов принять эту кару со всем народом русским. <...> Все ценности не переоценены, а подменены. <...> Бог покарал. <...> Суд совершился. Люди не

видят, как их тащат на муку.<...> И в темнице Россия задумается. Русским людям надо принять эту темницу. Но многие силы времени сего не разумеют и от неразумия своего горько поплачутся. Терпеливо прими судьбу свою.<...> Россия будет побеждена. И русское царство затаится. <...> И русским людям одно останется — молитва. <...> Решилась Россия» (Дневник. С. 462). В записях Ремизова современность представляла не только сквозь призму исторических параллелей, но и в облике «последних времен». Тема конца мира и наступающего Страшного Суда — одна из сквозных тем Дневника, пронизывающая записи и событий реальность, и сновидений.

В годы революции на основе свойственной Ремизову способности ночью заново переживать дневные события, представляющие в причудливо трансформированном виде, возник психологический феномен, зафиксированный Дневником. В снах Ремизова впечатления от подчас апокалиптических событий революционной действительности соединялись с воспоминаниями от пластически зримых картин эсхатологических сочинений. В результате возникали видения, по масштабу и образности сходные с видениями древних авторов. Таково, например, ремизовское мартовское сновидение 1919 г.: «Снилось мне <...> вижу на небе огромный ключ <...> ключа уже нет, исчез, а на его месте Б[ожья] М[атерь] такая же, как ключ, железная. // — Посмотрите Б[ожья] М[атерь] теперь! // А в это время и Б[ожья] М[атерь] исчезла, а стоит Христ[ос] золотой с огромным посохом и говорит: // — Становитесь на колени, сейчас будет конец света. // И тут же [?] люди оказали[сь], стали на колени.<...> Все стали на колени» (Там же. С. 483). Запись подобных подлинных видений подтверждает, что средневековый символизм стал органичной частью не только художественного сознания, но и подсознания писателя.

По Ремизову, случившееся в России — проявление уже происходящего высшего Суда над русским народом. Еще 10 июня 1917 г. он записал: «Совершается дело Божие. Идет суд нечеловеческий» (Там же. С. 437). Россия погружается в муку, но через страдание придет очищение, которое есть залог грядущего Воскресения.

Ощущение катастрофизма, присущее многим, чутким к духу времени литераторам, у Ремизова обрело «историческую базу» в видениях и пророчествах древнерусской эсхатологической литературы. Писатель осознавал себя не только свидетелем истории, но и избранником — тем, кому, подобно древним пророкам, предназначено поведать современникам о трансцендентной сути происходящего. Так в записи от 15 сентября 1918 г. он дал оценку Брестского мира в форме эсхатологического предзнаменования, как одного из событий «последних времен»: «Заклочен мир. У победителей полная сытость: хлеб и чай и благодущие. И над всем орлом <...> заносит бес. Нат

выкусите! Вот вам плоды кровавые, вот вам <...> революция. Провидц[ы] уйдут в горы. А вихрь выше поднимется. И будет кружиться, темный» (Там же. С. 464).

В 1917—1921 гг. Ремизов вновь и вновь перечитывал свои многолетние «конспекты» апокрифических сочинений. «Зло и распря», «деяние Сатаны мир весь»²³⁰ — приписал он в эти годы на «конспекте» «Видения Исайи». Это произведение имело особое значение для его писательского самосознания. Начав пророчествовать, Исайя «внезапу умълие и къ тому не видяше стоящихъ прѣдь нимь. очи же его бѣашете отъверсть. Уста же затворена. Обаче въдуновенние духа бѣаше съ нимь <...> видѣние же еже видѣ не бѣаше отъ вѣка сего. Нѣ отъ потаенаго отъ всякая плъти. И егда прѣста отъ видѣния и възвратися въ ся. и повѣда».²³¹ И пока это было возможно, пока «уста» были не «затворенными», Ремизов обращался к современникам со словами утешения, предупреждения и пророчества.

Х. «Слово о погибели русской земли»

1

Конец 1917—1918 гг. (до закрытия левозсеровских изданий) — период беспрецедентной публицистической активности Ремизова. До этого времени нельзя указать на его особый интерес к этой сфере литературной деятельности и назвать какие-либо примечательные публицистические выступления, кроме ранних театральных рецензий и Открытого письма 1909 г. Исследователи²³² останавливались на разных аспектах его публицистики революционных лет, но не касались определения того внутреннего идейного стержня, который обусловил ее всплеск. А он был непосредственно обусловлен историко-философской концепцией Ремизова.

В повести «Пятая язва» (1912) следователь Бобров писал «обвинительный акт» русскому народу, обвиняя его в неделании «дела души своей», в покорности, превращающей его в игрушку злых сил. «И было похоже на то, как когда-то в старину в смутные годы дьяк Иван Тимофеев в „Временнике“ своем, подводя итог смуте, выносил свой приговор русскому

²³⁰ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 2.

²³¹ Тихонравов Н. С. Апокрифические сказания. СПб., 1894. С. 33.

²³² *Lampf Horst. Political Satire of Remizov and Zamjatin on the Pages of Prostaja gazeta // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer. P. 245—260; Субботин С. И. К атрибуции псевдонимных сочинений из «Простой газеты» // Русская литература. 1992. № 1. С. 205—215; Иезуитова Л. А. «Слово о погибели земли русской» А. М. Ремизова в газете «Воля народа» // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. С. 67—81; Обатнина Е. Р. А. Ремизов. «Воюющая торжествующая обезьяна...» // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 142—153.*

народу, бессловесно молчащему, а троицкий монах Авраамий Палицын судил русский народ за его безумное молчание» (Пятая язва. С. 146). Как упоминалось ранее, это произведение было итогом размышлений писателя над событиями Первой русской революции. Оно также преемственно связано с историософской концепцией Ремизова периода 1917—1921 гг., когда в новую «годину гнева» писатель обратился к тем же сочинениям русской публицистики XVII в. — свидетельствам того, что и в первую Смуту не все русские люди «бессловесно» молчали и составляли единую проклятую Богом «псоглавую» массу.

Публицистические произведения Ремизова можно условно разделить на два вида, различных по жанру и способу раскрытия авторской позиции, но равно подчиненных главной теме, которую ранее энергично выразил Лев Толстой: «Не могу молчать!».

К первому виду ремизовской публицистики относятся тексты, созданные в популярной еще с евангельских времен «пропагандистской» форме рассказа-притчи. В «Простой газете», «Новой простой газете», «Воле народа», «Вечернем звоне», «Воле страны» и других изданиях Ремизов опубликовал ряд притч, основанных на древнерусских источниках. На первый взгляд, это были повествования о героях легендарных времен — святых и подвижниках. Но эти истории становились актуальными откликами на современность, когда включались в контекст реальной действительности.

Примером подобной «публицистики» может служить новая редакция давнего ремизовского пересказа проложного повествования о старце Герасиме и льве, сюжет которого неоднократно использовался авторами новой литературы, например Н. С. Лесковым. В ремизовском рассказе «Страх смертный» старец помог льву, лев стал служить старцу, на которого раньше работал лишь конь. Казалось бы, рассказ кончался картиной «всеобщего счастья». Но Ремизов сделал к нему небольшое дополнение: «И никто не знал, как плохо коню! Старец знал, для чего ему лев служит, и лев знал, для чего он старцу служит, а конь ничего не знал, для коня старец — старец, лев — лев. И это тоже никто не знал, ни старец, ни лев. // И возненавидел конь льва, а пуще старца святого. И одного уж ждал конь и об одном по-своему, по кониному, творил Богу молитву и утреннюю, и вечернюю, чтобы освободил его Бог от льва, прибрал старца».²³³ Если образы двух героев (старца и льва) уже были знакомы читателю, даже неискушенному в древней книжности, то не менее известен ему был третий герой — конь. В классической русской литературе и публицистике (Ф. Достоевский, М. Салтыков-Щедрин, Гл. Ус-

²³³ Простая газета. 1917. № 1. 8 ноября. С. 2.

пенский, Н. Михайловский и др.) образ «лошаденки», «коняки» являлся символом страдающего народа. Рассказ о мире и благолепии старца и льва, основанных на горе и страхе «облагодетельствованного» ими коня, был помещен среди публицистических заметок, осуждавших пропагандировавшееся большевиками принуждение всех ко всеобщему счастью. В подобном контексте он становился притчей о неприятии народом «всеобщего счастья», насильно декларируемого сверху. По сути, такими притчами были и политические сказочки Ремизова в «Простой газете». Форма «притчи» была избрана автором, чтобы сделать отвлеченную мысль понятной «просто-му» читателю и одновременно чтобы скрыть крамольный смысл сказанного от «чужих ушей», т. е. возрождающейся цензуры.

Другим видом ремизовской публицистики того времени были прямые обращения к читателю.

В момент нарастающих запретов на свободу слова тема преодоления «бессловесного молчания» приобрела особое значение в публицистике Ремизова. При этом на смену его прежнего безоговорочного осуждения (о чем говорилось в «Пятой язве») пришла более глубокая и дифференцированная оценка изреченного или неизреченного на фоне потоков красноречия, лившегося в период «тушинцев», и опасности произнесения слов во времена диктатуры «Болотникова».

В «Новой простой газете» под псевдонимом «Сергей Скрытник» было опубликовано публицистическое произведение «Зазыв // письмо первое // Скрытникам и молчальникам».²³⁴ Это было обращение редакции к тем читателям, которые в современной политической ситуации вольно или невольно были обречены на немоту. Жанр «письма», его основная тема — тема «молчания», лейтмотивная для творчества Ремизова этого времени, а также характерная цитатная лексика позволяют предположить, что именно он был «Сергеем Скрытником». Автор «Зазыва» обращался к безмолвствующим читателям без упрека, цenia их молчание, и все же пытался пробудить от него: «Каждый думает, что одинок и поэтому молчит. <...> Простая Газета хочет помочь затерявшимся людям друг дружку найти. <...> Русский человек себя за мудреца не почитает. Не рабья покорная бессловесность, — это подлинная душа русская, черта народная — осторожность к слову. // Только *псоглавая толпа падка на зык и расправу* (курсив мой. — А. Г.) <...> А в дни наши несуразные, перепутные, сколько сказано пустых слов! // Большая сила нужна, чтоб опустошенному слову душу вернуть».²³⁵

²³⁴ Новая простая газета. 1917. № 1. 26 ноября. С. 4.

²³⁵ Там же.

Ремизов-публицист призывал читателей пробудиться от немощствующей покорности, которая приведет каждого к потере самого себя, а всех вместе превратит в проклятый «затворенный» народ. В день открытия Учредительного собрания (5 января 1918 г.) он опубликовал программную статью за своей подписью. Ее заглавие составили слова Авраамия Палицына о главной причине начала беды во всей России — «Безумное молчание».²³⁶ В этой статье Ремизов говорил о двух видах молчания. Одно — духовное, оно подобно «мысленной молитве». Это — безмолвие о том, что нельзя и не требуется выразить словом. Другое — молчание, как проявление определенной пассивной общественной позиции в моменты, когда нужно деяние, одним из видов которого является слово. «Когда ты увидишь, — писал Ремизов, — как на глазах у тебя глумятся и оскорбляют безответно, и сам смолчишь, твое молчание — безумное. // Мы в смуту живем, все погублено — без креста, без совести. И жизнь наша — крест. И также три века назад смута была — мудрвали Воры над родиной нашей, и тяжка была жизнь на Руси. // И в то смутное время, у кого болела душа за правду крестную, за разоренную Русь, спрашивал совесть свою: // „За что нам наказание такое, такой тяжкий крест русской земле?“ // И ответил всяк себе ответом совести своей. // И ответ был один: // „За безумное наше молчание“».²³⁷ Использование прямых параллелей и аллюзий между Смутой XVII в. и современностью актуализировало историческую память читателей и одновременно напоминало, что только путем деяния, активного противодействия удалось преодолеть ту, первую Смуту и возродить Россию.

2

28 ноября 1917 г. в издании «Россия в слове» — литературном приложении к газете «Воля народа»²³⁸ Ремизов опубликовал «Слово о гибели земли русской», во второй редакции названное «Словом о гибели русской земли».²³⁹

«Слово о гибели русской земли» не раз привлекало к себе внимание исследователей творчества писателя. Анализировались его поэтика, язык, политическая злободневность той поры и связь с современностью. В границах нашего исследования это произведение будет рассмотрено как органичное явление эстетического самосознания писателя.

²³⁶ Вечерний звон. 1918. № 23. 5 января. С. 3.

²³⁷ Там же.

²³⁸ См.: *Субботин С. И.* Еще раз о дате первой публикации «Слова о гибели...» А. М. Ремизова // *Новое литературное обозрение.* 1995. № 14. С. 154—156.

²³⁹ Скифы. Пг., 1918 [1917]. Сб. 2. С. 194—200. Далее цитируется по этому изданию.

«Слово о погибели русской земли», как сразу же было отмечено современниками, было преемственно связано с повестью «Пятая язва».²⁴⁰ О том свидетельствуют явные тематические и текстуальные параллели. Однако сравнение этих двух произведений показывает, что «Слово о погибели» — отражение следующего этапа в развитии историософской концепции писателя.

Следователь Бобров писал «обвинительный акт» всему русскому народу, и одновременно это был «плач над разоренностью земли русской о погибели русского народа». В рецензии, озаглавленной «Плач о погибели русской земли», П. Е. Щеголев отмечал: «Разорение русской земли — вот истинная тема А. Ремизова <...> Переживаемый нами кризис русского самосознания доходит до высшей своей точки в повести <...> Нашему национальному самосознанию А. Ремизов учиняет тяжелое испытание и заставляет нас заглянуть в те душевные глубины, где личное „я“ сливается с другими „я“ в мистическом чувстве здорового патриотизма».²⁴¹ Являясь знатоком древнерусской литературы, критик подметил два существенных момента, присутствующие в повести. Во-первых, он применил название древнерусского памятника ко всему произведению, тем самым указав на значение категорий древнерусской культуры в художественном мироощущении Ремизова. Во-вторых, он отметил особенность авторской позиции (ту же, что проявлялась, в частности, и в «Лимонаре») — стремление проникнуть в народное мышление и говорить из глубины, «где личное „я“ сливается с другими „я“». Вспомним оценку «Лимонаря» А. И. Яцимирским, который отмечал значимость слиянности творчества Ремизова с «народной психологией», когда «народные верования и космические представления для него самого становятся как бы родными, близкими».²⁴²

Возможно, что первоначальный вариант ремизовского названия («Слово о погибели земли русской») восходил не непосредственно к древнерусскому памятнику XIII в. («Слово о погибели русской земли»), а к названию сочинения Боброва «Плач над разоренностью земли русской о погибели русского народа». Лишь во второй редакции название было унифицировано с древнерусским. Подобная зеркально перевернутая взаимосвязь между заглавиями обоих произведений прослеживается и на тематическом уровне.

«Плач над разоренностью» Боброва был монологическим текстом — сочинением героя, в котором были использованы

²⁴⁰ См.: Грачева А. М. «Слово о погибели русской земли» и произведения А. М. Ремизова // Академик Василий Михайлович Истрин / Тез. докл. областных научных чтений, посвященных 125-летию со дня рождения ученого-филолога. Одесса, 1990. С. 97—98.

²⁴¹ День. 1912. № 26. 27 окт. С. 6.

²⁴² ИВ. 1908. Апр. Т. СХII. С. 1094.

художественные приемы древнерусской литературы, цитаты из источников. Но авторская позиция была точкой зрения единичного человека («откатного камня»), противопоставившего себя России и судившего ее. Неслучайно в «Плач» было включено самоотжествление героя с «гордым царем» — Иваном Грозным (использованы его слова: «я не русский! <...> все русские предатели и воры!»).

Ремизовское «Слово о погибели» — это полифонический текст, в котором голос «автора» фактически является голосом хора. Если в «Пятой язве» автор заставлял читателя, как отмечал Щеголев, «заглянуть в те душевные глубины, где личное „я“ сливается с другими „я“ в мистическом чувстве здорового патриотизма», то в «Слове о погибели» сама эта глубь заговорила голосами разных времен. Из этой многострунности звучания возникал единый голос русского народа.

«Слово о погибели» не является стилизацией под древнерусский памятник, но и не воссоздает, как считает исследователь Э. Мануэльян, «древний жанр ораторской поэзии русского Средневековья».²⁴³ Это — произведение русского авангарда XX в., основанное на художественном принципе монтажа, на смене различных речевых ритмов. В нем переплетены отдельные стилевые приемы, образы, скрытые цитаты из памятников древнерусской литературы, фольклора и из новейшей литературы, в том числе из произведений и Дневника Ремизова.

Зачин ремизовского «Слова о погибели» («Широка раздольная Русь, родина моя, принявшая много нужды, много страсти, вспомануть невозможно, вижу тебя...» (с. 194) образно стилистически близок древнерусскому «Слову о погибели» («О, свѣтло свѣтлая и украсно украшена, земля Руськая! И многыми красотами удивлена еси...»²⁴⁴) и народной песне «Высота ли, высота поднебесная...» («Высота ли, высота поднебесная, // Глубока глубота акиян-море, // Широко раздолье по всей земли, // Глубоки омоты Непровския...»²⁴⁵).

Художественная структура «Слова о погибели» является сложным сплавом риторических вопросов о судьбе России и разноголосья отликов из разных времен: плачей, приговоров, притч и пророчеств. Между «вопросами» и «ответами» слышен одинокий голос «очевидца» событий, потерявшегося и оглушенного происходящим. Это — непосредственная реакция на современность единичного человека: «Где нынче подвиг? Где жертва? // Гарь и гик обезьяний» (с. 194); «Один слышу обезьяний гик» (с. 195); «И вот слышу обезьяний гик» (там же);

²⁴³ Мануэльян Э. «Слово о погибели русской земли» А. Ремизова и идеология скифства Р. Иванова-Разумника // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. С. 81.

²⁴⁴ Памятники литературы Древней Руси. XIII век. М., 1981. С. 130.

²⁴⁵ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.; Л., 1958. С. 259.

«Обнаглелые жадно с обезьяньим гиком и гоготом рвут на куски пирог, который когда-то испекла покойница Русь» (с. 200). Но надо учитывать, что этот глас «вопиющего в пустыне» — лишь один из звучащего многоголосья «Слова».

После ряда открывающих «Слово» риторических вопросов следует скрытая цитата из романа Андрея Белого «Петербург» (1913). Сравним тексты Андрея Белого и Ремизова:

«Петербург»: «С той чреватой поры, как примчался к невшскому берегу металлический Всадник, <...> как бросил коня на финляндский серый гранит — на́двое разделилась Россия <...> страдая и плача, до последнего часа — Россия. // Ты, Россия, как конь! <...> Хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня, как отделились от почвы иные из твоих безумных сынов <...> Или, может быть, хочешь ты броситься, разрывая туманы, чрез воздух, чтобы вместе с твоими сынами пропасть в облаках?».²⁴⁶

«Слово о погибели»: «Безумный ездок, хочешь за море прыгнуть из желтых туманов гранитного любимого города, несокрушимого и крепкого, как Петров камень, — над Невой, как вихрь, стоишь, вижу тебя и во сне и в явь. Брат мой безумный — несчастлив час! — твоя Россия загибла» (с. 194).

Цитата из романа Андрея Белого взята из контекста авторского отступления о грядущей судьбе России, основанного как на символах «петербургского текста» русской литературы, так и на традиции пророческих видений о «последних временах», «транскрибированных» Андреем Белым через эсхатологию Вл. Соловьева.

В многослойной символике романа Андрея Белого образ Медного Всадника как бы распадается на составляющие. Семантика Сидящего на коне (одна из его ипостасей — Петр) связана с понятиями «порядка», «логики», «государственности». Конь во многом неуправляем, может в любой момент вырваться из под властной руки Всадника и полететь в неведомую бездну — это один из ликов России, таящей в себе стихийное народное начало.

В этом отступлении конь Медного Всадника замер перед прыжком в неизвестность. Автор предвещает апокалиптические события грядущего. «Прыжок над историей — будет; великое будет волнение; расщелется земля; самые горы обрушатся от великого труса <...> Петербург же опустится. <...> Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные <...> Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей. <...> Встань, о, Солнце!».²⁴⁷

²⁴⁶ Белый Андрей. Петербург // Сирин. СПб., 1913. Сб. 1. С. 140—141.

²⁴⁷ Там же. С. 141.

Введение этой переключки цитат вводит в повествование голос современного писателя, пророчествующего о гибели «порядка», «государственности» («твоя Россия загибла»), в момент мировых катаклизмов.

Пророчеству из романа XX в. вторит отклик из прошлого — плач, основу которого составляет образ из «Слова о полку Игореве»: «Я кукушкой кукую в опустелом лесу твоём, где гниет палый лист: Россия моя загибла» (с. 194). Далее в хор вступают голоса раскольников, потом — калик перехожих, поющих песню о Ваньке Каине.

Тем самым изначально слышны отклики Руси на разные трагические изломы ее истории, равно являющиеся вехами ее страдного пути.

В повествовании вновь возникает риторический вопрос — почему гибнет Россия. Далее Ремизов включает в хор голос героя «Пятой язвы». Изначальной ошибкой критиков, а затем и исследователей «Слова» было отождествление автора с каким-либо единичным голосом, звучащим в произведении. Чаще всего это касалось героя ремизовской повести.

Бобров вспоминает свой «обвинительный акт»: «сердце открытое не раз на крик кричало на всю Русь: „нет правды на русской земле!“ (слова из „Послания“ Таубе и Крузе. — А. Г.) <...> Безумное молчание (слова Авраамия Палицына. — А. Г.) верных сынов твоих вопиет к Богу, как смертный грех» (с. 196). Но затем он отказывается от него: «Я не раз отрекался от тебя в те былые дни, грозным словом Грозного в отчаянии задохнувшегося сердца моего проклинал тебя за крамолу и неправду твою. <...> Но теперь — нет, я не оставлю тебя и в грехе твоём <...> я русский, сын русского, я из самых недр твоих» (там же). Это голос Боброва, уже пережившего нравственный переворот и сошедшего в муку страдать вместе со всем народом. Таким образом, здесь видно характерное для символизма явление автономизации персонажа от создателя. Он продолжает жизнь и развитие за рамками породившего егозначального текста.

Тема погибели, синтезирующая темы разрушения «порядка» = «наряда» = «государственности» и судьбы русского народа («Всадника» и «коня»), развивается crescendo и переходит в тему «последних времен» и наступившего Страшного Суда. Здесь звучат голоса пророков: Исайи и святого Иоанна Богослова — автора Откровения: «И свилось небо, как свиток. И нету Бога. Скрылся Он в свитке со звездами и с солнцем и луною. Черная бездна разверзлась вверху и внизу. <...> Нет ничего, ни Кремля, ни России <...> делай дело свое, — воздвигай новую Россию на месте горелом. А про старое, про бывалое — забудь» (с. 198). Рефреном к провозвестиям конца звучит голос книжника — автора повести XVI в. «О граде сокровенном Китеже», — возникающий дважды: «Ты канешь на дно

светлая» (с. 197); «Ты весь Китеж изводи сетями — пусто озеро, ничего не найти» (с. 198).

После картины свершающегося над Россией Страшного Суда в повествование впервые полнозвучно и явно вступает голос самого Ремизова. В «Слово» включена значительная по объему цитата из его Дневника.

Запись Ремизова от 6 сентября 1917: «Русский народ, что ты сделал? // Ты искал свое счастье и все потерял. // Одураченной свиньей плюхнул в навоз. // Поверил: // Землю свою забыл колыбельную // Где Россия твоя? // Русский народ, это грех твой непрощенный. // Где же [твоя] мудрость твоя мирская? // Я гордился, что русский, берег имя родины моей, молился святой Руси. // И вот презираем. Со всем народом несую кару. Не смею глаз поднять. // — Что я сделал? Жалок, нищ и наг. Горе мое безмерно, скорбь глубока, страдание неисчерпаемо, нет утешения, нет надежд» (*Дневник*. С. 462—463).

«Слово о погибели»: «Русский народ, что ты сделал? // Искал свое счастье и все потерял. Одураченный, плюхнулся свиньей в навоз. // Поверил — // Кому ты поверил? Ну, пеняй теперь на себя, расплачивайся. // Землю ты свою забыл колыбельную. // Где Россия твоя? // Пусто место. // Русский народ, это грех твой непрощаемый. // И где совесть твоя, где мудрость, где крест твой? // Я гордился, что я русский, и лелеял имя родины моей, молился святой Руси. // Теперь презираем со всем народом несую кару, жалок, нищ и наг. // Не смею глаз поднять. // — Господи, что я сделал! // И одно утешение, одна надежда: буду терпеливо нести бремя дней моих, очищу сердце мое и ум мой помутненный и, если суждено, восстану в Светлый день. // Русский народ, настанет Светлый день // Слышишь хrap коня?» (с. 198—199).

При сравнении источника (*Дневника*) и текста «Слова о погибели» очевидно, что в художественном тексте безысходная скорбь Ремизова — конкретного человека, одного из очевидцев истории — трансформирована в пророческий оптимизм пророка, провидящего грядущее: «Слышу трепет крыльев над головой моей. // Это новая Русь, прекрасная и вольная, царевна моя // Русский народ, верь, настанет Светлый день» (с. 199).

Завершающая часть произведения — это слово пророка, вещающего о бедах Отечества. И тут необходимо понять ключевую фразу, которая не раз обговаривалась исследователями: «Закукурекал бы, да головы нет: давно оттяпана!» (с. 200).

Еще первый рецензент «Слова» Р. В. Иванов-Разумник²⁴⁸ связал эту фразу с рассказом «Обезьяны» из сборника снов «Бедовая доля» (1911). Позднее этот рассказ был включен в состав хроники «Взвѣхренная Русь». Царь обезьян Аська перед гибелью «прокричал гордому всаднику и ненавистной <...> смерти трижды петухом».²⁴⁹ Оба совпадающих мотива (и в «Слове о погибели», и в «Обезьянах») восходят к одному и тому же евангельскому сюжету: троекратное пенье петуха — напоминание Петру об отречении от Христа.

В художественной структуре «Слова о погибели» эта фраза органично связана как с общим художественным планом произведения, так и с мировоззренческой концепцией писателя революционных лет. Как уже говорилось, финал «Слова» — это речь пророка — плач о прошлом, обличение настоящего, прорицание будущего. В этом контексте существенна запись в Дневнике Ремизова от 21 марта 1920 г.: «Я не пророк, я не апостол, я тот петух, к[оторый] запел и отрекшийся Петр вспомнил о Христе» (Дневник. С. 489). В Дневнике эта фраза закавычена; может быть, это — запись чьих-то слов или цитата из какого-то источника. Но творческое сознание писателя аккумуляировало этот «чужой» текст. Фраза о «петухе» вводила в «Слово» важную для ремизовского творчества того времени идею миссии писателя как некоего «духовного катализатора» процесса пробуждения народной совести. В дневниковой записи июня 1917 г. Ремизов отмечал: «Никакие и самые справедливейшие учреждения и самый правильный строй жизни не изменит человека, если не изменить в душе его, если душа его не раскроется и искра Божия не блеснет в ней. Или искра Божия блеснет в сердце человека не надо головы ломать ни [о] каком учреждении, ни о каком строе, потому что с раскрытым сердцем не может быть несправедливости и неправильности» (Там же. С. 448). Пробуждение совести, принятие страдания как судьбы приведет Россию к возрождению — Второму Пришествию.

«Слово о погибели» завершается притчей о гостях званых и не званых. По форме и семантике она является прямым жанровым продолжением евангельских притч, рассказываемых Христом. Чей голос слышен в финале «Слова», можно только предполагать, узнавая Говорящего. После притчи о том, что еще придут настоящие гости, следуют слова из церковной заупокойной службы («Ве-е-ечна-я па-амять»; с. 200). Графика их написания вызывала у читателя эффект «слухового восприятия» финала как зазвучавшей музыкальной фразы. Какофония перебивающих друг друга голосов переходила в звучание

²⁴⁸ Иванов-Разумник Р. В. Две России // Скифы. Пг., 1918 [1917]. Сб. 2. С. 214. Далее цитируется в тексте: Две России с указанием страницы.

²⁴⁹ Ремизов А. Взвѣхренная Русь. Париж, 1927. С. 297.

хора, который завершался христианским песнопением. Русь обрела свой крестный путь — начало чаемого Воскресения.

* * *

«Слово о гибели русской земли» Ремизова является публицистическим произведением нового, синтетического жанра.

Использование писателем названия конкретного древнерусского памятника («Слова о гибели русской земли») не означало прямого стилизационного подражания ему. Ремизову было известно, насколько широко использовался данный термин («слово») в древнерусской литературе. Можно предположить, что этот термин привлек его внимание прежде всего как емкое обозначение произведения, не ограниченного жестким жанровым канонем. В дальнейшем писатель еще раз обратился к этому термину в названии другого своего публицистического обращения («Заповедное слово русскому народу»).²⁵⁰

Ремизовское «Слово о гибели» — полифонический текст, который можно уподобить музыкальной партитуре хорового произведения. О судьбе России иногда горько-безнадежно, иногда яростно, иногда пророчески воодушевленно говорят безымянные люди, древние книжники, современные писатели, их герои, пророки. Это — слившийся воедино хор, в котором голос Ремизова — лишь один из многих.

Создание подобного полифонического произведения шло в русле главного направления ремизовской публицистики революционных лет — снять печать с «затворенных уст», прервать «безумное молчание», дать заговорить самой России — всем ее обитателям — от духовной элиты, чьи произведения сохранила история, до тех, чьи голоса угасли во времени. Как синтез этих голосов создастся тот «глас народа», который и пробудит «смолчливых» от духовного оцепенения и преступного недеяния.

3

«Слово о гибели русской земли» получило общественный резонанс только тогда, когда оно было опубликовано в сборнике «Скифы». Там, сразу вслед за текстом Ремизова следовала статья Р. В. Иванова-Разумника «Две России». Она сочетала в себе черты литературной рецензии и публицистического выступления. Причем последнее превалировало над первым. По сути, эта статья шла в русле традиций русской революционно-демократической и народнической критики, в

²⁵⁰ См.: Россия в слове. Литер. прилож. к газ. «Воля народа». 1918. № 1.

которой произведение искусства было лишь поводом для изложения общественно-политических взглядов рецензента.

Иванов-Разумник безоговорочно принял Февральскую революцию, видя в ней начало мирового «революционного пожара». Только в единомышленниках он видел людей «Нового Завета», чающих «Нового Мира». Инакомыслящих он объединял в лагерь «староверов»: «Пусть среди вторых — и крупный художник слова, скорбящий за старое <...>, и <...> всесветный мещанин <...> оба они <...> могут быть жестоки-ми „контр-революционерами“» (Две России. С. 206).

В статье «Две России» сочетались эстетический и социологический подходы к творчеству Ремизова. Ее автор высоко оценил художественные достоинства «Слова» и первым указал на преемственную связь между ним и другими произведениями писателя («Лимонарем», «Пятой язвой», «Обезьянами»). Но выводы, которые Иванов-Разумник-критик делал из сопоставительного анализа текстов, подверстывались под априорную концепцию Иванова-Разумника-публициста.

Так, Иванов-Разумник вспомнил о давнем апокрифе «О страстях Господних» и чутко подметил его связь с ремизовским восприятием революции. «Распятый Христос никогда не воскресал <...> Вот подлинная вера Ремизова. Много писал он о Христе, но не все до сих пор понимают, что его Христос — не воскрес. Что ж удивляться тому, что и революция для него есть лишь „беззаконство“ несметной бесовской силы „из темных ям“?» (Там же. С. 221). Однако, указав одним из первых на взаимосвязь ремизовского мифа о не воскресшем Христе с историсофской концепцией писателя, критик не увидел его духовной эволюции. Для Ремизова 1910-х гг. Христос воскрес, но никогда не освящал дела насилия. Так, 9 января 1918 г. писатель отметил в Дневнике: «Россия, хочешь осчастливить Европу, хочешь поднять бурю и смести и на западе всякие веи старой жизни. И если так было бы, я не хочу твоего цветущего сада, который насадили окровавленные руки. Последняя Мурка, задушенная в канаве, отравит мне все твои розы. Разговор с Блоком о музыке и как надо идти против себя. Голгофа! Понимаете ли вы, что значит Голгофа? Голгофа свою проливает кровь, а не расстреливает другог[о]» (Дневник. С. 473—474).

Изначально социологический подход Иванова-Разумника к ремизовскому тексту определил и его упрощенную трактовку произведения как плакатно-однозначного выражения личной точки зрения писателя. Отсюда критик делал логичный вывод, что для Ремизова положительно значимы только «самодержавие, православие, народность. Трудно верится сразу, что именно здесь его ценности, что таков внешний политический смысл „Слова о гибели Русской Земли“, но сомнения невозможны» (Две России. С. 209).

Ремизов тяжело воспринял подобную оценку своего произведения со стороны критика, в котором ранее он находил понимание своего творчества. Возможно, что его реакция на статью проявилась в разговоре с ее автором, содержание которого пунктирно законспектировано в дневниковой январской записи 1918 г.: «Костры заволжские — самоожжения — от Аввакума возродили Пушкина и Достоевского. Сила духа старой Руси сожигающей[ся] перешла в Пушкина и Достоевского. // Был Разумник — битва под Разумником» (Дневник. С. 472). Очевидно, в личном разговоре Ремизов вновь, «прямым текстом», повторил свою мысль о единстве исторического пути России и о роли литературы, пробуждающей человеческую душу.

Статья Иванова-Разумника вызвала несколько откликов. Так, А. Н. Чеботаревская возмущалась невозбранностью «общественному критику Разумнику Иванову клеветать на безответного сказочника Ремизова, оплакивающего на своем языке, своими словами и образами, гибель земли русской».²⁵¹ Сохранился и эмоциональный отклик З. Н. Гиппиус в ее письме Ремизову от 1 января 1918 г.: «То, что сделал с вами Иванов-Разумник — последнее похабство. Я только что увидела „Ск[ифы]“, и считаю, что до такой бесчестности ни один литератор никогда не доходил. Кроме того и сама по себе его статья столь кощунственно-грязна, что ее трудно держать в руках».²⁵² Оценка Гиппиус была резкой, но парадоксально-пророческой.

«Слово о гибели русской земли» Ремизова долгие годы воспринималось через призму статьи Иванова-Разумника, и это обусловило негативное отношение к писателю-эмигранту на его Родине. Так, в академической «Истории русской литературы» 1954 г. о Ремизове было написано: «Если буржуазно-демократическую революцию в феврале 1917 года символисты еще и „приняли“ с либеральных позиций, то дальнейшее развитие событий они встретили, за малым исключением, как враги народа. <...> А. Ремизов оплакивал старую Россию („Плач о гибели русской земли“) <...> несколько позже К. Бальмонт, А. Ремизов и Вяч. Иванов бежали за границу, где примкнули к злейшим врагам Советской России».²⁵³

²⁵¹ Чеботаревская А. Стрельба по своим // Новый вечерний час. 1918. № 3. 4 янв. С. 2.

²⁵² РО ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 53. Л. 1—1 об. Опубл.: *Lamp! Horst. Zinaida Hippus and S. P. Remizova-Dovgello // Wiener Slawistischer Almanach. 1978. Bd. 1. S. 186—187.*

²⁵³ Орлов В. Н. Поэзия буржуазного упадка. I // История русской литературы. Литература 1890—1917 годов. М.; Л., 1954. Т. X. С. 773—774.

XI. Мистерия мирового переустройства: «Соломон и Китоврас»

Большинство творческих рукописей и, в частности, черновых редакций и вариантов произведений, созданных Ремизовым в годы Второй русской революции, было утрачено. Этому невольно способствовал сам писатель, оставивший эпистолярную часть своего архива в Публичной библиотеке, а творческие рукописи — у друзей. Его отъезд из Советской России в августе 1921 г. был легальным и сознательным шагом, но в сознании Ремизова сохранялась мысль о возможном возвращении. В связи с этим он воспринимал рукописи своих произведений как материалы для дальнейшей работы, а не как достояние архива. Впоследствии Ремизов с трудом получил часть оставленного в Петрограде через своих друзей при посредничестве М. Горького, А. К. Воронского и содействии Л. Б. Каменева и А. И. Рыкова. В связи с этим чудом сохранившиеся комплексы черновых рукописей произведений тех лет имеют особое значение для изучения ремизовской идейно-эстетической эволюции периода 1917—1921 гг. Среди них важное место принадлежит мистерии «Соломон и Китоврас», в которой образы апокрифических сказаний используются для выражения сокровенных мыслей автора о современности.

На протяжении долгих лет образ библейского мудреца царя Соломона занимал одно из главных мест в мифологии А. М. Ремизова. Индивидуально-авторский вариант этого образа был основан на переосмыслении его трактовок в Библии, русском фольклоре, а также в древних и новых эзотерических учениях.

Начало творческого интереса писателя к царю Соломону относилось к времени его работы над «Лимонарем». Во вторую часть второй редакции сборника — «Паралипоменон» (СПб., 1912) была включена сказка-легенда «Царь Соломон» (1911), повествовавшая о детстве героя. Для Ремизова одними из основных источников апокрифических сказаний о Соломоне были книги: «Памятники старинной русской литературы. Изд. гр<афом>. Гр. Кушелевым-Безбородко. Вып. 3» (СПб., 1862) и Н. С. Тихонравова «Памятники отреченной русской литературы». Т. 1. (М., 1863).²⁵⁴ Среди них наиболее примечательными для писателя были упомянутые Н. С. Тихонравовым в индексе запрещенных книг «О Соломоне царе и о Китоврасе басни и кощунны» (Тихонравов. С. 111).

Абстрагируясь от конкретных вариантов текста, можно вычленить сюжетное ядро древнерусской «Повести о Китовра-

²⁵⁴ Далее цитируются в тексте соответственно: *Кушелев-Безбородко*, *Тихонравов* с указанием страницы.

се) — один из легендарных эпизодов создания Соломонова храма: загадочное существо Китоврас помогает царю отыскать «красекомый» камень, без шума обтесывающий материалы для строящегося священного здания.

Первые сведения о ремизовском внимании к этой легенде относятся к 1912 г. В то время близкий знакомый писателя, промышленник, меценат и масон М. И. Терещенко, исполнявший обязанности чиновника особых поручений при директоре императорских театров В. А. Теляковском, заказал А. А. Блоку либретто балета на средневековом материале. После изменения первоначального замысла поэт создал драму «Роза и Крест» (1913). Его переписка, дневниковые записи свидетельствуют об интенсивном обсуждении будущего сочинения с Терещенко и Ремизовым. Так, 31 марта 1912 г. Блок писал Ремизову: «Если увидите Терещенку, скажите ему, пожалуйста, что я уже литературу о трубадурах узнал. Вероятно, будет трудно разъяснить некоторые тексты, если мне понадобятся романы и легенды?»²⁵⁵ Важно отметить, что идейно-художественная структура и само название драмы Блока генетически связаны с символикой и идеологией розенкрейцеров, для которых легенды о строительстве Соломонова храма и обретении «красекомого» камня — одни из составляющих базы их символической философии. Возможно, что изучение общих эзотерических источников и было причиной возникновения у Ремизова замысла сочинить вместе с Блоком «русалию» о Соломоне и Китоврасе. Об этом он сообщал поэту 22 июля 1912 г.: «А все мечтаю Боброва кончить (речь идет о повести «Пятая язва». — А. Г.) и написать с Вами Китовраса. Много хочется написать: и хождение по мукам, и Китовраса с прологом: „Ванька Каин на Москворецком мосту“ (Действо все на мосту в Москве происходит). Вы знаете этот мост?»²⁵⁶ Как позднее указывал сам Ремизов, сведения о существовании в XVIII в. театральных постановок на этот сюжет он нашел в примечаниях П. А. Бессонова к «Песням», собранным П. В. Киреевским (М., 1872. Вып. 9. С. 49—55).²⁵⁷ Идея совместного произведения Блока и Ремизова не была реализована, однако утверждение комментатора вышеприведенного письма Ремизова А. П. Юловой о том, что «„Действо“ о Китоврасе написано не было»,²⁵⁸ является ошибочным.

В части личного архива Ремизова, которая хранится в собрании Центра Русской Культуры Амхерст Колледжа (США), имеется альбом-конволют под заглавием «Китоврас».²⁵⁹ В его

²⁵⁵ ЛН. Т. 92, кн. 2. С. 101.

²⁵⁶ Там же. С. 108.

²⁵⁷ Ремизов А. Круг счастья. Легенды о царе Соломоне. Paris, 1957. С. 61.

²⁵⁸ Переписка А. А. Блока с А. М. Ремизовым. С. 109.

²⁵⁹ Центр Русской Культуры Амхерст Колледжа. Ф. А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 12. Папка 38. Далее тексты вариантов «Китовраса» цитируются по этому источнику.

состав входят папки и подборки недатированных белых и черновых автографов текстов разного жанра, объединенных единой темой — пересказом сказаний о Соломоне и Китоврасе. Тексты²⁶⁰ можно атрибутировать по косвенным данным (типу почерка, бумаге, свидетельствам в дневнике и эпистолярной писателя). Хронологические рамки их создания — с 1910-х по конец 1920-х гг.

Самой ранней по времени создания является папка — подборка рукописей, озаглавленная «А. Remisov. Kitowras». Она содержит белые и черновые тексты «русалии» о Китоврасе. Их объединение в подборку можно датировать по почерку заглавия началом 1920-х гг., а самые ранние из текстов по характеру почерка и бумаги относятся к 1910-м гг.

Прежде чем перейти к анализу текстов, надо остановиться на истолковании ремизовского жанрового термина «русалия». Его происхождение Ремизов обосновывал отсылкой на Слово св. Нифонта в кн. «Измарагд». Основным источником сведений Ремизова о «русалиях» и отношении к ним православной церкви было все то же исследование А. Н. Веселовского «Разыскания в области русского духовного стиха» (Веселовский. XIV. С. 261—286). «Что такое *русалия* и откуда пошла она?» — спрашивал он в статье «Завитушка» (1909) и тут же отвечал: «Русалиями в нашу седую старину, языческую, назывались религиозные обряды, приуроченные к срокам посолонным. Эти самые обряды справлялись народом, ну, как у нас теперь Рождество либо Пасха. С водворением же на Руси веры христианской, когда все боги идольские разошлись кто куда, как от креста бесы, а частью попали к ребятишкам на игрушки, обряд русальный превратился в мирское игрище-гульбище с пляской в первую голову. И стала русалия плясовым музыкальным действием, а разыгрывалась она „людьми веселыми“ — скоморохами, а потворствовал ей там, за нашими глазами темными, некий Алазион,²⁶¹ князь бесовский».²⁶² Как показывает текст, уже в этой ранней статье под жанровым определением «русалия» понималось обрядовое действие, лишь со временем утратившее сакральный смысл.

Понятие «русалия» было одним из центральных в статьях Ремизова о театре, объединенных в сборник «Крашенные рылá. Театр и книга» (1922). Несмотря на привлечение более раннего критико-теоретического материала, эта книга отражала ремизовскую театральную концепцию периода революции 1917 г.

²⁶⁰ Опубл.: Грачева А. М. О невоплощенном драматургическом замысле А. Ремизова и А. Блока («Соломон и Китоврас»). Приложение // Александр Блок. Исследования и материалы. СПб., 1998. С. 161—178.

²⁶¹ Алазион — прозвище, данное Ремизовым М. И. Терещенко. См.: Ремизов А. Пляшущий демон. Paris, [1949]. С. 32.

²⁶² Ремизов А. Крашенные рылá. Берлин, 1922. С. 114—115. Далее театральные статьи и рецензии Ремизова цитируются: Крашенные рылá с указанием страницы.

и одновременно подводила итог эволюции теоретических взглядов писателя на проблемы и перспективы современного театра. В связи с этим в раздел «Мечты» были включены две разновременные теоретические статьи — «Новая драма» (1903) и «Рабкресреп — рабоче-крестьянский репертуар» (1919). Вторая из них развивала положения первой.

В 1903 г. Ремизов считал, что задачей является «создание такого театра, который в рядах движений, взбурливших философию и искусства, шел бы с ними, охваченный жадной новых форм для выражения вечных тайн и смысла нашего бытия и смысла земли <...> Театр — не забава и развлечение, театр не копия человеческого убожества, театр — культ, обедня — *театр*» (Крашенные рыла. С. 80—81). Таким образом, Ремизов предсказывал переход от прежнего бытового театра к мистериальному действу, способному преображающе воздействовать на массы. В своих взглядах писатель шел в русле исканий европейского, и в частности русского символизма. Как уже отмечалось, его воззрения были наиболее близки декларируемой Вяч. Ивановым теории театра как соборного действия.

Идеи о новом театре получили дальнейшее развитие в ремизовской статье 1919 г. — времени, когда в ТЕО Наркомпро-са писатель занимался формированием репертуара для народного зрителя. В ней он вновь разграничил «театр стен» — итог и тупик позитивистского развития театральной мысли, и «театр площадей и дубрав» — забытое прошлое и чаемое будущее, т. е. народный театр. Последний Ремизов разделил на «театр борьбы и мечты», т. е. социальную драму, и «большое всенародное действо с душой, устремленной к вечному, религиозное, безумное», т. е. мистерию. Именно ее писатель назвал «русалией» и так определил ее жанровую структуру, характер драматического конфликта и тип главного героя:

«Начинается музыкой — симфония:

устремленность в себя, действие моего я на мое я, издействие —

я — я

Затем трагедия, страсти:
действие Рока на мое я —

А — я

Действующие лица цари, т. е. достигшие внешних удобств жизни, не связанные внешним. Гармония их жизни — условие для выявления глубочайшей роковой беды жизни самой по себе; все блага, из-за которых идет борьба среди людей, достигнуты, и вот открывается недостижимое, безборное, только брющее, роковое.

Вечное к вечному.

Хор старцев.

Античная трагедия, Шекспир.

И третье, действие моего я на Рок:

я—А

начало сказочное — балет.

Балетом и заканчивается Русалия» (Там же. С. 83—84).

Введение в «русалию» кольцевой музыкальной композиции обозначало ее мистериальную основу, поскольку в мистериях переход дисгармонии в гармонию происходит посредством музыки. По Ремизову, начало «русалии» — это разрушение гармонии, распадение единого «я» на антитетичные ипостаси. В этом заключена основа драматического конфликта, когда силы дисгармонии, символически обозначаемые понятием «Рока», деструктивно воздействуют на «я» героя. Ремизов обозначил героев «русалии» определением «цари», подразумевая персонажей, максимально абстрагированных от внешней причинности дисгармонии их бытия. Разрешение же конфликта заключалось в моменте преобразования личности — победе над силами внутренней деструкции («действие моего я на Рок») и восстановлении гармонии.

Основными источниками для ремизовской переработки сюжета о Соломоне и Китоврасе были публикации древнерусских текстов в изданиях Кушелева-Безбородко и Тихонравова, а также исследование А. Н. Веселовского «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (СПб., 1872).²⁶³ На основании палеографического анализа рукописей Ремизова и изучения поэтики текстов можно проследить этапы эволюции первоначального замысла.

Наиболее ранним, датируемым 1910-ми гг., является план «русалии» «Китоврас» (далее: Китоврас-1). Его основные источники — древнерусская «Повесть о Китоврасе» из Румянцевской Палеи 1494 г. (*Кушелев-Безбородко*. С. 51—52) и изложение талмудических сказаний о Соломоне и Асмодее (Китоврасе) в книге Веселовского. Воссоздавая свой вариант сюжета, Ремизов использовал указание Веселовского, что «подлинник славянской статьи был греческий, <...> древних „басен“ о Соломоне и Китоврасе мы не знаем и судить должны о их содержании по статье, принятой в позднейшую редакцию Палеи, составившуюся при особых условиях. Эта статья отвечает почти дословно талмудической легенде» (*Веселовский*. Славянские сказания. С. 137). В плане Китоврас-1 из талмудической легенды взяты предыстория и обоснование поисков Китовраса

²⁶³ Ссылки на это издание имеются уже в первом ремизовском сборнике апокрифических сказаний (Лимонарь-1907. С. 131). Далее цитируется в тексте: *Веселовский*. Славянские сказания с указанием страницы.

необходимостью найти «краесекомый» камень, а также эпизоды призывания демонов и их рассказа о Китоврасе. К тому же источнику и к «Повести дивной о цари Соломани» восходит мотивировка снятия перстня, как наказания за гордыню и отступление от веры: «Еже Соломан великий имѣя толику премудрость, богатество и славу <...> и той погипе жены ради, послушавъ(ю) и отступникъ бысть отъ Господа, вшедь во церковь идольскую, поклонися идоломъ и покади ихъ» (*Кушелев-Безбородко*. С. 70). Ср. у Ремизова: «Царь поставил идола. Царь <...> хвастает на пиру». При всей схематичности плана Китоврас-1, в целом сюжетно следующего канве «Повести о Китоврасе», в нем уже присутствует оппозиция шума (стука) и тишины, взаимосвязанных волшебным пением Китовраса. Возвращение Соломона на царство соответствует финалу древнерусской «Повести о Китоврасе», в которой мудрецы и книжники находят мудреца в неведомых землях. В ремизовском плане Китоврас-1 старейшины пробуждают Китовраса своим разговором, и символ власти — перстень случайно соскальзывает с его руки. Таким образом, в первоначальном варианте «русалии» финал был лишен катарсиса, и вся намеченная переработка источников носила еще очень поверхностный «ученический» характер.

Следующий неоконченный вариант плана «русалии» (Китоврас-2) состоит из перечисления трех сцен первого действия и их дальнейшего развернутого и беллетризованного плана. Китоврас-2 основан на сюжете талмудической легенды о Соломоне и Асмодее, изложенной в книге Веселовского. Структурно ремизовский план соответствует концепции этой легенды, изложенной в главе «Талмудические сказания о Соломоне и их происхождение. Борьба с демоном и победа. Отношения к Викрамачаритре: Асмодей-Мара. Посредством парсизма: Асмодей = Akshma-dakva» (*Веселовский*. Славянские сказания. С. 105—127). Глава книги Веселовского начинается с привязки сказаний о Китоврасе к поиску «краесекомого» камня. Название этого волшебного предмета составляет заглавие первого действия «русалии». Из того же источника заимствован сюжетный мотив о том, что сам Соломон вопрошает демонов о спасении от шума. Они отвечают, что «знать может Китоврас, царь демонов <...> Каждый день он возносится на небо и учится на небе, а затем спускается на землю и учится на земле». Ср. у Веселовского: «Он князь демонов; он демон гнева <...> Он обладает глубиной тайного знания, которому научается в высоких школах земли и тверди; он указывает, как достать чудный шамир и, обещанием открыть царю еще большее, побуждает снять с него узы» (Там же. С. 116). В соответствии с источником именно Соломону принадлежит план поимки Китовраса. Из талмудической легенды Ремизов взял

имя вельможи, которому поручено привести Китовраса, — Бенай.

В Китоврасе-2 совмещены черты драмы и эпоса. Диалогическая полифония сочетается с монологическим сказовым началом. Ремарка разворачивается в сказовое повествование с характерными для ремизовского стиля разговорными интонациями, снижающими восприятие демонических строителей Храма: «С жалобой приходят люди к ц<арю>. Одни жалуются на обуявший их страх: демоны, невидимые, вдруг показываются — там мелькнет хвост, там лапки, там борода, там чья-то проворная лапа передвинет камни, возы с мрамором без коней мчатся по дорогам». Таким образом, анализ Китовраса-2 показал, что текст «русалии» приобретал черты «драмы для чтения».

Третий, законченный вариант плана «русалии» (Китоврас-3) является окончательной кристаллизацией первой редакции ремизовской обработки сюжета о Соломоне и Китоврасе. Используя те же источники, что и в двух первых вариантах, Ремизов создал легенду о «перевоспитании» гордого царя. Наказание за гордыню — причина утраты Соломоном своего царства, которое волшебным путем возвращается ему после его духовного преображения. В этом варианте переработки происходит дальнейшее прояснение загадочного «пения» Китовраса. В тексте Китовраса-3 говорится: «Мудрость Китоврасова — музыка. Все зачарованы музыкой». Это — единственное указание на «тайное знание» князя демонов, проявляющееся через музыку. Ремизов ввел в сюжет мотив братания царя Соломона и Китовраса — это развитие темы «Притчи царя Соломона о царе Китоврасе», где последний назван «по родству брат царю Соломону» (*Кушелев-Безбородко. С. 59*). В окончательном тексте первой редакции наиболее ярко выражен оптимизм финала: «Заклинательная книга действует. В страхе пробуждается Китоврас и улетает. И появляется Соломон в одежде странника — в рубище с посохом. И уж мудрый садится на престол. Апофеоз. Люди, птицы и демоны славят премудрого царя». По жанровой принадлежности Китоврас-3 является переходным между произведениями драматическим и эпическим, тяготеющим к сказке. Дальнейшее развитие повествовательной основы сюжета привело Ремизова к созданию легенды «Китоврас» (Китоврас-4).

В Китоврасе-4 сюжет построен на совмещении ряда источников: талмудической легенды об Асмодее; «Притчи царя Соломана о цари Китоврасе»; «Повести царя Давида и сына его Соломана и о их премудрости» (Там же. С. 63—70); «О оужичкой царици» (Там же. С. 54—55). Теперь мотивы построения Храма и поиска «краесекогого» камня перестали быть основой центральных эпизодов повествования и отошли на периферию сюжета, посвященного перипетиям судьбы единствен-

ного героя повествования — царя Соломона. Хотя имя Китовраса осталось в заглавии, но он трансформировался в «чудесного помощника» главного персонажа. Одновременно с контаминацией мотивов разных источников в единый сказочный сюжет Ремизов русифицировал повествование, используя просторечные и традиционно-сказочные речевые обороты («сказано-сделано», «чтобы хватило ему нуски», «забыдущее зелье»), меняя наименования героев (вместо «старейшины» — «волхвы»). В Китоврасе-4 мистические мотивы полностью заменены сказочными. Исчезло упоминание о «странном пении» Китовраса — проявлении его тайного знания. Для создания этого текста Ремизов взял из книги Веселовского другую, по определению ученого, «романтическую», т. е. беллетристическую версию легенды о возвращении Соломону перстня при помощи рыбы (*Веселовский. Славянские сказания. С. 111*). Повторное воцарение героя, составлявшее финал первой редакции переработки Ремизова, — теперь только кульминация сюжета. Членение повествования на замкнутые авантюры влекло за собой трансформацию легенды в новеллу.

Примечательно, что в Китоврасе-4 присутствует характерная стилевая черта поздней творческой манеры Ремизова. В авторское повествование включается лейтмотивная фраза, как бы прорвавшаяся из подсознания героя. Забыв про беды, принесенные Китоврасом, царь Соломон вспоминает его в момент несчастья с женой: «Будь тут Китоврас, была бы спасена царевна!» Такая двуплановость повествования делает Китовраса-4 значимым звеном в эволюции творческого метода писателя. Другой типологической чертой, присущей поздним переработкам древнерусских повестей, является замена счастливого финала источника на трагическую развязку. Она также присутствует в Китоврасе-4. «Повесть царя Давида и сына его Соломона и о их премудрости» — это рассказ о похищении жены Соломона царем Пором (у Ремизова — царем Фоге — вариант имени героя заимствован из книги Веселовского). Ремизов дополнил древнерусский источник одной из версий сюжета, приведенной в книге Веселовского. В заключение сводного обзора разных типов этого сюжета ученый привел сербскую сказку, заканчивающуюся приходом на помощь Соломону его войска. «Интересно, — отметил Веселовский, — что Соломон оставляет своих воинов в лесу и велит им двинуться по звуку рожка, прикрываясь *зелеными ветвями*. Это известное сказание об идущем лесе, встречающемся уже у Самсона грамматика; им воспользовался Шекспир в своем Макбете. Не было ли чего подобного и в том сказании, которым пользовалась наша былина, где Соломон также оставляет свою силу под рощами *зелеными?*» (Там же. С. 244). Создавая «русскую народную легенду», Ремизов использовал эту гипотезу Веселовского в своем финале: «Соломон просит в последний раз сыграть на

гусях. И когда в третий раз играет, подымается лес и идет. Это войско Соломона идет освобождать его. Китоврас становится невидим. А царевна в отчаянии убивает себя. Соломон освобожден, но царевны уж нет». Таким образом, вторая редакция переработки Ремизовым сюжета о Соломоне и Китоврасе приближалась к жанру фольклорной легенды, тяготеющей к новелле. Таинственный талмудический демон Китоврас превратился в «волшебного помощника» царя Соломона, а последний из библейского мудреца трансформировался в искателя приключений, подобного герою авантюрного романа.

Новый этап работы Ремизова над сюжетом о Соломоне и Китоврасе связан с годами Второй русской революции. Создание третьей редакции переработки относилось к 1918—1920 гг. — времени, когда сюжет о союзе человека и демона в деле великого созидания нового обрел для писателя особый смысл и стал основой для «большого всенародного действия», т. е. мистерии.

26 мая 1918 г. Ремизов сообщал В. Э. Мейерхольду: «Хочу осуществить давно задуманное: написать для большого циркового театра о *Соломоне и Китоврасе*. Тут Иван Александрович Рязановский будет незаменимым». ²⁶⁴ Упоминание о «давно задуманном» соединяет новое произведение с замыслом 1912 г., а имя археографа и медиевиста И. А. Рязановского говорит о том, что Ремизов собирался вновь глубоко проанализировать древнерусские источники.

В 1919 г. на анкетный вопрос о творческой работе Ремизов отвечал: «Больше всего занят театром <...> и потому, что люблю театр и потому еще, что служу в учреждении театральном. Три пьесы ношу в сердце — пишутся они медленно, не хватает часов — да и сон тоже каждому полагается — три образа неодоленные: Китоврас и царь Соломон — скиф и мудрец, демон и повелевающий демонами, потом Ванька-Каин-вор-скоморох, а последнее конец Разина, как в легенде сложил народ». ²⁶⁵ Неурядицы быта революционной поры мешали созданию пьесы. Об этом свидетельствует дневниковая запись писателя от 30 сентября 1920 г.: «Когда шел, мысленно писал до ожесточения. Писал первую сцену из Китовраса <...> А вернулся — разбитый. Куда уж писать?» (Дневник. С. 493) Несмотря на трудности, драматическое произведение в трех актах «Соломон и Китоврас» было написано, но осталось неопубликованным.

Рукопись драматического действия «Соломон и Китоврас» (Китоврас-5) — это частично белойой, а начиная с 5-й картины 2-го акта черновой автограф. В предваряющем произведе-

²⁶⁴ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2303. Л. 33.

²⁶⁵ ВЛ. 1919. № 8. С. 4.

ние списке действующих лиц их имена приведены полностью, а в дальнейшем обозначены только инициалами.

Первая часть Китовраса-5 (беловой автограф) переписана каллиграфическим почерком, каким Ремизов обычно пользовался для оформления рукописей, отдаваемых в печать. Вторая часть (черновой автограф) — текст скорописью XX в. с сокращением слов, пропуском в 5-й картине 2-го действия реплик народа. В итоге анализа рукописи создается впечатление быстрого, почти конспективного дописывания пьесы до конца. На неокончательный характер текста указывают и неполное соответствие списка действующих лиц сюжету, и следующие за списком наброски неиспользованных сюжетных мотивов.

Для понимания специфики нового произведения о Соломоне и Китоврасе важно учитывать, что с середины 1910-х гг. усилился интерес писателя к эзотерическим философским и религиозным учениям. В мистических доктринах древности и современности, в книгах по масонству, каббалистике и оккультизму он искал ответа на вопрос о первопричинах мирового зла, онтологических основах и путях дальнейшего существования бытия. Изучение тайных учений было необходимо Ремизову для символического осмысления главных событий русской жизни той эпохи — мировой войны и революции — как событий мистериальных, во многом понимаемых и «принимаемых» писателем лишь в контексте их герметического смысла.

В 1919 г., одновременно с работой над Китоврасом-5, Ремизов закончил свой последний «роман» «Ров львиный» («Канава»),²⁶⁶ в котором эзотерические учения были основой концепции произведения. Наиболее программно необходимость владения герметическим «ключом» для понимания смысла изображенного была выражена в его финале: «Когда объявили войну и начались всякие победы и поражение, Антон Петрович только руки потирал от удовольствия: ведь все-то оправдывалось, как по-писанному <...> И когда в феврале в Петербурге вышли на Невский с революцией, Антон Петрович даже перекрестился: — Грядет! И стал зорко присматриваться: его занимал тот кавардак, какой начинался на земле. <...> Но под жалостью, вдруг нахлыывающей на него с невероятной болью, в мучительной памяти своей о каком-то мальчике Васе, забитом гимназисте, сверстнике своем, спохватываясь, он гавкал, выговаривая на злых духов и свои черные мысли последнее и единственное всесокрушающее заклинание: „Абракзас!“»²⁶⁷ Последнее магическое слово является своеобразным «ключом» к «шифру», при помощи которого скрыт тайный смысл свершающихся катастроф.

²⁶⁶ См. авторское указание на время завершения романа: ВЛ. 1919. № 8. С. 4.

²⁶⁷ Ремизов А. М. Канава // Ремизов А. М. Избранное // Сост., примеч., послесловие А. А. Данилевского. Л., 1991. С. 546.

Семантика магического слова «Абракзас» проясняется из исследования Юрия Николаева (Ю. Н. Данзас) «В поисках за Божеством. Очерки из истории гностицизма» (СПб., 1913). Как подтверждают прямые и скрытые цитаты, именно эта книга была для Ремизова основным источником гностических аллюзий романа «Ров львиный». В ней сообщалось, что «у Василидиан <...> мистическое значение слова *Αβρααξ* заключалось в обозначении *проявления Творческих сил Божества в мире*, полноты Жиздительной Силы, творящей реальный мир и одухотворяющей эволюцию сознания из низшей материи в высшую область Духа. Это — мировая воля, направляющая эволюцию мирового сознания и соприкасающаяся с непознаваемой Сущностью Божества».²⁶⁸

По Ремизову, сокровенный смысл катаклизмов, сотрясавших Россию, скрыт от их одновременно и участников, и жертв, являющихся лишь песчинками в игре космических сил. Истинный художник, писатель, артист — один из «великих посвященных», посредник между тайным знанием и профанами, приоткрывающий в художественных образах край покрывала Изиды. Таким образом, в годы революции Ремизов продолжал оставаться приверженцем символистских представлений о миссии творца.

Драматическое произведение «Соломон и Китоврас» (Китоврас-5) принадлежит к наиболее эзотерическим текстам Ремизова. В нем писатель стремился вернуться к первоисточникам мистерий. Так, в числе действующих лиц указаны «дубравные жрецы», царь Соломон одет в подир халдейского мага, герои призывают не только Адонаи, но и ассирийских и халдейских божеств. К источникам пьесы кроме текстов, собранных в книгах Кушелева-Безбородко, Тихонравова и Веселовского, принадлежат подчас малоизвестные труды по гностицизму, каббалистике и масонству. Несомненным является обращение Ремизова к исследованию Юрия Николаева. Писатель также использовал статьи Р. В. Иванова-Разумника.

В новой редакции ремизовского пересказа истории Соломона и Китовраса сюжетная канва древнерусской «Повести о Китоврасе» — основа лишь одного эпизода драмы. К комплексу сюжетных мотивов «Повести» Ремизов присоединил как второй основной сюжетный источник талмудическую легенду о Адонираме (Хираме) — строителе Соломонова Храма. Приведем ее краткое изложение в современном исследовании, в целом совпадающее с ее содержанием в прямом ремизовском источнике — главе «Легенда о храме» кн. XIII «Франкмасоны» исследования Чарльза Уильяма Гекерторна «Тайные общества всех веков и всех стран. Ч. 1.» (СПб., 1876): «Сущест-

²⁶⁸ Николаев Юрий. В поисках за Божеством: Очерки из истории гностицизма. СПб., 1913. С. 266.

вует странная каббалистическая легенда о Хираме, согласно которой он был потомком Самаэля, Духа Огня, а среди его предков был и бессмертный Тубалкан, изобретатель закалки металлов. Легенда говорит, что вершиной творчества Хирама была Купель — восхитительный сосуд для омовений, который перевозился двенадцатью быками. Огромный сосуд в тридцать локтей в окружности должен был быть отлит как единое целое, и на это событие собрались рабочие, жители Иерусалима и даже царь Соломон с царицей Савской решили почтить вниманием это великое событие. Но четыре ремесленника, недовольные Хирамом из-за его отказа повысить их в должности, тайно налили в отливочную форму воду. Когда пробки домны были пробиты и пылающий металл потек в форму, раздался страшный взрыв. В воздух поднялись пары воды и жидкого металла, сея смерть и панику. Хотя неудача с величайшим проектом потрясла Хирама, он храбро стоял посреди бушующего пара. Внезапно из кипящей массы раздался голос: „Ты несгораем. Отлей себя в пламени“. И Хирам прыгнул в Купель и через нее провалился в центр земли, где обитал его огненный предок, первый металлург».²⁶⁹

Таким образом, Китоврас-5 — произведение, основанное на легендах о начале и завершении строительства Соломонова Храма. В нем вместо двух появляются три основных персона-

²⁶⁹ Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Интерпретация секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен. СПб., 1994. С. 564. Другим источником пьесы Ремизова, вероятно, была драма последователя учения Рудольфа Штейнера — писателя Альберта Стеффена «Хирам и Соломон» (1918). О знакомстве Ремизовых с творчеством Стеффена свидетельствует, в частности, письмо М. В. Сабашниковой конца 1920-х гг.: «Посылаю Вам книгу Альберта Стеффена. Может быть, Вы почувствуете, как и я, что говорит через нее. Мне кажется, что каждое слово в ней важно. И *что и как*. Я уже о Стеффене Вам говорила. На этом Рождестве я видела его и с ним говорила. Он — чистый и сильный. Говорит только то, что *знает*, когда не знает, молчит. Буду с нетерпением ждать Вашего отзыва. Не спешите, я знаю, эту книгу скоро не прочтешь.» (Центр Русской Культуры Амхерст Колледжа. Ф. А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 3. Папка 15). В 1920-е гг. Ремизов собирался перевести пьесу Стеффена. Экземпляр пьесы: A. Steffen. Hieram und Salomo (Dornach, 1925) с дарственной надписью автора имеется в Архиве Ремизова (Собрание Резниковых). См. также письмо М. Колпакчи Ремизову от 6 февраля 1931 г.: «Глубокоуважаемый Алексей Михайлович, мой приятель В. М. Лесков (бывший муж Зинаиды Кирилловны) пишет мне, что он перевел „Хирам и Соломон“ Альберта Стеффена на русский язык и просит узнать у Вас: 1) перевели ли Вы эту драму, как Вы собирались пять лет тому назад? 2) Если нет, то имеете ли Вы [под текстом письма помета Ремизова: *я ничего не имею*] что-либо против появления в печати перевода, В. М. Лескова? Имеете ли Вы что-либо против печатания этого перевода, даже если Вы перевели уже драму Стеффена? Крайне извиняюсь за беспокойство и буду Вам очень обязан за ответ на эти три вопроса. С совершенным почтением Гр<аф> Колпакчи» (Там же. Кор. 6. Папка 8). Сравнительный анализ текстов двух пьес показал, что «Китоврас» Ремизова является самостоятельным произведением, а не переводом «Хирама и Соломона» Стеффена.

жа — царь Соломон, волшебное существо Китоврас и великий мастер-строитель Храма Адонирам. Но роли этих героев в пьесе Ремизова неравнозначны.

Царь Соломон олицетворяет мудрость, порядок и власть, образующие «законное» человеческое мироустройство. Он же воплощает ненасытное стремление людей стать абсолютными хозяевами рационально устроенного мира. Через разум человек может уподобиться Богу — таково символическое значение предполагаемого брака царя Соломона с царицей Савской. Он говорит ей: «В тебе сильно желание мудрости. А я сжигаем твоей красотой. Если тылюбишь мудрость, соединим свои дни и будут дети наши прекрасны и мудры, как боги земли». Однако для Ремизова доктрина о примате человеческого разума («мудрости») всегда представлялась ложной. В особенности в годы революции «антропоцентризм» ремизовского героя всегда был свидетельством ограниченности и неистинности исповедуемых им теорий. Самодостаточный, убежденный в безграничности своей власти и мудрости, царь Соломон — воплощение того «человечества», которому противостояли утопические «обезьяны» Ремизова. В известном Манифесте Обезвельволпала объявлялось, что свободные обезьяны презирают «гнусное человечество, омрачившее свет мечты и слова», состоящее из людей, «как будто откликающихся на вольный клич, но не допускающих борьбу за этот клич».²⁷⁰

Антагонист библейского царя Китоврас — «вольный житель привольных степей, мудрый, ласковый, смелый. Он познал глубокую мудрость веков, когда вся природа говорила одним языком». Писатель использовал разъяснение семантики его имени у Веселовского: «Китоврас не что иное как неумелая переделка греческого кентавра» (*Веселовский*. Славянские сказания. С. 137). В пьесе Адонирам называет его «свободным кентавром». Для Ремизова не столь значима волшебная (демоническая) сущность Китовраса, сколько персонификация в его лице стихии абсолютной свободы и воли.

Образ Китовраса, модернизированный и переосмысленный, стал одним из центральных ремизовских символов сущности революции. Философскую и эстетическую аналогию символическому истолкованию «вольного кентавра» Китовраса Ремизов частично обрел в «скифской» теории Р. В. Иванова-Разумника.²⁷¹

Как известно, Ремизов, хотя и со значительными оговорками, примыкал к «скифам» — литераторам, группировавшимся вокруг Иванова-Разумника. Писатель был участником обоих номеров сборника «Скифы» (в первом номере было на-

²⁷⁰ Ремизов А. Взвихренная Русь. С. 273—274.

²⁷¹ О «скифской» теории Р. В. Иванова-Разумника см. вступительную статью А. В. Лаврова к публикации переписки А. А. Блока и Р. В. Иванова-Разумника // ЛН. Т. 92. Кн. 2. С. 376—379.

печатано его либретто «Ясня», во втором — «Gloria in excelsis» и программное «Слово о погибели русской земли»). Ремизовская трактовка образа Китовраса во многом сходна с символом разумниковского «скифа», ведущего вечное сражение с мировым мещанином. Их схватка — это «борьба реакционности в разных масках — в маске „прогресса“, в маске „социализма“, в маске „христианства“ — с революционной сущностью, с „волей до конца“ во всех областях, во всех кругах жизни и творчества — в политике, в науке, в искусстве, в религии».²⁷² Как и «скиф» Иванова-Разумника, Китоврас — олицетворение стихийной свободы и революционности. Но в отличие от трактовки «скифа» у критика ремизовский образ лишен однозначной позитивной маркированности.

Наиболее полно раскрытие генезиса и семантики образа Китовраса дано Ремизовым в рецензии (датированной автором 1918—1919 гг.) на пьесу «Дантон» Ромена Роллана: «Дантон — скиф раздольных степей, китоврас, чарующий дикой песней прирученное, расчетливое, приспособившееся в борьбе к расчетливости — другого исхода нет! — человеческое стадо. Дантон пробуждает в душе и самой человеческой, т. е. расчетливой, видение обезьяньего вольного скифа, песенного китовраса — народ готов уж освободить его за крылатую его волгу и уносящую, опьяняющую песню, но <...> Жизнь человеческая — стада человеческого не может идти по-обезьянью под песню китовраса — человеку это не под силу и притом же неразумно! — но и без песни китовраса жить невозможно, просто скучно, просто постыло» (Крашенные рыла. С. 76—77).

В пьесе Ремизова противопоставлены две «мудрости» — человеческая «разумность» царя Соломона и стихийное «неразумие» Китовраса. На просьбу Соломона открыть ему свою мудрость Китоврас отвечает: «Мудростью ли похвастает сын лесов и степей! Еще не пришли те пастыри, которые научат весь мир. Шепот травы полевой, свежесть росы и сияние — вот моя мудрость <...> Благость радостной жизни дышать на вольной земле — вот моя мудрость». Это антитеза профанного и тайного знания, причем только через последнее, по Ремизову, можно постичь природу стихийного акта творения. А одним из его проявлений является революция.

Каббалистическими заклинаниями царь Соломон делает Китовраса своим союзником, находит камень Шамир и смиряет шум. «Наступает тишина, проникнутая музыкой». Невслышная музыка — символ мировой гармонии. На мгновение «закон» и «свобода» пребывают в равновесии. Но оно нарушается по воле Адонирама — «сына гения огня».

²⁷² Скифы [Мстиславский С. Д., Иванов-Разумник Р. В.] Скифы: Вместо предисловия // Скифы. Пг., 1917. Сб. 1. С. XI.

В годы революции символика «огня», «мирового пожара» широко использовалась в художественной литературе и публицистике. Приоритетное место занимала она и в произведениях Ремизова, изучавшего ее значение по древним текстам и научным исследованиям. Писатель видел в стихии огня аллегорическое изображение одной из космических сил, определяющих современность. В 1919 г. он опубликовал книгу «Электрон» — свое переложение текстов Гераклита Эфесского, у которого огонь являлся основой бытия. «Есть суд всего, — писал Ремизов, — что дышит, живет и растет, суд огнем. Огонь последний судия — все судит и все разрешает».²⁷³ Знаменательна лексическая и семантическая переключка этого текста со статьей Иванова-Разумника о поэме Блока «Двенадцать» — «Испытание в грозе и в буре» (1918), где критик цитировал «Электрон» Ремизова. «От произведений поэзии переходя к преломляемым ею лучам жизни, — писал Иванов-Разумник, — еще раз повторю: лучи эти соединяются, через революцию, в „последний суд огнем“. И этот последний суд — для всего и для всех является последним испытанием. В огненной грозе и буре должны распасться старые кирпичи, должны закалиться новые мечи, проведущие нас в мир новый. В буре пожаров надо суметь увидеть то новое, то над-историческое, что таится перед нами в пыли, грязи и крови».²⁷⁴

Для более точной трактовки образа «огня» у Ремизова надо учитывать его неоднократные обращения к книге Юрия Николаева «В поисках за Божеством», в которой подробно развита интерпретация значения этого символа в древних религиозных и философских системах. Огонь, отмечал автор исследования, занимал «выдающееся место в таинственных культурах Востока. В этом образе мы опять видим тройственный символический смысл. В грубейшем смысле огонь был божеством <...> преклонение перед животворной силою солнца, создавшей на земле жизнь, было лишь одним из выражений идеи, открыто высказанной еще Гераклитом, — об огне, как первичном элементе материи и всего бытия.<...> Кроме того, огонь являлся символом духовной сущности, одухотворяющей мир и связующей царство материи с высшей областью чистого Духа: образом ее представлялся огонь, как нечто среднее между материей и бесплотною сущностью. Но был и иной, более глубокий смысл символики огня. Под ней скрывалась идея о непознаваемой и непостижимой Высшей Божественной Сущности, образом Которой в мире материи был первичный принцип огня». Это — «метафизический принцип огня как первоисточника космической эволюции».²⁷⁵ Именно последний, высший смысл символа огня был творчески аккумулялирован

²⁷³ Ремизов А. Электрон. Пб., 1919. С. 7.

²⁷⁴ Иванов-Разумник [Р. В.] Вершины. Пг., 1923. С. 202.

²⁷⁵ Николаев Юрий. В поисках за Божеством. С. 38.

Ремизовым. Поэтому он сделал Адонирама — «сына гения огня» — основной движущей силой своей мистерии.

Китоврас-5 — мистерия о мировом переустройстве. Ее главное действующее лицо — Адонирам. Начало пьесы сюжетно совпадает с талмудической легендой о добывании «красекомого» камня (*Веселовский. Славянские сказания. С. 106*). Но в варианте Веселовского Соломон узнает о волшебном камне от раввинов, а о Китоврасе, который сможет добыть его, — от двух демонов. У Ремизова единственный, кто знает, как можно продолжить строительство, — Адонирам, который и дает первоначальный толчок развитию действия пьесы. При помощи магического действия — начертания древнееврейской буквы «тау» — он наполовину уничтожает шум — заставляет замолкнуть людей — строителей Храма. Ремизов использовал значение этой буквы в Каббале, где она — «символ человека, так как она определяет конец всего, что существует, точно так же, как человек есть конец и совершенство всего создания».²⁷⁶ Магическое использование этой буквы дает власть лишь над миром людей, но Адонирам указывает Соломону путь к достижению высшего знания и подчинения демона Китовраса.

Начало Китовраса-5, по терминологии Ремизова, — «издействие» («действие моего я на мое я»), т. е. порождение сюжетного развития Адонирамом, выступающим в роли творческого начала. Он побуждает обоих антагонистов (Соломона и Китовраса) к дальнейшим действиям. Мудрый царь овладевает Китоврасом, а тот, в свою очередь, спровоцированный Адонирамом, пользуется своей тайной силой — волшебной «песней полей, песней любви». Под воздействием ее чар Соломон отдает ему магический перстень. Наступает царство Китовраса, обернувшегося царем Соломоном.

Ремизов взял из источников мотив двойничества героев, но полностью переосмыслил его. В талмудической легенде, а затем и в древнерусской повести семантика этого мотива — наказание «гордого царя» и его последующее нравственное возрождение. В пьесе Ремизова два царства (Соломона и Китовраса) — олицетворение двух типов социума.

Царство Соломона — мироустройство на основе «закона» и рациональной человеческой «мудрости». Царство Китовраса — творимый волей Адонирама эксперимент по созданию «нового мира», основанного на абсолютной стихийной свободе.

Антитетичность двух мироустройств подчеркнута художественным приемом — зеркальностью судов обоих «царей Соломонов». О значимости этих сцен в художественной структуре произведения свидетельствуют нереализованные, но так

²⁷⁶ *Патус. Каббала: Наука о Боге, Вселенной и Человеке. СПб., 1910. С. 95.*

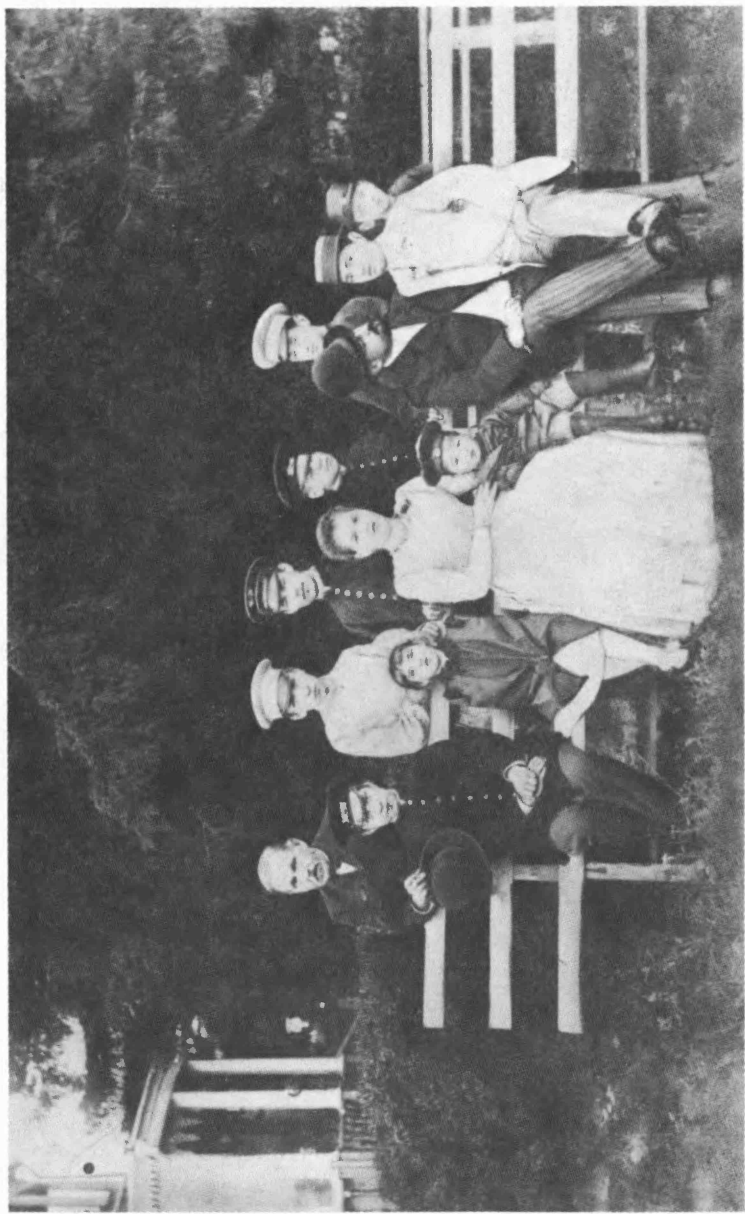
и не убранные из текста белого автографа сюжетные мотивы — изложение трех загадок, раскрытых Соломоном. Они выписаны Ремизовым из «Повести царя Давида и сына его Соломона и о их премудрости» (Кушелев-Безбородко. С. 64—65).

«Настоящий» царь Соломон судит по установленному людьми Законом. Сцена его судов — точный пересказ источников: библейской истории о двух женщинах и ребенке, а также сюжета о корове и быке, случайно убившем ее теленка (Веселовский. Славянские сказания. С. 58). Второй «царь Соломон» — Китоврас разрешает те же ситуации иначе, опираясь не на установленную разумом мораль, а на биологические основы воспроизводства всего живого. Ремизов и здесь основывался на данных источника — сведениях о том, что Асмодей — «демон похоти» (Там же. С. 116). Но, с другой стороны, «правда пола» являлась для него одной из составляющих стихийной свободы, олицетворенной правлением Китовраса.

В момент достижения Адонирамом наивысшей точки его эксперимента (в метафорах «строительства» это реализовано в создании Купели) начинается следующий этап развития мистерии — «действие Рока на мое я». Оно проявляется в предательстве помощников Адонирама, помешавших отливке «медного моря». Ремизов трансформировал талмудическую легенду, сведя до трех число врагов Адонирама, каждый из которых внес свою лепту в гибель мастера. Таким образом, писатель сблизил эту легенду с другой — знаменитой легендой об убийстве Адонирама (Хирама) тремя Товарищами Ремесленника, легендой, которая легла в основание символической философии масонства.

Пожар, которым заканчивается церемония отливки «медного моря» — кульминация мистерии и наиболее сконцентрированное аллегорическое выражение ее основной идеи. Царство Китовраса гибнет в огне пожара.

По мысли Ремизова, мир стихии и воли неизбежно превращается в царство принуждения. Создатель царства безудержной свободы повторяет путь первого царя Соломона. Китоврас — воплощение свободы и воли, получив власть, сам становится тираном. Он обуян гордыней. «Я царь, — говорит Китоврас Адонираму. — Кто может быть выше меня?» На вопрос «гордого» царя Китовраса Адонирам отвечает, что выше его «бессмертные духи, рожденные воздухом, огнем и водой». В большинстве эзотерических учений три названных первоэлемента составляют основу космогонических процессов. Архитектор Адонирам предстает как одна из эманаций этих сил, а его эксперимент по смене модели мироустройства есть лишь частица вечного космического движения.



Семья Найденовых с родственниками. *Стоят (слева направо):* Н. А. Найденов, И. И. Полетаев, Н. М. Ремизов, А. М. Ремизов, А. Н. Ежов, Н. Н. Ежов. *Сидят (слева направо):* С. М. Ремизов, В. Н. Найденова, М. Н. Варенцова, С. Н. Варенцов, В. В. Журавлев, В. А. Капустин. Пос. Леоново под Москвой. Начало 1890-х гг. Фотография. Частное собрание (Москва). Публикуется впервые



А. М. Ремизов. Надпись-автограф: «За философией». Усть-Сысольск, 16 января 1901.
Фотография. РНБ. Публикуется впервые



А. М. Ремизов и И. В. Тупальский. 19 февраля 1901. Фотография. РНБ.
Публикуется впервые



А. М. Ремизов, Н. М. Ионов, А. Келза, А. И. Петров, Ф. И. Шеколдин, М. К. Беренчук,
А. П. Завадский, И. В. Тупальский и неустановленное лицо. Надпись-автограф: «Вечернее чтение».
Усть-Сысольск, ок. 1901. Фотография. РНБ. Публикуется впервые



А. М. Ремизов. Надпись-автограф: «Глубокий вечер. Устьсысольская область. Ве<ликая> вол<ьная> пал<ата>». Ок. 1901. Фотография. РНБ. Публикуется впервые



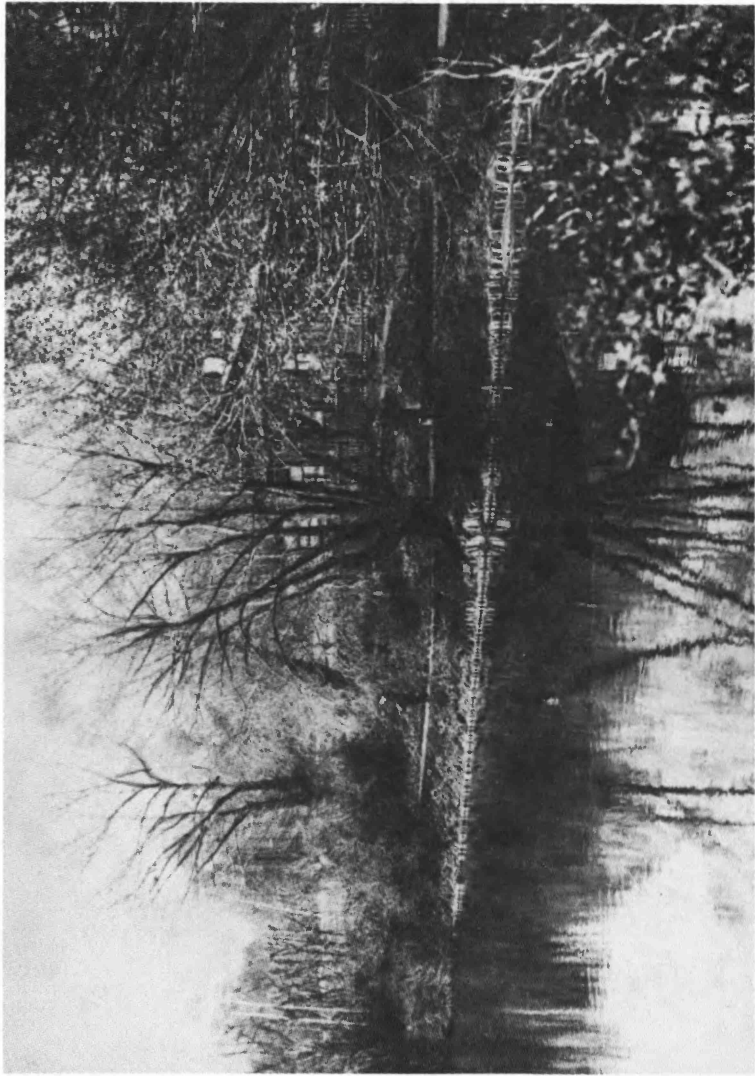
А. М. Ремизов и Я. Янулевич. Надпись-автограф: «Трудный вопрос». 27 февраля 1902. Фотография. РНБ. Публикуется впервые



С. П. Довгелло и В. Г. Савинкова. Фотография. Вологда, 1901—1902.
Фотография. РНБ. Публикуется впервые



Н. А. Найденов. Москва, 1890-е гг. Фотография. Частное собрание (Москва)

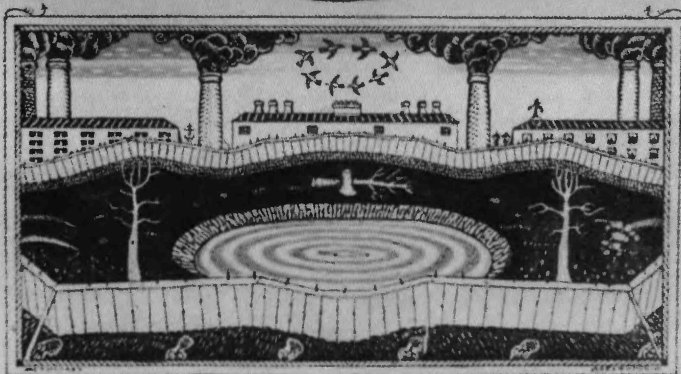


«Найленовский» пруд. Москва. Начало 1890-х гг. Фотография. Частное собрание (Москва).
Публикуется впервые

АЛЕКСѢЙ
РЕМИЗОВЪ

Прудъ

РОМАНЪ



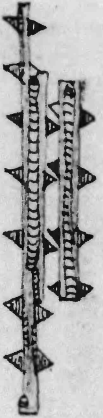
20 ИЗД.: СІРІУСЪ 1908

А. М. Ремизов. «Пруд.» Обложка М. В. Добужинского. СПб., 1908

ночью на 26.2.23
 раскрасил писательский
 «Призови Меня в день бедствия: Я избавлю
 тебя, и ты прославишь Меня»
 №. 50. стр. 15

эта книга лимонарь — труды книжников и писателей
 в печатании датских, французских,
 немецких, крестьянский труд
 в книжке — Россия и Запад.

вряд ли по наущению Юр. Верховского
 поехал в Акку. Мауч на ~~печать~~ ^{проектирование}
 — забраковали.



Шестое переиздание в нов. редакции.
 (1 Это надо знать сглазть.
 «Луге Ироуиар» вышла в изд. Третьякова.

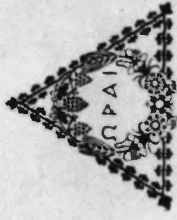
А. М. Ремизов

1.3.23.

Эта книга отозвалась на души многих
 на все стороны
 и Путь, ступеньки

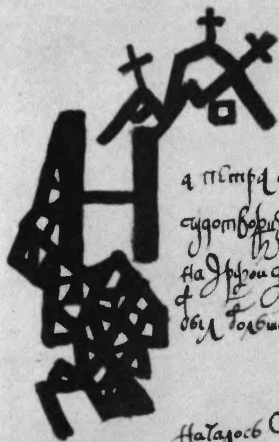
АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВЪ
 Тибурцию Наталья Владимировна
 Копьянской
ЛУГЪ ДУХОВНЫЙ

1 X 1947
 Paris *AR*



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИРЛИ
 СЛОНОВУРЪ
 1 2 0 7

А. М. Ремизов. «Луг духовный» («Лимонарь, сиречь Луг духовный»).
 Титульный лист и контртитул 1-го издания книги с автографом писателя.
 СПб., 1907. ИРЛИ. Публикуется впервые



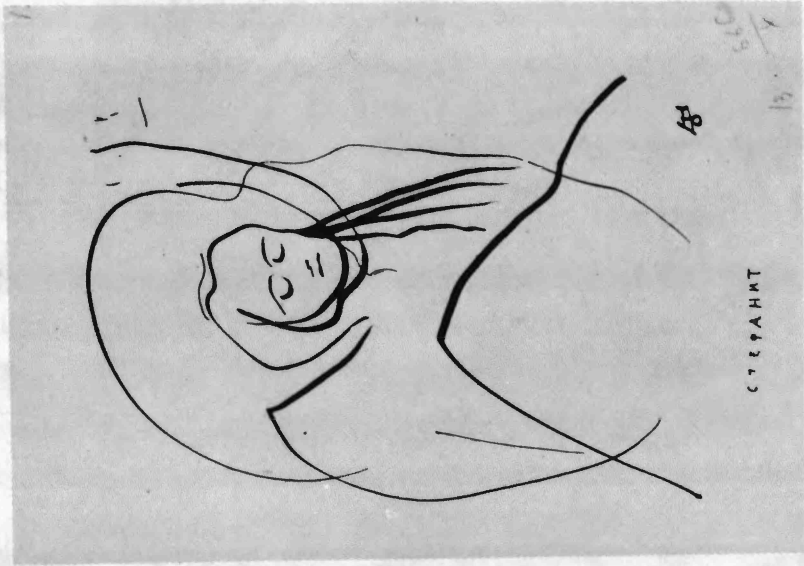
а Петра и Февронию
судотвори в мироу чини,
на дрови дѣлать стаде
былъ голымъ пожаръ в арови.

Натаю в западнѣе
с питки на ло Дом -
с вѣдѣной да тароушой продажи.

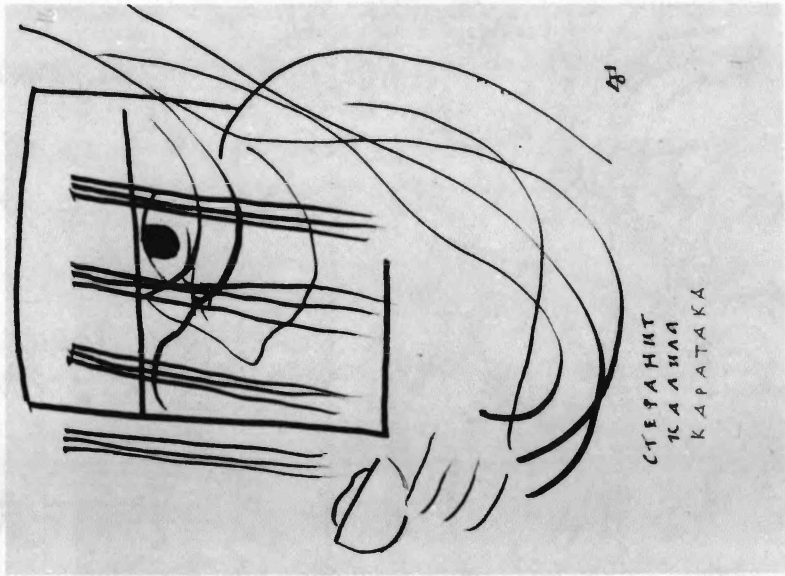
полудло в оцув шило дождю и бурѣи
честни въ монастырѣи,
дѣло ствину и днѣ чести Домов,
чости шибъ дѣлѣи
и вѣдѣи с товараш.



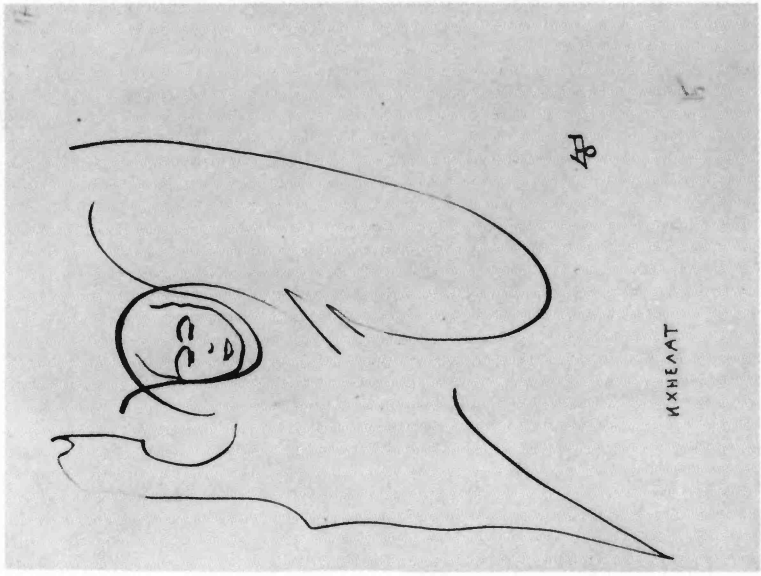
Димна. Рисунок А. М. Ремизова из альбома автоиллюстраций к «Повести о двух зверях». Париж, 1948—1949. ИРЛИ



Стефанит. Рисунок А. М. Ремизова из альбома автоиллюстраций к «Повести о двух зверях». Париж, 1948—1949. ИРЛИ

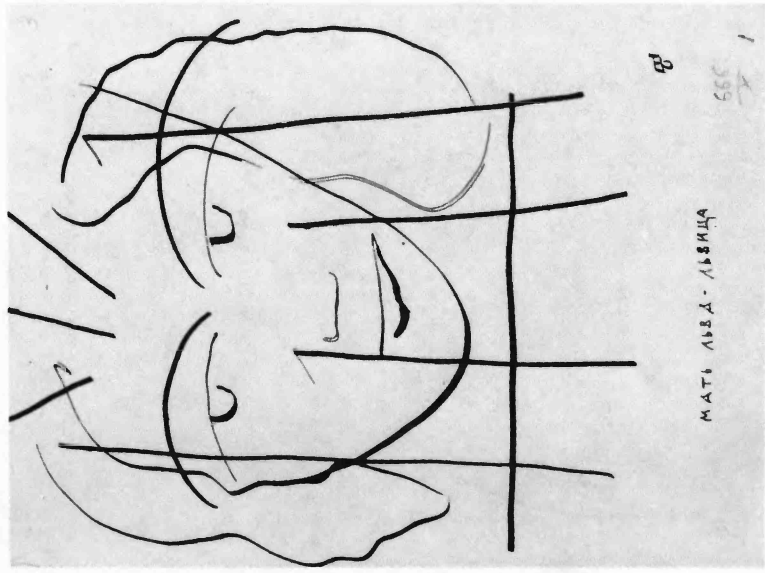


Стефанит. Рисунок А. М. Ремизова из альбома автоиллюстраций к «Повести о двух зверях». Париж, 1948—1949. ИРЛИ



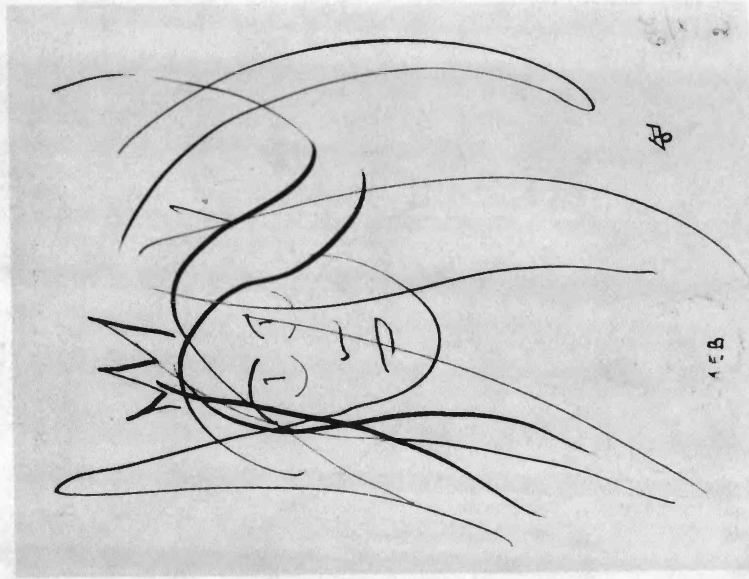
ИХНЕЛАТ

Ихнелат. Рисунок А. М. Ремизова из альбома автоиллюстраций к «Повести о двух зверях». Париж, 1948—1949, ИРЛИ

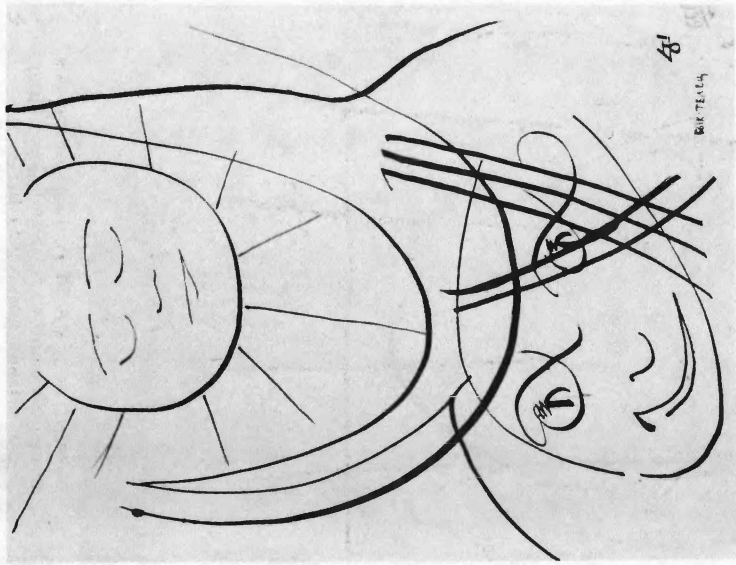


МАТЬ АЛЬДА-АБДИЦА

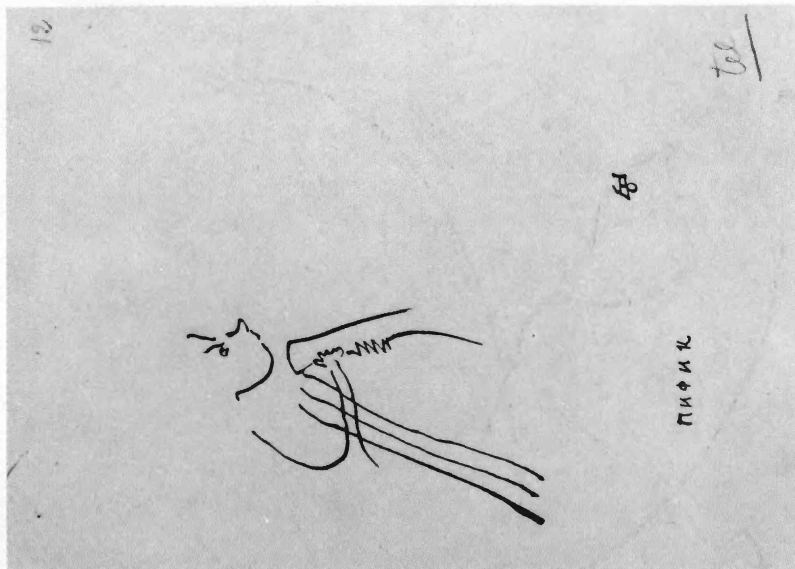
Львица. Рисунок А. М. Ремизова из альбома автоиллюстраций к «Повести о двух зверях». Париж, 1948—1949, ИРЛИ



Лев. Рисунок А. М. Ремизова из альбома автоиллюстраций к «Повести о двух зверях». Париж, 1948—1949. ИРЛИ

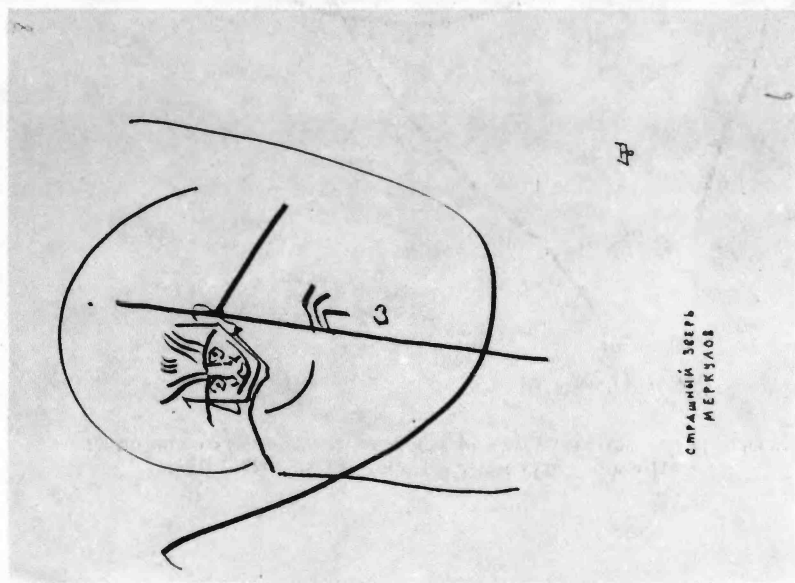


Бык-Телец. Рисунок А. М. Ремизова из альбома автоиллюстраций к «Повести о двух зверях». Париж, 1948—1949. ИРЛИ



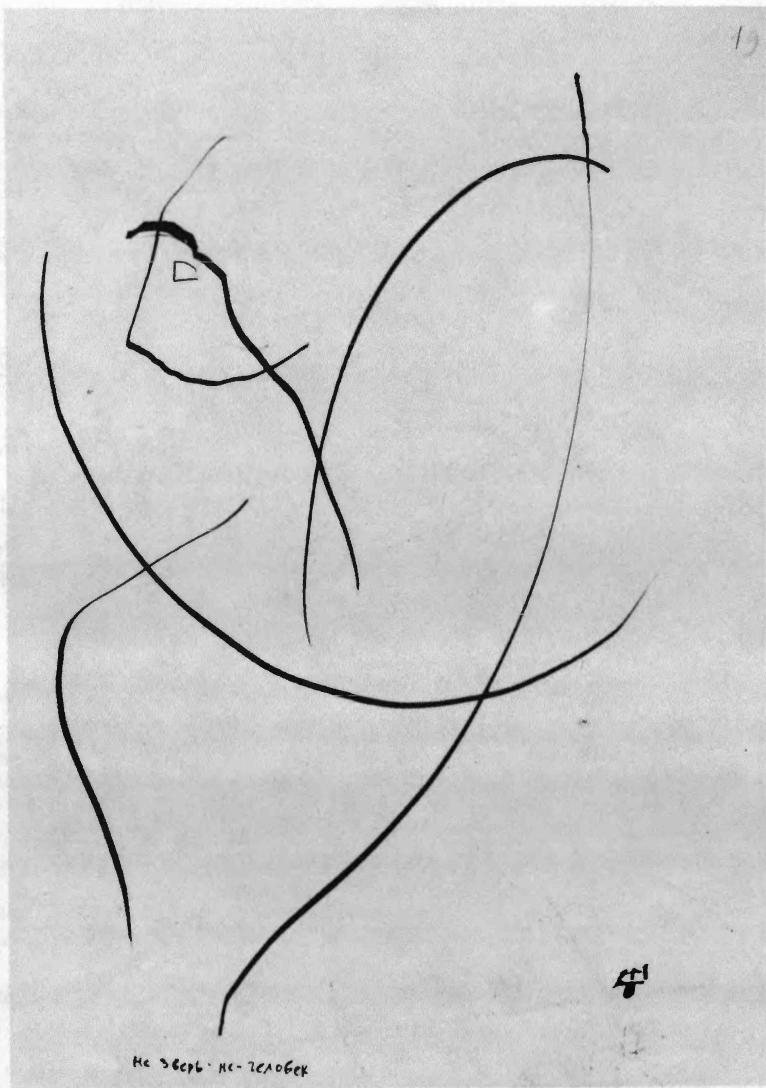
П И Ф И К

Пифик. Рисунок А. М. Ремизова из альбома
автомиллюстраций к «Повести о двух зверях».
Париж, 1948—1949. ИРЛИ



СТРАШНИЙ ЗВЕРЬ
МЕРКУЛОВ

Страшный зверь Меркулов. Рисунок А. М. Ремизова
из альбома автоматиллюстраций к «Повести о двух
зверях». Париж, 1948—1949. ИРЛИ



Не зверь-не-человек. Рисунок А. М. Ремизова из альбома автоиллюстраций к «Повести о двух зверях». Париж, 1948—1949. ИРЛИ

Александр Ремизов
Бесноватые
В

48
отлещник
М.М.Л.

А. М. Ремизов. «Бесноватые». Авторская обложка книги
Париж, 1951



А. М. Ремизов. «Мелюзина». Авторская обложка книги
Париж, 1952

«...ошо еще тх сень, нестой зверь
верлю - ещ ~~не~~ не вездит и нитто
не берет, а то долгои до гроя и не то,
то мою свернешь, а и теретек на-поп-
лаа.

И слышал царь Соломон: над силой его
голобой на колодезье в городе Клине-
эк, его куда драгнуло, в Бретань! - таси
Рождство на колодезях истрат:

Джес божественный Младетц
родился.

Поите гобои, гуды выинка!

Соломон и Китоврас

— — — тогда наступило время спро-
сить о Китоврасе. И деловы откри-
ли царю Соломону, что видят его в
глубине пустыни у трех колодезев.
И задумал царь Соломон, как ещ
обладеть Китоврасом.

Строится Харал скова железную
цепь и железную гривну; и на грив-
не было выгравлено заклятие: во-
ша Божие. И стала та цепь неру-
шима: на человека и на не-человека,
зверь и демона неволя.

И о том пещушал царь Соломон,
как эту цепь использовать. И поси-
лает он куропалата Вифения с
синкеллами в пустыню к трем ко-
лодезям, и велел безти с собою бино
и мед, и обетов в рую взяли.

Углубившест в пустыню,
дуропалат Вифения нашел три
колодеца, а Китовраса нест.
И как урочил царь Соломон,
Вифения в его синкеллаи
вытерлаи воду из колодезев
и, заткнув ~~в~~ жерла ру-
ном, налил в два колодез
вино, а в третий мед. А
слиш за камень караутиль.

И в самый полдень, это
как баботка в одно вестит,
в пустыню пустыни зато-
пало копытом, а лицо
обдало надествшим энаром.
И видят: стрелой крылья
несутся по пустыне - все
больше, все ближе - и вст
уж замелькала копыта. И
уидели: он самый! - на-
пруженные крылья, крепкие
конские ноги, а лицо теле-
бека: приник к колодецу.
Насторожились: цель в рую
у Вифения крепко, телемо
и себя не видать.

Китоврас биско поднял голову
- и от угла рта из рас-
трескавшихся губ не вино,
кровь густой песской за-
пеклась к подбородку.

«От вина уже не прибедет!»
- сказал Китоврас.

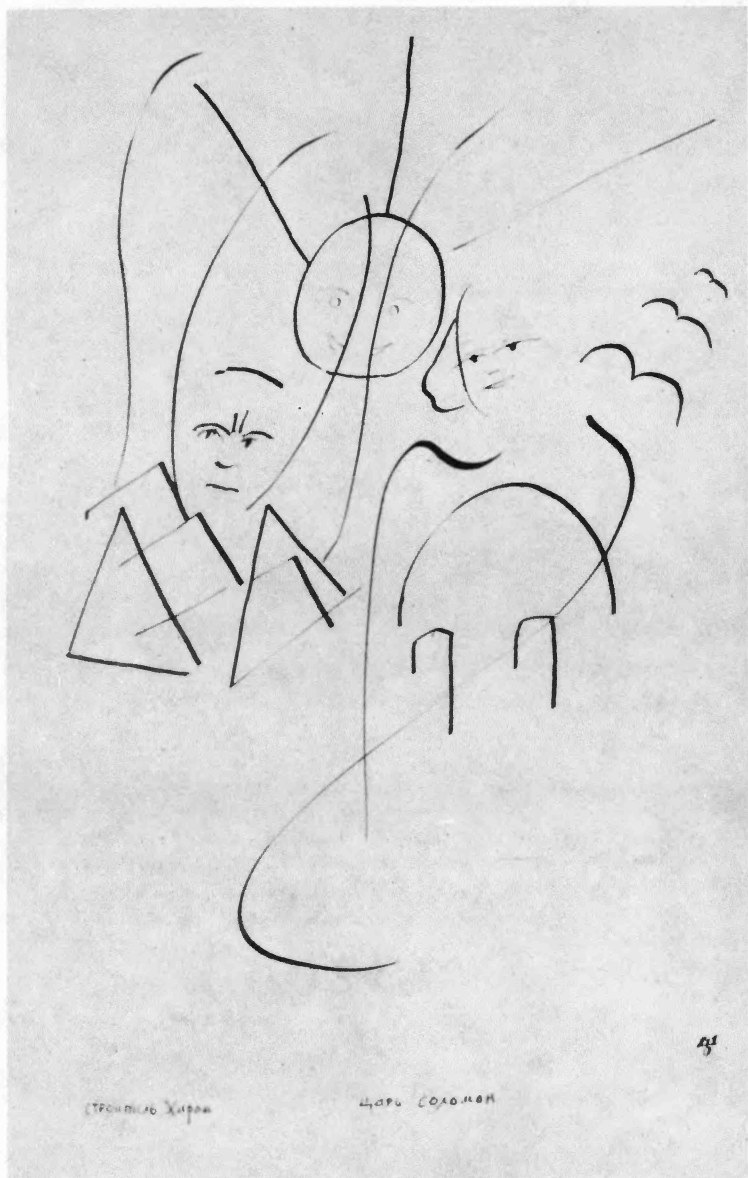
Но жажда была нестерпима.
И оустя крылья, Китоврас
вскрикнул:

«Вино веселит сердце человека!»

Жадно хлбнув из колодеца,
он пошел хвдить от колодеца
к колодецу, не может остано-
виться. И до самого донья
виль три колодеца - выпито,



Китоврас. Рисунок А. М. Ремизова из альбома «Круг счастья. Книга о царе Соломоне». Париж, 1948. ИРЛИ. Публикуется впервые



Строитель Хирам. Царь Соломон. Рисунок А. М. Ремизова из альбома
«Круг счастья. Книга о царе Соломоне». Париж, 1948. ИРЛИ.
Публикуется впервые

Воображался ^{за}езд, ^{вспомнил} из ^{тени} тени,
всем своим; так же ^{во}ображал ^{книж-}кни-
писец, Алексей, написал эту книгу
и царю Соломоне



См. стр. 14

О театральных действиях о Соломоне и Китоврасе я нашел в приложении
Безобразова, Собр. писем П. В. Киреевского, II, 1872 вып IX. Ванька Каин (Иван Осипов)
в 40-х годах XVIII в. Москве на Каменном мосту давал масленичное
представление - народное шрише о Соломоне и Китоврасе, собственного
сочинения: Ванька изображал Китовраса, - и Еврей: и Бешкина: я играл
царя Соломона.

А. М. Ремизов. «Круг счастья. Книга о царя Соломоне». Заключительный лист
из альбома. Париж, 1948. Автограф. ИРЛИ. Публикуется впервые

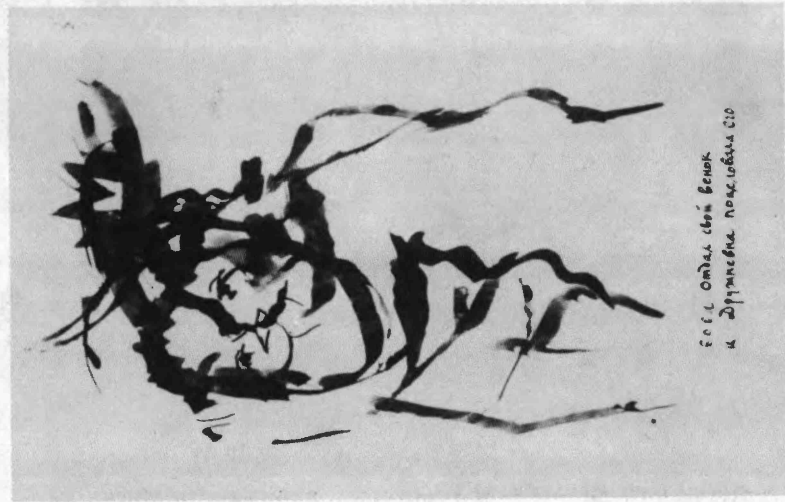


BUONO D'ANTONA

Бова Королевич

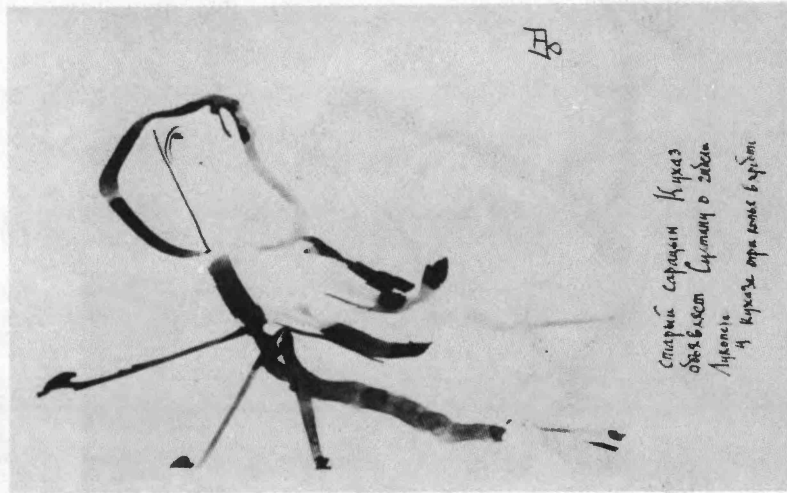
1330 г. (фреска) - 1250 г. (икона)

Бова Королевич. Рисунок А. М. Ремизова из рукописного альбома
«Бова Королевич». Париж, ок. 1950. Собрание Т. Уитни (США).
Публикуется впервые



Бова и Дружневна
и Друзневна пожелали сию

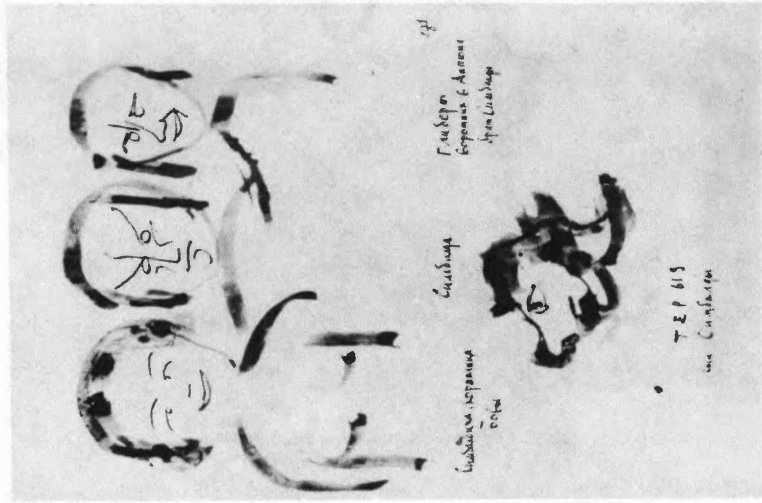
Бова и Дружневна. Рисунок А. М. Ремизова из рукописного альбома «Бова Королевич». Париж, ок. 1950. Собрание Т. Уитни (США). Публикуется впервые



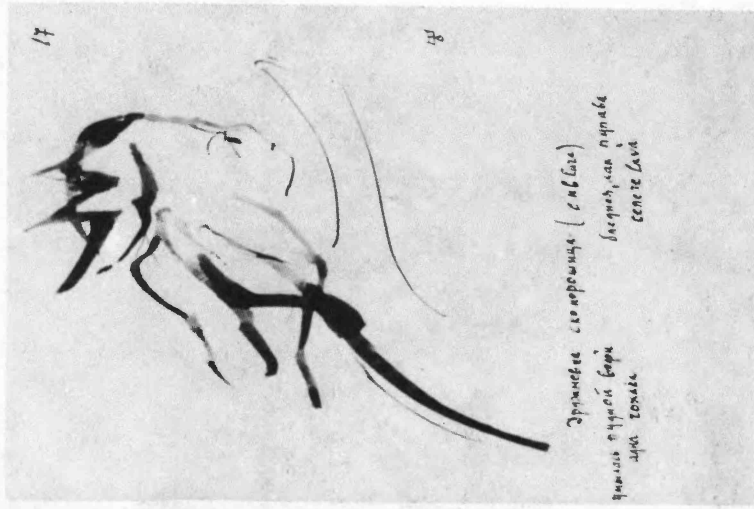
Сарацын Сарацин Кухаз
Друзневна Султан о Завена
Друзевна
и Кухазь ара воле в чурди

40

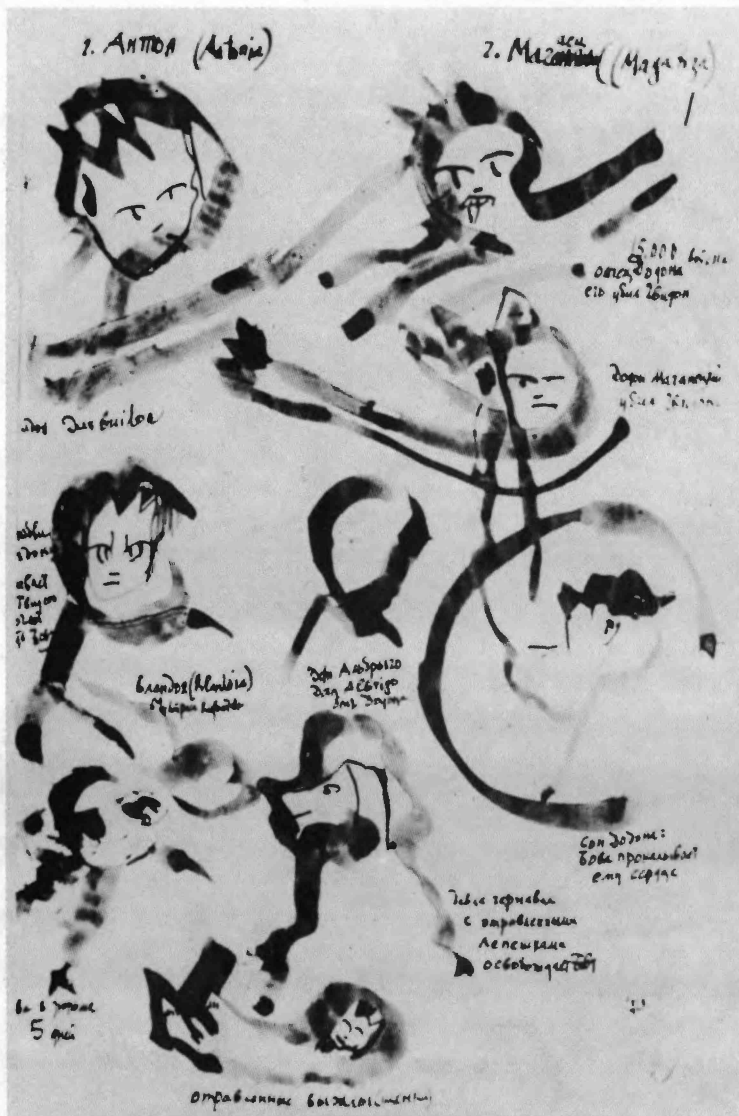
Сарацын Кухаз. Рисунок А. М. Ремизова из рукописного альбома «Бова Королевич». Париж, ок. 1950. Собрание Т. Уитни (США). Публикуется впервые



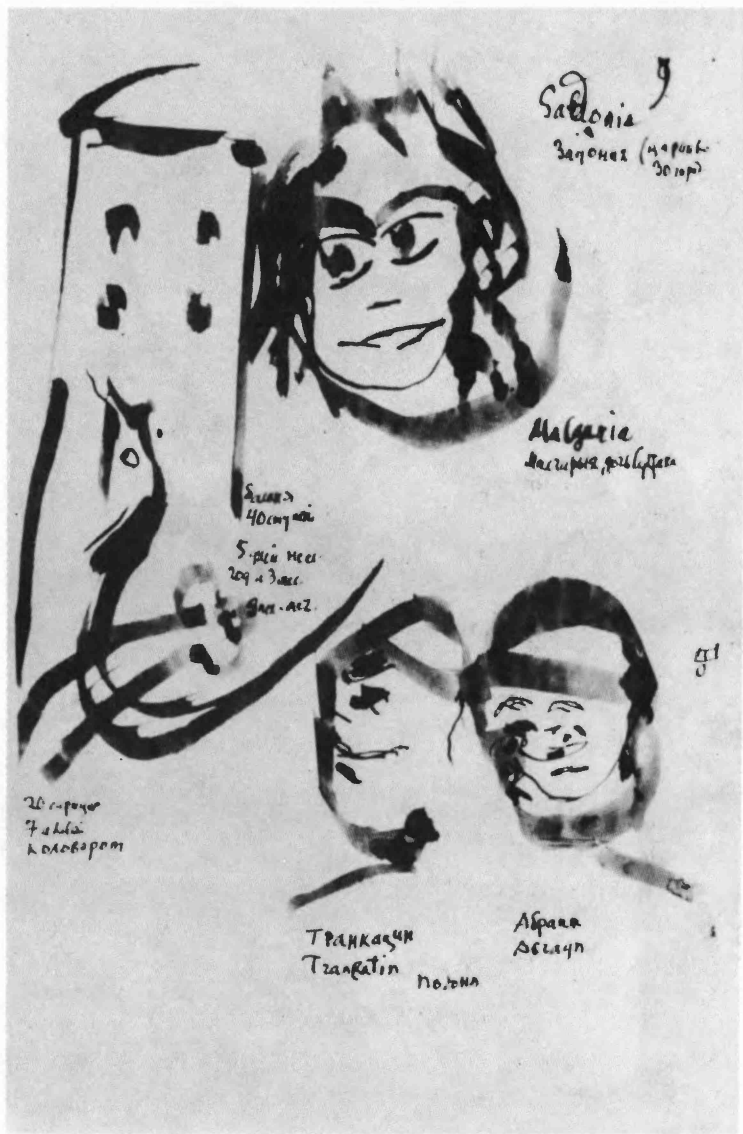
Симбада с семейством. Рисунок А. М. Ремизова из рукописного альбома «Бова Королевич». Париж, ок. 1950. Собрание Т. Уитни (США). Публикуется впервые



Дружневна. Рисунок А. М. Ремизова из рукописного альбома «Бова Королевич». Париж, ок. 1950. Собрание Т. Уитни (США). Публикуется впервые



Дон Альбрыго и другие. Рисунок А. М. Ремизова из рукописного альбома «Бова Королевич». Париж, ок. 1950. Собрание Т. Уитни (США). Публикуется впервые



Мальгрия и другие. Рисунок А. М. Ремизова из
 рукописного альбома «Бова Королевич». Париж, ок. 1950.
 Собрание Т. Уитни (США). Публикуется впервые



Эгэлин - Ангулин - Анбузин
Дворецкий Зензевя

Дворецкий Зензевя. Рисунок А. М. Ремизова из рукописного альбома
«Бова Королевич». Париж, ок. 1950. Собрание Т. Уитни (США).
Публикуется впервые



А. М. Ремизов. Автопортрет. Рисунок из рукописного альбома рисунков и автографов писателя. Париж, 1954. ИРЛИ. Публикуется впервые



ВОЗНЕСЕНИЕ

1954, автор

Вознесение. Рисунок А. М. Ремизова из рукописного альбома рисунков и автографов писателя. Париж, 1954. ИРЛИ. Публикуется впервые

В финале пьесы наиболее отчетливо прослеживается связь концепции произведения Ремизова с учением гностика Василида о земном мире, находящемся во власти зла («деспота Демиурга»). Кульминация мистерии («действие моего я на Рок») — погружение Адонирама в пламя. Это — момент его мистического преображения, его жертва — искупление эксперимента по созданию царства безвластия. После огненного ухода Адонирама Китоврас сбрасывает с руки перстень, и тогда вновь появляется истинный царь Соломон. Но мистерия завершается открытым финалом. На сцене оказываются два царя Соломона как воплощение нового выбора, стоящего перед людьми.

Ремизов писал мистерию об эзотерическом смысле революции не для чтения, а для сценического воплощения в «театре площадей и дубрав». Вспомнив его письмо Мейерхольду о работе над пьесой о Китоврасе для «большого циркового театра», можно сделать предположение о возможном заказчике текста. В сезон 1919/20 г. в Народном Доме был открыт Театр народной комедии. По воспоминаниям С. Радлова, отделом театра и зрелищ «был организован маленький закрытый конкурс на сценарии маленьких одноактных пьесок, рассчитанных на искусство данных цирковых актеров <...> Были привлечены три автора с просьбой написать какие-то предварительные сценарии. Это были А. Ремизов, В. Н. Соловьев и С. Э. Радлов <...> Помню, что А. Ремизов написал какой-то шуточный рассказ, который цирковыми актерами понят не был».²⁷⁷ Возможно, что Радлов имел в виду мистерию о Соломоне и Китоврасе, оставшуюся в памяти «профана» лишь «шуточным рассказом».

Последний раз Ремизов вернулся к сюжету о Соломоне и Китоврасе уже в эмиграции. В 1930 г. он написал легенду «Соломон и Сфинкс». В новой версии на первый план была выдвинута тема «исторической памяти», воплощенная в образе Хирама. Теперь Ремизов придал этому герою автобиографические черты. Но примечательно, что в новом тексте сохранилась «историческая память» и о ремизовской мистерии революционных лет. В финале истории о потере Соломоном царства, которую лишь наблюдал свидетель происходящего Хирам, говорилось: «А в распахнутые окна, под хохот Китовраса, ворвалось беззазорно — те, странные, вывезенные Хирамом из Тира, с дерзкими лицами ходили по улицам:

Это будет последний
И самый решительный бой...

²⁷⁷ Радлов С. Воспоминания о театре Народной комедии / Публ. П. В. Дмитриева // Минувшее: Истор. альманах. Т. 16. С. 81—82.

И Хирам как очнулся. Глаза его встретились с глазами Китовраса. И Китоврас, оборвав хохот, горько улыбнулся. И от этой улыбки вся горечь судьбы поднялась на сердце Хирама. И увидел Хирам, как под царской одеждой вздрагивали конские крепкие копыта». ²⁷⁸

* * *

Подводя итоги анализа ремизовской работы над сюжетом о Соломоне и Китоврасе, можно сделать вывод о том, что первоначальный замысел произведения возник у писателя в 1910-е гг. и был связан с центральной художественной задачей «реконструкции» народного мифа, сохранившегося в подчас далеко отошедших от первоисточника видах и формах. У П. А. Бессонова рассказывалось о народной драме — «игре о царе Соломоне», сыгранной скоморохами под руководством Ваньки Каина. Характеризуя постановку, он писал: «Скоморохи, главные актеры, придерживались эпического содержания и драматического, известного с древности сюжета; сам Каин любовался зрелищем, созерцая в нем некоторым образом собственную роль и судьбу: но, как говорится у нас, „для удовольствия публики“, согласно тогдашним обычаям и нравам, драму нужно было порезче перевести на современные тогдашние обычаи, на сцены, столь часто повторяющиеся в действительности перед глазами и, в представлении шуточном, наиболее способные возбудить в толпе интерес». ²⁷⁹ Подобное описание драмы, сохранившейся лишь в кратком прозаическом пересказе, было созвучно по своим эстетическим задачам художественным поискам Ремизова, практически воплощенным в «Бесовском действе» (1907). Планы ремизовской «русалии» о Соломоне и Китоврасе (Китоврас 1—3) фиксируют попытки найти эстетический баланс между, пользуясь словами Бессонова, «эпическим содержанием» и «драматическим сюжетом». Однако в том же исследовании Бессонова говорилось об изначальной амбивалентности форм существования мифа о Соломоне и Китоврасе. Вторая редакция произведения (Китоврас-4) является результатом раскрытия мифа средствами эпического жанра легенды, тяготеющей к новелле. Однако это привело к исчезновению драматической (трагической) основы сюжета, и в дальнейшем Ремизов не развивал чисто эпическую форму интерпретации древнего мифа. Актуализация эзотерического истолкования исходного сюжета в контексте событий революции 1917 г. привела Ремизова к использованию жанра мистерии (Китоврас-5). Когда между революционной эпохой и новыми обстоятельствами жизни писателя-эмигранта пролегла историческая дистанция, то мистерияльная форма, внутренне

²⁷⁸ Последние новости (Париж). 1931. № 3679. 19 апр. С. 3.

²⁷⁹ Песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1872. Вып. 9. С. 52.

ориентированная на проблемы 1917—1919 гг., уже не соответствовала новому смыслу, вложенному Ремизовым в старый сюжет.

Окончательный текст «Соломона и Китовраса», имеющий первоначальное название «Соломон и Сфинкс», был создан к 1930 г., впервые опубликован в 1931 г. и с незначительными стилистическими исправлениями издан в книге «Круг счастья. Легенды о царе Соломоне» (1957). Хотя для обозначения своего произведения Ремизов использовал термин «легенда», но по сути это был текст нового синтетического жанра, объединившего в себе черты эпоса и драмы. В нем соединились две временные категории, заложенные в этих поэтических родах: категория прошлого, связанная с эпосом, и категория настоящего, соединенная с драмой. Теперь древний сюжет о Соломоне и Китоврасе стал частью «исторической памяти» автора XX в., в которой сохранялось отношение Ремизова к делу строительства «царства свободы» «вольного скифа» Китовраса как к притягательной, но деструктивной и обреченной утопии.

Последней по времени аккумуляцией сюжета о Соломоне и Китоврасе творческим сознанием Ремизова стал рассказ «Под мостом» из цикла «Писец — воронье перо» в книге «Пляшущий демон» (1949). В своей очередной реинкарнации герой, alter ego автора, оказывался сподвижником Ваньки Каина, писцом и участником народной драмы о Соломоне и Китоврасе: «С Москвы я не ушел, но с „Каином“ не знался. <...> Через Тайную Контору отыскал меня. Он сочинил комедию о Соломоне и Китоврасе: он играет Китовраса, а я царя Соломона. На Прощеное воскресенье на глазах у всей Москвы было мое прощание да не только с Москвой, а со всем белым светом. В последней сцене Соломон велит расковать Китовраса. И у раскованного кентавра поднялись за спиной крылья. Я снял со своей руки перстень и, ухватя меня за шиворот, да как кокнет — царя Соломона Китоврас закинул на край обетованной земли и Соломон на берегу теплого моря под звездами очнулся, а я, отшвырнутый с Ехалова Каменного моста, угодил головой в москорецкую прорубь. И меня ожгло таким мокрым огнем, всю память выжгло, да ее подо льдом и не спросят — представление окончилось».²⁸⁰ В этом последнем пересказе старого сюжета вновь восстановлена его праоснова как мифа о смерти и воскресении, мифа, ставшего «исторической памятью» писателя-модерниста.

²⁸⁰ Ремизов А. Пляшущий демон. С. 100—101.

И т о г и

Анализ доэмигрантского периода творчества Ремизова показал, что его обращение к древнерусской культуре было закономерным и постоянным фактором творческой эволюции писателя. Начавшись в Вологде с бесед с П. Е. Щеголевым, с обретения в отреченных книгах моральной опоры в тяжелой психологической ситуации, оно стало органичной составляющей его самосознания.

Эсхатологические и космогонические представления, зафиксированные в древнерусских памятниках, явились основой для интерпретации писателем социальных изломов русской истории начала XX в.

В середине 1900-х гг. Ремизов испытал значительное влияние богомильских еретических воззрений, что проявилось в формировании *авторского мифа о не воскресшем Христе*. Это отразилось в его видении революции 1905 г. как разрушительной стихии, приводящей к тотальному торжеству Зла, и восприятию пути России как исторического тупика («Пруд», «Лимонарь»).

В 1910-е гг. Ремизов сблизился с кругом петербургских медиевистов. Его интерес к русскому Средневековию обрел солидный научный фундамент. Религиозные, философские и эстетические категории древнерусской культуры органично вошли в художественное мировоззрение Ремизова-писателя. Его историсофская концепция также видоизменялась. Еретический пессимизм уступил место христианскому провиденциализму.

Отношение Ремизова ко Второй русской революции было естественным развитием его воззрений середины 1900-х гг. Как и ранее, революционное насилие оставалось для писателя действием, противоречащим коренным интересам русского народа. Заимствованный из апокрифической литературы образ «вихря», «безумной плясавицы» органично вошел и в его произведения о новых «последних временах». Этот символический образ нашел наиболее законченное выражение в названии произведения, синтезировавшего ремизовские тексты времен Второй революции, — хроники «Взвѣхренная Русь». Это название преемственно связано с первым циклом о революции — «Лимонарем». Вспомним, что тот сборник открывался сказанием «О безумии Иродиадином, как на земле зародился вихорь».

Как Февраль 1917 г., так и его логичное, с точки зрения Ремизова, продолжение — Октябрь, были одинаково неприемлемы для писателя. Если ранее совершавшиеся события он воспринимал главным образом в системе символических соответствий с образами апокрифической литературы, то теперь на первый план вышли ассоциации с русской Смутой XVII в.

и обращение к эстетическим и нравственным традициям русской публицистики того времени. Подобно Ивану Тимофееву, Ремизов возвышал свой голос против «безумного молчания», игравшего на руку зачинщикам новой Смуты. Однако теперь он воспринимал свершающееся как этап страдного пути России, которая дождется Второго Пришествия и возродится, пройдя через муки и покаяние.

Ремизов воспринял древнерусскую культуру во всей простоте и многообразии ее проявлений (концепций, идей, эстетических форм) и увидел в ней органичное проявление народного мирозерцания, понять которое, и заговорить от имени многих «немотствующих» стало одной из главных целей его художественного самовыражения.

Глава вторая

ЦИКЛ «ЛЕГЕНДЫ В ВЕКАХ».

ИТОГОВЫЙ ОПЫТ ЭСТЕТИЧЕСКОГО
САМОПОЗНАНИЯ

I. «Повесть о двух зверях. Ихнелат»

Семидесятая годовщина со дня рождения — 1947 г. — была воспринята Ремизовым как некий жизненный рубеж, момент подведения итогов и канун какого-то нового этапа бытия и творчества. В 1943 г. умерла С. П. Ремизова-Довгелло. Ремизов тяжело переживал не утихающую боль утраты. В 1947 г. писатель вместе с бывшим студентом Петербургского Архивного института К. И. Солнцевым занялся разборкой своего архива, состоявшего из творческих рукописей и писем и формировавшегося в период с 1920-х до середины 1940-х гг. Тогда же он составил завещание. Многие из хранившихся в его архиве писем были обращены к обоим супругам. По сути, это собрание было итогом долгих лет совместной жизни с С. П. Ремизовой-Довгелло. После систематизации и составления краткой описи архив был передан на хранение тому же Солнцеву, поскольку тот вынашивал план создания в Париже единого Архива русской эмиграции. Ремизов оставил у себя только рукописи не опубликованных произведений, некоторые семейные документы и свои письма к жене. Местонахождение ответных писем Серафимы Павловны неизвестно, скорее всего они были уничтожены по воле одного из адресатов. Систематизация архива была для Ремизова одним из значимых моментов подведения итогов предшествующего пути. Последующий этап его жизни и творчества прошел под знаком постижения смысла *жизни без нее* и постепенного осознания *продолжения жизни с любимой*, но уже в ином, метафизическом плане.

В последние годы жизни почти ежедневные письма к Н. В. Кодрянской стали для Ремизова своеобразной формой

дневника. Они носили исповедальный характер. В письмах писатель касался многих личных и творческих проблем. В 1947 г. Кодрянская потеряла близкого человека. Ремизов откликнулся на ее утрату письмом от 7 августа 1947 г.: «Все думаю, как вам избыть, ничего не забывая, обуявшую тоску. Серафима Павловна не любила писать. Но как произошла „Оля“? <...> Чтобы выйти из черной тоски, она стала записывать для себя, ничего не сочиняя. Надо было „сорвать сердце“. Я это заметил. И уж стал просить записать что-нибудь из того, что сию минуту изводит. Литературная форма — это вопрос дела и не обязательно. Если бы меня не было, не было бы и книги „Оля“. Но без записок и „Оли“ бы не вышло.

„Литературное“ — в углублении и связи, в догадках и разрешении. Часто, очень часто бывают угрызения, то, чего вернуть нельзя. Но избыть можно, вобрать в себя, вдохнуть и развеять в своей же душе. Ведь только огорчения утончают, если, конечно, есть что острить. Я представляю себе (но принять не могу), как запивают от горя. Ничего не надо заглушать (это по-моему), а „окристаллизовывать“. Заглушать, значит погасить сердце, погасить глаза, погасить голос».¹ Обращенные к Кодрянской размышления были и раздумьями писателя над собственной невосполнимой потерей. Термином «окристаллизация» Ремизов назвал своеобразный способ душевных переживаний, присущий творческой личности, — претворение своих чувств в художественные образы. Замечательно, что именно в этот момент итогов и канунов Ремизов начал свой последний цикл произведений, основанных на древнерусских источниках, — цикл «легенд в веках».

Сведения о названии этого цикла дала Н. В. Резникова в письме от 30 января 1958 г. к историку и библиографу С. П. Постникову, находившемуся тогда в СССР. Последний обратился к одному из парижских знакомых с просьбой — сообщить подробные сведения о последнем периоде литературной работы писателя, поскольку он хотел «написать ст<атью> об Ал<ексее> Мих<айловиче> Ремизове»,² чтобы способствовать «открытию» его позднего творчества на Родине. Пожелание Постникова было передано Резниковой, которая откликнулась подробным письмом. Оно является обстоятельной характеристикой завершающего этапа ремизовского литературного пути. Письмо представляет собой ценное свидетельство, по которому можно судить не только о восприятии про-

¹ Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 64—65. Далее цитируется в тексте РП с указанием страницы.

² Текст письма С. П. Постникова неустановленному лицу сохранился в Собрании Резниковых (Париж). Далее письма из этого частного архива цитируются в тексте с указанием Собрание Резниковых; черновые творческие рукописи Ремизова из этого же собрания цитируются в тексте без указания на место хранения.

изведений Ремизова современниками, но и о внутренней логике его творчества. Сообщив о кончине С. П., Резникова отмечала: «После ее смерти <...> Алекс<ей> Мих<айлович> жил один, много и упорно работал. В эти годы А. М., как писатель, нашел себя, свою форму, стал писать проще, достиг небывалого мастерства и большой силы. Я думаю, что у нас не было другого писателя, для которого словесный материал — язык — так бы сливался воедино с самой сущностью творчества — темой, мыслью, содержанием.

Творчество А. М. нелегко охарактеризовать: оно всегда расположено на нескольких планах. Рассказ из повседневной маленькой жизни раскрывает другой, особенный, ремизовский мир, где привычные вещи оживают, как бы одухотворяются. Реальность часто сплетается со сном — с памятью прошлого, в веках или с литературными воспоминаниями. Но все — реальное и нереальное — рассказано таким необычным языком — самые простые слова приобретают и полный свой смысл и звук, который поневоле завораживает. Можно сказать также, что ни один русский писатель так не любил, так не вживался — не знал литературу, как Алексей Михайлович. <...> Как древние (А. М. хорошо знал Эсхила и Софокла) — он прислушивался к голосу судьбы — к хору — к вопросам бытия и старался определить место и значение человека на земле [и в пространстве среди звезд] (Собрание Резниковых). Резникова подробно охарактеризовала разные направления творчества Ремизова последних лет и особо остановилась на публикации его книг в некоммерческом издательстве «Оплешник». Дав их полный список, она, среди прочих, назвала «Повесть о двух зверях. Ихнелат» (1950), «Бесноватые» (1951), «Мелюзина. Брунцвиг» (1952), «Тристан и Исольда. Бова Королевич» (1957), объединив их общей пометой: «Из цикла легенд в веках» (Там же).

Добросовестность и скрупулезность отношения Резниковой к литературному наследию Ремизова позволяет расценивать приведенное в ее письме определение цикла — «Легенды в веках» — как авторское, т. е. данное самим писателем. Оно идет в контексте излюбленного Ремизовым объединения создаваемых или уже созданных произведений во внутренне целостные комплексы. Как известно, его художественному мышлению было присуще тяготение к циклизации, зачастую доходящей до трансформации отдельных текстов в единое произведение, представляющее собой, пользуясь определением Д. С. Лихачева, жанр-ансамбль. Подобная тенденция является одной из констант ремизовской психологии творчества. Одним из ее органичных проявлений предстают его эстетические опыты, основанные на древнерусских источниках.

В приведенном Резниковой названии цикла жанр составляющих его произведений определен как «легенда». Это связы-

вает одно из направлений последнего этапа творчества писателя с художественной практикой предшествующих этапов, когда жанр «легенды» зачастую являлся доминирующим при обращении Ремизова к древнерусским текстам. По заявленному жанровому признаку новый цикл являлся продолжением книги «Три серпа» (т. 1—2. Париж, 1927), имевшей подзаголовки «Московские любимые легенды».

Н. В. Резникова перечислила ряд произведений Ремизова, назвав их принадлежащими к циклу, но вопрос о его полном составе и хронологических рамках его создания остается открытым. Однако существует уникальная возможность изучения этого цикла. Она заключается в сохранности всех творческих рукописей последних лет жизни писателя, что позволяет выявить комплекс составляющих цикл произведений и проанализировать текстологическую историю каждого из них. Рукописи, являющиеся частями единого личного архива Ремизова, находятся ныне в Собрании Резниковых и РГАЛИ (ф. 420), куда они были переданы Н. В. Кодрянской по воле Ремизова, желавшего возвращения своего архива на Родину.

Изучение цикла «легенд в веках» — точное определение его состава, внутренней структуры и идейно-тематического единства — позволит внести существенные дополнения в исследование сложных взаимосвязей творчества Ремизова с древнерусской культурой, а также в научно-достоверное представление о завершающем этапе его литературного пути.

* * *

В 1947 г. Ремизов продолжал работу над большими произведениями синтетической формы, основанными на автобиографическом материале: «Учитель музыки» и «Подстриженными глазами». В них фактологическая и псевдофактологическая мозаика из событий, случившихся с писателем, описаний географических мест, где он бывал, и лиц, с которыми он встречался, преобразовывалась в «автобиографическое пространство»³ Ремизова или, дополняя термин Антонеллы д'Амелии определением М. М. Бахтина, в особый ремизовский «хронотоп», моделирующий новую художественную структуру произведения. Мучительными были попытки автора сформулировать жанровую принадлежность своих книг. Характерно, к примеру, оксюморонное определение «Учителя музыки» как «каторжной идиллии». По сути, это была работа по созданию романа XX в., своим обликом далекого от классических типов этого жанра в европейской литературе нового времени (XVII—XIX вв.). В единый контекст эстетических поисков Ремизова органично входил и его интерес к произведениям древ-

³ Д'Амелия Антонелла. «Автобиографическое пространство» Алексея Михайловича Ремизова // Ремизов А. Учитель музыки. Paris, [1983]. С. 1.

нерусской, как переводной, так и оригинальной литературы, являвшимся «истоками русской беллетристики», и в первую очередь романа. Работая над созданием нового вида большой эпической формы, писатель обращался к «протороманам» — текстам, состоящим из цикла малых эпических форм.

В 1947 г. под влиянием своего друга — востоковеда В. П. Никитина Ремизов обратился к изучению древнеиндийской прозы, переводы которой, пройдя через литературы-посредники, стали составной частью древнерусской беллетристики. Первое упоминание об его интересе к сборнику «Панчатантра» имеется в письме Ремизова к Кодрянской от 8 августа 1947 г. Оценивая сказки своей литературной ученицы, он отмечал: «Панчатантра, где первые сказки о зверях собрал Бидпей (Bidray) на санскритском языке при: 1) царе Добтелим „индейском“. 2) В 570 году, при царе персидском Ануширване, персидский доктор Барзуиш (не мусульманин) перевел на пельви (персидский). 3) В 770 году мусульманин-араб Абдалла-бен-Альмокаффа на арабский перевел: Книга Калила и Димна. // Перевел на греческий Эзоп (6 век по Р. Х.) // На французский La Fontaine (1621—1695). // На русский Ив. А. Крылов (1768—1844). // Вы продолжаете эту звериную линию от Панчатантры» (РП. С. 62). Это упоминание еще не отражает внимания писателя к какой-либо истории сборника. Более определенно интерес Ремизова к конкретному сюжету отражен в его письме к Кодрянской от 9 августа: «Никитин рассказывал о Панчатантре (перевод с франц.). Рассказывают два шакала о зверях» (Там же. С. 69). Следующим этапом было обращение писателя к древнерусскому переводу этой истории — повести «Стефанит и Ихнелат».

Как удалось установить, основными справочными трудами, из которых Ремизов брал сведения об интересующих его памятниках древнерусской литературы, были классическая книга А. Н. Пыпина «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских» (СПб., 1858)⁴ и одно из новейших обобщающих изданий той поры — учебник Н. К. Гудзия «История древней русской литературы» (М., 1945). В обоих научных источниках «Стефанит и Ихнелат» — переводное произведение, восходящее к древнеиндийскому сборнику апологов «Панчатантре» и пришедшее на Русь через Византию, — оценивается как одно из «самых любопытных и по содержанию и по длинной литературной истории» (Пыпин. Очерк. С. 148). В книге Гудзия Ремизов нашел ссылку на авторитетные издания древнерусского текста повести и ее первоосновы — сборника «Панчатантра».⁵

⁴ Далее цитируется в тексте Пыпин. Очерк с указанием страницы.

⁵ Гудзий Н. К. История древней русской литературы. М., 1945. С. 183. Далее цитируется в тексте Гудзий с указанием страницы.

Источниками ремизовской «Повести о двух зверях» стали издание текста повести по списку XVII в. Ф. И. Булгакова: Стефанит и Ихнелат. СПб., 1877 (ОЛД, т. XVI, № 76) и издание русского перевода арабского варианта «Панчатантры» — Калила и Димна / Пер. И. Крачковского. М.; Л., 1934.

Основа сюжета древнерусской переводной повести — история о двух придворных царя-льва — шакалах (в древнерусском переводе — «зверях») Стефаните и Ихнелате. Все известные Ремизову исследователи древнерусской повести подчеркивали ее дидактическую прямолинейность. Пыпин отмечал: «Над всем господствует нравственная идея» (*Пыпин. Очерк. С. 150*). Последнее по времени научное истолкование сюжета Ремизов прочел в книге Гудзия: «Стоящие в заглавии имена принадлежат двум шакалам, из которых один, злобный и завистливый, сеет вражду между царем — львом и его другом — быком. Льва он убеждает в том, что бык покушается на жизнь своего друга, и советует изменника умертвить, а быку внушает мысль о вероломстве льва и о необходимости восстать против него. Разъяренный лев, поверив клевете, велит убить быка, но, когда клевета обнаруживается, гибнет и сам шакал-клеветник. Эта основная схема повествования заполнена большим количеством притч, произносимых обоими шакалами и образующих искусно составленную цепь нравоучительных историй. Основная идея этой повести заключена в следующем изречении, замыкающем собой и повесть об Акире: «Всякий, злоумышляющий на друга своего, впадет в ров, который он для друга готовит» (*Гудзий. С. 183*). Однако если бы содержание повести действительно исчерпывалось лишь иллюстрацией дидактического поучения, она вряд ли бы привлекла к себе внимание Ремизова.

Как показали современные исследования, повесть «Стефанит и Ихнелат» входила в состав древнерусских литературных памятников XIV—XV вв., в которых наметилось отступление от традиционной для средневековья однозначности характеристик героев. В «Стефаните и Ихнелате», отмечал Я. С. Лурье, «обнаруживаем полную невозможность прямолинейного отнесения действующих лиц <...> к числу положительных или отрицательных». ⁶ Анализ истории возвышения и падения хитроумного Ихнелата, его дружбы с мудрецом Стефанитом, порицающим интригана и в то же время кончающим самоубийством после его разоблачения, позволил Я. С. Лурье сделать следующий вывод: «повесть о Стефаните и Ихнелате оказывалась своеобразным „романом без героя“ в русской письменности XV в.», «сложность и глубина художественных образов» которого «недостаточно оценена в научной литературе». ⁷ Эстетическая новизна древнего текста, его «ро-

⁶ Истоки русской беллетристики. Л., 1970. С. 346.

⁷ Там же. С. 350.

маническое» начало было осознано Ремизовым и стало одной из причин его интереса к повести.

В «Истории повести» Ремизов указал целый ряд научных исследований и изданий текста.⁸ Однако приведенный им список намеренно избыточен. Реальные источники его произведения — только изданный Булгаковым список повести XVII в. и перевод И. Крачковского. О сознательной «информационной игре» Ремизова с читателем говорит и указание на изначальный изустный источник — рассказ друга Ф. И. Щеколдина.⁹

Древнерусское «Сказание о притчах списание Антиоха Великаго, друзии же мнєша Иоанна Дамаскина зело песнотворца канонем еже о зверех нарицаемых Стефанида да Ихнелада» в значительной степени состояло из диалогов, обрамленных повествованием «от автора». Эта особенность источника была развита Ремизовым, начавшим обработку сюжета в драматической форме.

Историю текста «Повести о двух зверях» можно воссоздать на основе черновых набросков и редакций, сохранившихся в Собрании Резниковых.

Первоначальные незаконченные наброски произведения находятся в 4-х тетрадах, помеченных цифрами «I—IV» и датированных 1948 г. Первая тетрадь содержит начало текста, озаглавленного: «Трагедия о зверях: Стефаните и Ихнилате».¹⁰ Трагедия открывается диалогом главных героев, вводящим зрителя в сюжетный конфликт произведения (в квадратных скобках даны первоначальные варианты черновых рукописей Ремизова):

И<хнелат>: Ты, мы первые! — мудрецы, и ты поверил! [Не сомневаюсь, одной ногой ты спускался в убежище.]

С<тефанит>: Но разве ты не слышишь: воеет сирена.

И<хнелат>: Протри глаза. Ревет бык.

С<тефанит>: Да, конечно, бык.

И<хнелат>: У тебя найдется огарок? Вот спички. Электричество не действует, город погружен во мрак. А что там, во дворце и до чего люди пугливы. Стою один. Я остался у царских дверей: все разбежались —

⁸ Ремизов Алексей. Повесть о двух зверях. Ихнелат. Париж, 1950. Далее цитируется в тексте с указанием страницы.

⁹ В черновом беллетризованном варианте списка литературы дано ернически детализированное указание на обстоятельства знакомства Ремизова с сюжетом повести: «а услышал я впервые о Ихнилате в Усть-Сысольске изустно от Федора Ивановича Щеколдина, ссыльного с-д, в бане: вспоминая свое детство в старообрядческой семье и апокрифы, книги первого чтения он вдруг точно глотнув прохладяющего пару с каким-то особенным чувством рассказал мне повесть о двух зверях».

¹⁰ Написание имени героя (Ихнелат/Ихнилат) долгое время колеблется. В цитируемых отрывках черновики сохраняется окказиональный вариант написания.

лисы и медведи и волки и обезьяны, кого куда. Слух пуглив: тебе воет сирена, а кому сам черт. Наш гордый, заносчивый лев, умом не богат, — как же, можно показать, что ты чего-нибудь боишься? — со страху он вскочил и оледенел, не смеет пошевелиться. Лев испугался быка!» (I тетр.)

В набросках Стефанит и Ихнелат — часть единого мира человеко-зверей. Антропоморфность героев — «зверей» — черта, присущая источнику — одному из видов «животного эпоса». Поначалу и все герои Ремизова — отчасти люди, с присущими им слабостями и недостатками. Однако уже на ранней стадии работы над текстом намечен, хотя и не раскрыт конфликт между двумя героями и остальными персонажами трагедии. После убийства Тельца Ихнелат признается другу в подготовке случившегося, и Стефанит так отвечает на его признания:

«Ты, победитель, разве ты не знаешь, мудрые советники побуждают царя на борьбу, но где возможно уладить разнь миром, всегда помогут восстановить дружбу. С давних пор я видел твою гордость, я давно понял твое лукавство. И я знаю, никому ты не желаешь и не станешь делать добро. Горе владыке, когда слушает и принимает советы от таких, как ты. Ты — эта гнилушка: сверху кора, а тронешь — паль и труха. Я — человек. По себе ты обнажил человеческую душу и играешь по ней словами. Слова красны строем и смыслом, а смысл правдой, а в правде — тихость и смирение, кротость и милосердие, и посмотреть любо, и душу радует. Этой правдой твои слова (далее текст оборван — А. Г.)» (I тетр.).

Уже в первых набросках возникает оппозиция человек/зверь, подразумевающая не биологическое, а некое, еще неопределенное психологическое противостояние. Она присутствует, но еще не стала формообразующей в художественной структуре произведения. Большинство героев сохраняют звериную антропоморфность, идущую от источника. Единственным ремизовским «человеком» в мире «зверей» пока является лишь рефлектирующий Стефанит.

Вторая тетрадь содержит наброски отдельных сцен трагедии от вступления до финала. Идет интенсивная работа над изменением языка. Так в начальный диалог героев включается эмигрантский сленг:

«И<хнелат>: И ты поверил? Я убежден, ты шел в обри.

С<тефанит>: Но разве ты не слышишь?

И<хнелат>: Ревет бык.

С<тефанит>: Да, конечно, бык.

И<хнелат>: У тебя есть какой-нибудь огарок. Вот спички. Электричество не действует. Город погружен во мрак. А что там творится!

С<тефанит>: Признаюсь

И<хнелат>: Слух обманчив: тебе сирена. А что творится во дворце! Наш гордый и заносчивый царь, чтобы показать, что он ничего не боится, со страха замер на месте и не смеет пошевелиться: лев испугался быка» (II тетр.).

В первоначальных набросках Ремизов следует источнику, насыщая речи действующих лиц назидательными историями и поучениями. Семантически его текст близок к древнерусскому, а лексически содержит многочисленные разговорные обороты и просторечие («бычина», «жили бы сердце в сердце» и т. п.). Словесно же подчеркивается отождествление всех героев с людьми (например, слова Матери Льва: «Боюсь, когда мои слова ты передашь другим, я покажусь бесчеловечна»). Во второй тетради дан краткий набросок финала (соответствующего в источнике казни Ихнелата):

«Дела высылаются вперед.

Демон Я возьму помыслы и отдам облакам.

кости камню.

сердце — камню

дыхание — ветру

глаза — солнцу» (II тетр.)

Слова финала восходят к апокрифу «Беседа трех святителей» — это ответ на вопрос о сотворении Адама. Сличения различных вариантов этого апокрифического сказания приводятся в книге Пыпина как раз перед изложением литературной истории «Стефанита и Ихнелата». Наиболее близок к ремизовскому наброску приведенный Пыпиным отрывок из «Слова св. Григория Богослова и Василия Кесарийского, И. Златоуста, вопрос и ответ» из сборника Троицкой Лавры XVI в.: «оть колика частей създан бысть Адам»? <...> «оть 8 частей — сердце оть камени, оть земля тело и перси и кости и волосы <...>, оть облака мысли, оть ветра дыхание, оть чернаго моря кровь, оть огня тепло, оть солнца очи, самъ Господь дхнулъ въ человека душа» (Пыпин. Очерк. С. 140). Ремизовская обработка апокрифического ответа о происхождении человека как варианта окончания трагедии о смерти двух зверей свидетельствует о трансформации идейной концепции про-

изведения, на первых этапах мало отличающегося от первоисточника — «животного эпоса».

Постепенно ремизовский замысел развивается как процесс все большего «очеловечивания» двух главных героев, их несоответствия агрессивному «звериному» миру.

Третья тетрадь начинается с чернового наброска развернутой ремарки — вступления к первому диалогу героев: «Ст<ефанит> и Их<нелат> — звери, два друга. Занимают высокое место: „почетные советники“ при Льве — „стоят у царских дверей“. Но царь запер двери, и живет среди обезьян, к ним никогда не открыт. Их имя „почетное“ — „первые мудрецы“ так, как имена писателей всем известных, но которых никто не читает, (далее 1 сл. нрзб. — А. Г.) Мильтон, Данте, Они ничего не умеют делать, только складывать слова, жизнь их лотерейная. Сестра Льва привозит папиросы, а сама Царица колбасой не оставляет: копченая — долго держится. Одежда на них сборная: не по сезону, а по благоденствию. Стеф<анит> сверху одет бабья шубейка с одного кота, а Ихн<елат> „мерзляк“, и Их<нелат> в голубой куртке. Как оба живы на свете — „не поймешь“, но поверишь в Промысел Божий» (III тетр.). Над текстом дополнение Ремизова: «или просто говоря, нищие».

Как видно из вступления, процесс «очеловечивания» главных героев идет за счет придания им биографических и психологических черт автора — Ремизова. Финальная сцена суда над Ихнелатом трансформируется в соответствии с изменениями в трактовке образа героя. В источнике это — разоблачение мошенника, хитроумно защищающегося, но все же виновного. У Ремизова отчетливо выступает авторская оценка этого действия как суда несправедливого:

«Судья: Постой, Ихнелат, неприлично говорить с мошенником, обличать неповинных. Я же говорю, что ты лучше здесь пострадаешь, чем в будущем веке.

Ихнелат: Я сказал. Мудрому надо брать из временного что есть вечного. Я неповинен и мне не след быть с вами в присуждении меня к смерти. Кто на кого лжет, мерзок, но мерзая, кто лжет на себя, хвалясь, что чист от греха. Берегитесь, чтобы потом не раскаиваться.

Леопард: Стефанит, твой друг, принял яд и помер. Смертью своей он осудил тебя.

Ихнелат: Не меня, вас! Больше мне нечем жить. Это друг, это вера. Вы убили тельца. Я не повинен. Какая же дружба Льва и Тельца: дружба не убивает: друг убивает себя за друга. Я готов» (III тетр.).

Таким образом, находящийся в трех тетрадах комплекс черновых набросков позволяет выявить первоначальную концепцию произведения. Это сюжет, два героя которого являются как бы материализацией диалогической структуры человеческого характера. В нем тяготение к созерцательности, смирению сосуществует с жадной компенсацией, власти и удовлетворения честолюбивых замыслов. Ремизов наделяет обоих персонажей своими биографическими чертами. Трансформация других героев звериной трагедии происходит за счет дальнейшей бытовизации образов, наделения их приземленной мещанской психологией. В основу драматического конфликта писатель выдвигает проблему человеческого отчуждения и одиночества тем более обостренную, чем более тонко организованной является личность индивидуума, отторгаемого обществом.

Содержание Четвертой тетради — записи отдельных сцен — диалогов героев, заканчивающихся сценой вынесения Ихнелату смертного приговора. Текст начинается с вариантов, определяющих жанр и заглавие произведения: «[Мистерия] Трагедия // Каратака и Даманака // Калила и Димна (прямодушный и лукавый) // Стефанит и Ихнелат (увенчанный и следящий)» и даты «1948».

Колебания в определении жанра (трагедия / мистерия) свидетельствуют о продолжении формирования художественной концепции произведения. Мистерия подразумевает сакральное финальное преобразование героя (с чем связан, в частности, набросок конца произведения во второй тетради). Трагедия акцентирует его борьбу с волей Рока. В дальнейшей переработке сцен и диалогов героев Ремизов еще больше усиливает автобиографические моменты в изображении облика и быта Стефанита и Ихнелата. Так, например, продолжается уточнение вступительной ремарки — характеристики двух героев: «Ст<ефанит> и Их<нелат>: Ст<ефанит> что значит „увенчанный“, Их<нелат> означает следящий (испытующий), такое было звериное название этих двух странных, и ни в какой Зоологии не значащихся [особей] породы. Оба занимают высокое место при Льве — стоят при царских дверях — двусмысленная должность „почетные советники“. Царь, запутанный в живой сетке зверей, и по преимуществу сплетающихся обезьян, не обращал на них внимания.

„Почетные советники“ — „первые мудрецы“ — громкие имена. Это как писатели, сохраняющие в истории свое имя, но не читаемые, за исключением специалистов.

Делать они ничего не умели, только складывали слова и жизнь их была „лотерейная“ или просто сказать, были они нищие» (IV тетр.).

Ассоциация обоих друзей со старыми забытыми писателями (вспомним, что «ненужный, нечитаемый писатель» — одна

из авторских масок позднего Ремизова) последовательно проводится во всех диалогах Стефанита и Ихнелата в вариантах четвертой тетради. Например, прямое сближение с автором видно в сцене последнего свидания героев. Ихнелат говорит: «Казалось бы, вернуться на свое старое место, забиться в свою скважину. Ты еще сохраняешь свои конструкции, живешь как-то по-человечески, а я ведь распродал все свои книги, мне и домой возвращаться некуда. Да, как это было. Я следил, я ждал, повторяя себе, а что дальше» (IV тетр.).

Анализ черновых набросков произведения показал, что формирование художественной концепции произведения шло по линии включения старой притчи в «автобиографическое пространство» писателя. Происходит субъективация образов обоих главных героев, становящихся разными ипостасями самого Ремизова.

Первая редакция текста — это черновой автограф с правкой в тетради, озаглавленный «Стефанит и Ихнелат» и датированный «X—XI 1948». Над текстом примечание Ремизова: «Замечания Кодрянской». Текст Ремизова написан чернилами, примечания Кодрянской — карандашом. Они носят стилистический характер и «причесывают» ремизовское «просторечие», приводя текст к нейтральному стилю. В ряде случаев эти примечания были сначала учтены писателем, но сняты в окончательном тексте. Например:

Было: «Лев: <...> пересядут на спину ему повыше».

Стало: «Лев: <...> пересядут на спину к нему повыше».

Основной текст: «Лев: <...> пересядут на спину повыше» (с. 42).

Первая редакция — трагедия о двух героях, пытающихся побороть судьбу. В произведении доминирует тема предопределенности, обреченности. Она присутствовала и в источнике. Надо, однако, учитывать, что в период работы над произведением чисто литературный мотив корреспондировал с реальными пессимистическими настроениями Ремизова, связанными с неудачными попытками публикации больших произведений. Так, 9 августа 1948 г. он писал Кодрянской: «И я из окна говорю в ночь: „От меня ничего не зависит“. А и в самом деле, вот от С. Ю. (Прегель. — А. Г.) зависит, примет она мое название „Шурум-Бурум“ или скажет, нет, а от меня — от меня нет ничего в мире, что бы зависело. (С этого я хочу начать разговор Стефанита и Ихнелата. Помните, я хотел рассказать вам по дороге в Булонский лес)» (РП. С. 106).

В первом действии трагедии Ремизов значительно расширил начальный диалог героев, в котором Ихнелат обосновывал свое право бороться с судьбой:

«Стефанит: Всякому свое [своя судьба]. И тому, кто почтен среди почетных, и тому, обойденному судьбой, не след [не стать] отбрыкиваться от своей доли. Так и

мы. Примем с благодарностью нашу участь. Только в глазах безумца и самая честь не частна́.

Ихниллат: Жизнь всем одна, но одного нет ни в чем. Разумный человек всегда пойдет вверх, мелкота непременно сходит вниз. А как трудно восходить из низин, удобнее спускаться с горы. Камень легко [незаметно] катится вниз, а подымается с каким трудом, когда его тащат на гору. Нам надо искать высот, у нас на это есть сила [насколь это возможно в наших силах], а не толочься на месте или быть довольну тем, что есть. Хочу воспользоваться замешательством Льва, сейчас же идти, поговорить с ним; уверен, кое-чего достигну. Вижу его в ужасе, расстроенного и вся эта его легавая дружина в дрожи, поджав хвост. Рассчитываю получить награду».

Для Первой редакции характерна максимальная идентификация образов двух главных героев с личностью автора. Это достигается не только дальнейшим расширением автобиографического подтекста речей героев, но и лиризацией развернутых авторских ремарок. Так, например, воодушевленный Ихнелат идет по улицам после удачного начала интриги. Ремарка дает развернутое изображение его внутреннего состояния: «Больше никогда уж Ихниллат не почувствует такой легкости и такой ко всему сердечности, как в этот единственный раз, в канун, как он верил, его славы. Это чудо — мое чувство, что я, наконец, достиг и мое желание переходит в „на самом деле“. Ему казались все, как дети, проходим он улыбался и шутил. А за заставой вдруг запел. Так к нему это не шло — песня. Он видел себя — необычного и не одергивал [Он вспоминает большое, большое, чем было, и что ушло, но чувство памяти так жарко, как будто действительно что-то было и никогда его не покидает]. Что-то цыганское звучало в его песне и сердце зноем жжет [„Любви нельзя понять — любви нельзя измерить“]».

Намеченные в черновых набросках скрытые сопоставления Ихнелата и Стефанита с автором развернуты и сделаны более прямолинейными. Таково, например, прозвучавшее в речи Ихнелата описание жилища Стефанита, совпадающее в деталях с общеизвестными «достопримечательностями» квартиры Ремизова: «Ты в своей скважине еще живешь как-то по-человечески, твоя стена — эти красочные серебряные конструкции, над столом на веревке сушеные змеи, кротинные лапки, щучьи кости, прошлогодние цветы и талисманы». Или данное Львом описание внешности Ихнелата, коррелирующее с обликом писателя: «Ты воображаешь, что я такой же тщедушный и сгорбленный, как ты?»

Подобное отождествление автора с двумя главными героями переводило трагический конфликт сюжета в мистериальный план — иноказательного изображения страданий, смерти и преображения души художника — «человека», затерянного в отторгающем его «зверином» мире. В связи с этим особую структурную нагрузку приобрела сцена суда над Ихнелатом. Она предваряется авторской ремаркой: «Суд человека над человеком! — что может быть комичнее представления, — а в чинильщике слов и речей никто не нуждается, всякий уверен в своей правде». В целом, прения сторон и финальное осуждение Ихнелата взяты Ремизовым из древнерусского источника. После слов Судьи: «Красная смерть!», завершающих действие, в тексте рукописи следует отчеркивание. После черты Ремизов дает окончательный финал, трансформирующий трагедию в мистерию:

«Дела высылаются вперед человеческие и нечеловеческие. Пестрые демоны, завиваясь вихрем:

I-ый: Его помыслы я отдам облакам

II-й: Его сердце — камню

III-й: Его дыхание — ветру

IV-й: Его глаза — солнцу

V-й: Его тело — возьмет сама земля».

Вторая редакция — автограф в тетради. На обложке — название «Στεφανίτης καί Ιχνηλάτης¹¹ (le limier) 17.XII.1948» и примечание: «1081г. протовестиарий Симеон Сиф (Simon Seto)», указывающее на время и автора греческого перевода текста. На титульном листе надпись: «Алексей Ремизов Стефанит и Ихнелат [увенчанный и следящий] [представление] — звериная комедия — в IV-х отделах, 12 отделений».

В этой редакции основное сюжетное развитие сохранено. По всему тексту проведена значительная стилистическая правка. Автобиографические аллюзии зашифровываются, в значительной мере уходя в подтекст. Основное направление правки — дальнейшее раскрытие оппозиции человек / зверь путем нарочитой компрометации «человеческого» начала. Если на более ранних стадиях осмысления оппозиции «человеческое» было маркировано прямолинейно положительно, то теперь семантика обоих составляющих усложняется. Понятие «человек» включает в себя и представление об отблеске Божественной искры, и понятие, восходящее к свифтовскому еху. Ремизов создает «звериную комедию». В ней «звери» Стефанит и Ихнелат оказываются «человечнее» людей со звериными именами и сущностью. Тем самым писатель как бы продолжает традицию Обезвельволпала периода 1917—1921 гг., когда вольные

¹¹ Стефанит и Ихнелат (греч.).

«звери»-обезьяны смеялись над ничтожными, несвободными людьми.

Финальная сцена суда над Ихнелатом становится центральной. Переделывая предваряющую ее ремарку, Ремизов заостряет тему несправедности совершающегося: «поведут его на цепи во дворец на суд. Суд человека над человеком. [И об этом расскажет и Толстой и Достоевский. Следуя Панчатантре, я говорю на языке зверей и птиц.] И что может быть более извращенно-человеческого: смешного и горького и неправдашного в „чинильщике“ слов и речей никто не нуждается, каждый уверен в своей правоте и правде, от всей души или играя в душу». В этой редакции появляются «показания Меркулова» — владельца Тельца (единственного «человекообразного» персонажа, введенного Ремизовым в «звериную комедию»). Именно он губит Ихнелата своим доносом.

Наиболее сильной переделке подвергся финал. Сначала автор расширяет мистериальный конец пьесы, развивая мотив демонов, уносящих Ихнелата. Но потом он оставляет концом «комедии» интермедию палачей. Для более ясного представления о динамике авторской работы над текстом приведу текст финала:

«Леопард: Свидетель Стефанит.

Судья не отвечает. Всем любопытно: „первый мудрец“, друг Ихнелата, [безусловно] знает все, как было, и как задумано злодеяние — не угодить бы ему стоять рядом с Ихнелатом? [Находчивый кюрэ, чтобы заполнить нетерпение затеял в сторонке среди верующих общую молитву в полголоса: « » (пропуск в тексте. — А. Г.) И под „Богородицу“ перезвон кандалов переступающего Ихнелата.] Между тем в зал входят какие-то странные, не звери и не люди, [безликие, „одна ноздря“ — и понемногу заполняют все свободные места. Беспокойство проникает нетерпение.]

Судья читает справку: „Сегодня ночью Стефанит тайком проник в тюрьму к Ихнелату. Пробыл с полчаса, не больше. Вышел расстроенный и не прямо, а кружа переулками, вернулся к себе. Стер пыль со стола, разложил рукописи в порядок: налево законченное, направо начатое. Посидел, подумал. Стало брезжить, погасил лампу. И принял яд“.

Львица: Несчастный, ты плачешь!

Ихнелат: Мне больше нечем жить.

Судья: В последний раз говорю: признайся.

Ихнелат: Признаваться мне не в чем. И разве я виноват, что родил<ись> зверь<ми> [что все вы звери]. Если бы человек сделал себе подушку из змей, а постель из огня, все-таки сон был бы ему приятней того сна, когда он заметил, что его друг от него от-

ходит. А что стоит ваша дружба [: друг убивает друга. Слушайте: друг, верный до конца, сам себя убивает за друга].

Лев, вскопча, ударил хвостом: Повинен смерти.

Леопард: Смотрите, вот перед вами лжец! Его душа полна соблазнов мрачной геенской Бездны и Тьмы. Ты темное вавилонское семя. [ты] внук Столпотворения! Какая есть на свете мучительная казнь, — пусть холод изъест его до кости, а жажда ожогом воспалит нутро, и всеми забытый, голодный, ты загрызешь землю.

Волк-воевода: На кол его.

Судья: Красная смерть.

Но звери присмирели. [Под обезьяний свист и лай зверей: Справедливость! Мудрость! Праведный суд! Под [завыванье и вой зверей]] тяжкие голоса, [откуда] не разобрать, и только нестерпимо слушать, **Медведь-кузнец** и подмастерье **Пифик** взялись за работу: расковывать Ихнилата перед казнью:

Медведь, снимая цепь: А что такое красная смерть?

Пифик: Виселица [: шабалица].

Медведь Ихнилату: Да что ты, слепой, лапу куда суешь!

Пифик: Смотри, он ослеп.

[**Медведь**: То-то будет забава вам, обезьянам!

Дела высылаются вперед: человеческие и нечеловеческие. Высвиркиваясь, сигают тоненькие, игольчатые, черное в обтяжку, прошитые стальными пластинками, а сквозь черное грузные, в шерстяном земляничном, белые с лихорадочным румянцем на лице и шелушится. В этот черно-красный взблескивающий омут вдруг вветриваются пестрые крылатые демоны: демоны, закликая:

Под лай, свист и завывание вихря, стеной надвигаются демоны — с земли до небес, закликая:

Красный: Его помыслы я отдам облакам.

Синий: Его сердце — камню.

Зеленый: Его дыхание — ветру.

Желтый: Его глаза — солнцу.

Фиолетовый [Пурпурный]: Его тело — возьмет сама земля».]

Третья редакция произведения имеет два варианта. Первый из них — белой автограф с правкой в тетради, озаглавленный на обложке: «Повесть о двух зверях. Ихнелат. 1948». Но это заглавие — позднейшая наклейка. Аутентичное времени создания этой редакции заглавие находится на первой странице текста: «Алексей Ремизов. Стефанит и Ихнелат» и дата: «5.II.1949».

Ремизовский текст сохраняет драматическую форму. Писатель меняет деление текста на сцены. Характеризующее двух друзей введение предваряет первую сцену. Лексическая правка текста носит стилистический характер и отражает приведение текстов диалогов к основному тексту.

Второй вариант этой редакции — авторизованная машинопись, озаглавленная «Алексей Ремизов. Повесть о двух зверях. Стефанит и Ихнелат» и датированная «1948—1949». От первого варианта ее отличает незначительная пунктуационная и лексическая правка и приложенный в конце машинописи рукописный список источников текста:

„Каратака и Даманака“ Панчатантры, арабское „Калила и Димна“, по-гречески „Стефанит и Ихнелат“ (протовестиарий Симеон Сиф, 1081 г.) Славянские тексты XIV—XVII в. — Общество Любителей древней письменности, XVI, XXII (1877 и 1878), предисловие Н. Булгакова и LXIV, LXVIII (1881), предисловие А. Е. Викторова.

„Калила и Димна“ — С арабского, предисловие И. Ю. Крачковского. Academia, М.; Л., 1934.

Н. К. Гудзий, История древней русской литературы. М., 1945, стр. 182, 183.

Стефанит и Ихнелат любимая книга грамотной Руси до Петра».

Список действительно отражает просмотренные Ремизовым источники, за исключением отсутствия указания на исследованные Пыпина.

Последняя — Четвертая редакция — печатный текст, изданный в «Оплешнике». Наборная рукопись книги не сохранилась. Но в архиве имеются варианты добавлений к тексту: пролога «Травка-бессмертник» и заключения.

Основное отличие Четвертой редакции — изменившийся род произведения. То, что в Третьей редакции лишь декларировалось, в Четвертой было реализовано и преобразовало художественную структуру произведения. Оно названо «Повесть о двух зверях. Ихнелат».

Изменение драматического рода на эпический произошло путем снятия ремарок, замены членения на акты разделением на части. Уже во Второй редакции авторские ремарки тяготели к лирическим отступлениям. Сделанные Ремизовым изменения стали органичным развитием потенциальных возможностей, заложенных в созданной им драме.

В эту редакцию Ремизов ввел пролог «Травка-бессмертник». Его сюжет заимствован из арабского перевода «Калилы и Димны». Содержание пролога было подробно пересказано еще Булгаковым.¹² Врач персидского царя был отправлен в Индию на поиск трав, дающих бессмертие. Тамошние мудре-

¹² ОЛДП. Вып. XVI. № 76. С. 7—8.

цы пояснили ему, что «желанные травы не больше, не меньше, как книги, воскрешающие греховных и неопытных людей к новой и осмысленной жизни»¹³ Одной из таких книг был и источник «Стефанита и Ихнелата».

Притча о книгах — символах бессмертия была воспринята Ремизовым как органичный элемент его философско-эстетической концепции. Он видел в искусстве способ преодоления ограниченности человеческого бытия, противодействия размышлениям о власти смерти, о бессмысленности существования после потери жены.

Сохранилось несколько вариантов пролога. Первоначально он носил название «Шурень» и повествовал о повелении царя Ашущервана персидского найти траву бессмертия. В финале его второго варианта Ремизов акцентировал символический параллелизм своей судьбы и легенды о поисках волшебного средства: «Так и я и не два, а без счета годов искал чудесную травку. И все мне помогали, даже до „неузнаваемости и исчезновения“». Третий вариант, лексически близкий к основному тексту, озаглавлен «Окостная». После приведенного выше сообщения от автора он имел дополнительное заключение — благодарность людям, помогшим опубликовать книгу:

«Кланяюсь и благодарю отца-протопопа Петра Карловича Паскаля и его греческую службу Наталью Ефимовну Альбицкую-Сурок — таскать книги из Библиотеки Школы Восточных языков, не бублик от Суханова.

Кланяюсь и благодарю именное семейство Ольги Елисеевны Черновой-Колбасиной, Ольгу Елисеевну, „мужественную на водах“, а с ней памяти отца ее Елисея Яковлевича Колбасина, писателя о забытых, судьбой покинутых, несправедливо от людей забытых; кланяюсь и благодарю Наталью Викторовну и Данила Георгиевича Резниковых; Ольгу Викторовну и Вадима Леонидовича Андреевых; Ариадну Викторовну и Владимира Брониславовича Сосинского и нежного их дядю Комарова — Евгения Брониславовича Сосинского. Подняли из праха мою травку и нарядили красоваться в Оплешике (Оплешик, старое русское слово — чаровник: оплетать — очаровать, а также чаровная заводь как Оракул).

Еще кланяюсь моему восточному великому учителю Василию Петровичу Никитину — наука персидская, арабская и турецкая. И моему непутевому душеприказчику фонтанному мастеру Константину Ивановичу Солнцеву-Альбигойскому — в студеные зимние вечера

¹³ Там же. С. 8.

над радиатором проверял мне, калеке неперехожей, старинные тексты по трем векам одновременно.

А на особицу: за мудрый совет и зоркое слово — моей любимой ученице сказочнице Наталье Кодрянской».

На обороте варианта пролога находятся шуточные варианты рекламных объявлений, прилагаемых к книге: «Художественная проза: Вс. Ванов, Бергсон, Разговоры Гингера с Присмановой, Пирятинские ведьмы Ольги Колбасиной и О двух зверях А. Ремизова»; «Разговоры Божества с Кобяковым», «Книга размером Одарченки, в боковой суй на резиновой бумаге типографии Чижова».

Анализ вариантов пролога показал, что на одной из конечных стадий работы над текстом Ремизов вернулся к идее открытого включения книги о двух «зверях» в игровое пространство авторского мифотворчества — позднего «комнатного» этапа Обезвельволпала, когда в ремизовское «звериное» (обезьянье) общество принимались прежде всего его друзья и помощники. Окончательный текст пролога свидетельствовал об изменении первоначального замысла. Тема Обезвельволпала осталась, но лишь как одна из доминант подтекста произведения.

Повесть Ремизова не была оценена по достоинству современной критикой. В рецензии, подписанной инициалами А. Л., основное внимание было обращено на сказочную основу текста и достоинства художественного языка. Критик отмечал: «Ремизовская Индия напоминает северные русские пейзажи со мхами, лишайниками, бортями. Ничего не разберешь! Намеки с хитрецей и что-то грустное порой в этой игре со словами. Так действительно бывает во сне, который трудно рассказать. Но что-то радостное остается от сна, какие-то зеленые луга, бабочки или цветы. У Ремизова то же самое. И мы не хотим попадаться на удочку намеков, не хотим анализировать, а просто будем наслаждаться сказочностью той жизни, которая родится под пером талантливого писателя».¹⁴ Как видно из рецензии, ремизовское переосмысление старого сюжета не осталось незамеченным, но не нашло сколько-нибудь серьезного критического истолкования.

Другой была судьба «Повести о двух зверях» на родине писателя, где она стала первым произведением из серии ремизовских «пересказов», получивших научную оценку медиевистов. В 1966 г. статья Я. С. Лурье «А. М. Ремизов и древнерусский „Стефанит и Ихнелат“» открыла серию работ русских ученых, давших объективный анализ ремизовских произ-

¹⁴ Русские новости (Париж). 1950. № 272. 18 авг.

ведений. Лурье сравнил текст «Повести» с древнерусским источником и, убедительно показав тщательность осмысления писателем древнего текста, пришел к следующему выводу: «обращаясь к древнерусскому материалу, А. М. Ремизов вовсе не рассматривал его как внешнюю оболочку, своего рода маскарад для современных аллюзий. Его неизменно интересовала древняя Русь».¹⁵ Исследователь отметил ремизовскую точность передачи подлинника и, учитывая недостаточную изученность текста в источниках, доступных писателю, отметил, «как много он угадал»¹⁶ в истории текста — одного из популярных на Руси ранних образцов беллетристики.

Подводя итоги анализа всех редакций «Повести о двух зверях», можно заключить, что пришедшая на Русь древнеиндийская притча о людях-зверях органично вошла в систему литературных источников «исторической памяти» — одной из метафизических основ автобиографического пространства писателя. 1947—1948 гг. были временем его прощания с прошлым и размышлений о будущем. Напомню, что тогда Ремизов параллельно работал над «каторжной идиллией» «Учитель музыки» и над «Повестью о двух зверях». Несмотря на современность фабулы одного из произведений и легендарную отдаленность другого, оба текста представляли как раздумья писателя о своем жизненном пути, рассмотрение двух возможных вариантов отношения к судьбе — покорности и сопротивления. О параллельности работы над обоими произведениями свидетельствует, например, ремизовское письмо к Кодрянской от 9 февраля 1949 г.: «Мучаюсь над „Учителем музыки“. Все это автобиография, как и „Les yeus tondus“. Книга, д. б. очень скучная, только для меня поднимаются мелочи жизни. И для этого-то надо было занимать место на земле? Из последних сил поправляю свои ошибки. И какая-то черная боль (Ихнелата) вскипает» (РП. С. 112). В процессе работы над текстом притчи происходила творческая самоидентификация автора со своими героями — процесс, аналогичный формированию образной системы книги «Учитель музыки». «Я — и Корнетов и Полетаев и Балдахал-Тирбушон и Судок и Козлок и Куковников и Птицын и Петушков и Пытко-Пытковский и Курятников и, наконец, сам авантюристический африканский доктор, — утверждал автор „Учителя Музыки“. — Все я и без меня никого нет. Да иначе и невозможно: писатель описывает только свой мир и ничей другой, и этот мир — его чувства и его страсть. Или, как выразился бы профессор математики Сушилов, тоже один из героев идиллии: „Корнетов и его знакомые — мои эманации, расчленение моей личности на несколько отражений моего духа“».¹⁷

¹⁵ Русская литература. 1966. № 4. С. 178.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Ремизов А. Учитель музыки. С. 503—504.

В первоначальных незаконченных набросках произведения было лишь намечено сближение образов автора и рефлектирующего, покорного судьбе Стефанита. Он — единственный человек в страшном мире человекообразных зверей. Однако уже в набросках формировались контуры художественной концепции задуманной мистерии — преобразование личности, ее очищение через страдания и через саму смерть. Изменяя жанр произведения — превращая его из «мистерии» в «трагедию», Ремизов акцентировал роль волевого начала в судьбе героев. Если сначала трактовка образа Ихнелата во многом оставалась традиционной (с однозначной негативной оценкой), то в дальнейшем она усложнилась. На первый план выдвинулось не «злоумие», а активная природа характера героя — его страстное стремление противостоять Року, переломить судьбу. Теперь и Стефанит, и Ихнелат — «писатели, сохраняющие в истории свое имя, но не читаемые, за исключением специалистов» — стали, пользуясь термином из «Учителя музыки», эманациями автора. Характерно его постоянное сопоставление себя с этими героями в письмах того времени. Например, он отметил в письме к Кодрянской 10 февраля 1949 г.: «Все сижу над „Учителем музыки“, проверил сто страниц. Трудно это будет сделать, п. ч. скучно. Но как бы я хотел, чтобы Вы прочитали эту „Идиллию“. В ней только раз прорывается Ихнелат, а все Стефанит. Это мечта о радости жизни из кипучей горечи жизни. Моя автобиография» (РП. С. 113).

В Первой редакции антураж места действия и психология героев были максимально модернизированы. Одновременно намечилось усложнение семантики оппозиции «человеческого» и «звериного».

Во Второй редакции Ремизов, превращая текст в «звериную комедию», перевернул восходящую к источнику оппозицию человек/зверь. Теперь введение ремизовской оппозиции человек/зверь в полной мере стало имплицированием в древнюю легенду центральной этико-философской парадигмы авторского мифа о Обеззвелволпале. Звериное осмыслялось как подлинно человеческое, и наоборот. Именно здесь появился новый персонаж — доносчик Меркулов — «идеальное» воплощение «человека», трактуемого в традициях свифтовского еху. Рассказывая Кодрянской о замысле произведения, Ремизов отмечал: «Старинная русская повесть для меня не только пересказ, а выражение моих чувств, содержание повести для меня материал. Повесть о двух зверях — Стефанит и Ихнелат. О зверях, среди зверей. Явление таких, которые получают название „человек“ (Стефанит и Ихнелат). Из „Панчатантры“, VI век, у нас появилось в XV, XVI. Я и Стефанит, я и Ихнелат — человек. Сказочное никогда не связано с местом и временем, — я беру место и время, что мне ближе по моему чувству: Париж, война, алерт (тревога). События шестого века, а у

меня двадцатого... До 17 века повесть о двух зверях Ихнелате и Стефаните — была настолько чувствительна, что имя Ихнелат вошло в обиходную речь, Ихнелат синоним вероломства. Имя „Ихнелат“ встречается в подметных письмах смутного времени. Замечательно, как такой подлец — Ихнелат — обольщает зверей. А другой смысл — человеческий — для читателей 16—17 века был закрыт. Как и судьба Стефанита — человека, его самоубийство» (КАР. С. 113—114).

На последнем этапе работы над текстом Ремизов вновь изменил жанр произведения. Сохраняя драматический характер конфликта, писатель превратил ремарки в субъективированное авторское повествование. Он восстановил в заглавии старорусский термин «повесть», под которым в древнерусской литературе выступали произведения, в том числе и протороманного типа. Писатель усложнил художественный язык произведения, убрав автобиографические элементы повествования в подтекст. В связи с этим пролог был исключен из окончательного текста. Различные этапы литературной истории «Повести о двух зверях» как бы «реконструировали» истоки и разные этапы формирования нового жанра — романа, сохраняющего в своей структуре органично сплетенные элементы драмы, лирики и эпоса.

II. «Савва Грудцын»

После окончания работы над «Повестью о двух зверях» Ремизов обратился к «Повести о Савве Грудцыне» — оригинальному русскому произведению XVII в., созданному на переломе эстетических систем старой и новой литературы. Еще А. Н. Пыпин (остававшийся для писателя непревзойденным авторитетом в области изучения начальных этапов русской беллетристики) отметил двойственность художественной природы этого произведения: «По характеру сюжета и его пружинам, повесть вполне принадлежит своему времени; это зародыш романа, какой возможен был для нашей старой жизни и литературы. Содержание взято без сомнения из действительного события <...> Язык повести есть обыкновенный книжный язык семнадцатого столетия» (Пыпин. Очерк. С. 280). Н. К. Гудзий также подчеркнул совмещение в произведении «элементов старой повествовательной, в частности житийной, традиции с элементами литературной новизны» (Гудзий. С. 413), хотя охарактеризовал последние крайне неопределенно и воздержался от упоминания о соотношении повести с романским жанром. В его учебнике Ремизов нашел сведения об основных научных публикациях текста.

В парижской библиотеке писателя (Собрание Резниковых) имелась новейшая (1947 г.) работа М. О. Скрипиля «Повесть

о Савве Грудцыне. Тексты», в которой была представлена литературная история произведения и опубликованы тексты его редакций.¹⁸ Целью Скрипиля было восстановление архетипа повести и затем определение ее жанра. Ученый отметил, что идеи Пыпина о романной природе произведения не нашли продолжения в последующих исследованиях. Однако основанные на текстологической базе наблюдения Скрипиля над поэтикой «Повести о Савве Грудцыне», подтвердили точку зрения Пыпина. «Проецируя в прошлое особенности своего времени, — писал Скрипиль, — автор мастерски изображает раздвоенность внутреннего мира молодого поколения, неустойчивость его психики, что нередко приводило в самой жизни к торжеству старых начал и что явилось причиной гибели героя повести. При такой интерпретации повести она раскрывается перед нами, действительно, как первая попытка романа, как он мог сложиться на русской национальной почве».¹⁹

Подготовительные материалы и черновики текста ремизовского произведения сохранились в Собрании Резниковых и РГАЛИ. Как подтверждают эпистолярные свидетельства и сохранившиеся рукописи, писатель начал работать над ним в конце 1948—начале 1949 г. В распоряжении Ремизова были последние научные издания текста повести (публикация Скрипиля), и именно эти «новейшие исследования»²⁰ он специально выделил в предисловии к тексту как свои источники. Однако подобная нарочитая ссылка на обращение к последним научным публикациям была (и это характерно для Ремизова) сознательной мистификацией читателя. В повествовательной части предисловия автор попутно указал еще два источника текста: «Ихнелат (Повесть о двух зверях) — имя в Смутное время попадает в подметных листах, как обиходное, я узнал о Ихнелате в Устьсыольске, — далеко ж занесло Индию! О Савве Грудцыне и о Соломонии на их родине в Великом Устюге. Ради этих имен стоило и в ссылку попасть! Изустный рассказ о зверях и о бесноватых меня поразил: я ровно б вспомнил о чем-то, чему был свидетель, а возможно, и действующее лицо. И стал искать в книгах и прежде всего среди „Памятников старинной русской литературы“» (с. 8). В этом замечании автора имеется несколько моментов, важных для понимания литературной истории повести и ее места в ремизовской эстетической системе. Во-первых, указана тесная связь нового произведения с предыдущим — «Повестью о двух зверях». Во-вторых, подчеркнута изустная форма первоначально-

¹⁸ Скрипиль М. О. Повесть о Савве Грудцыне (Тексты) // ТОДРЛ. М.; Л., 1947. Т. V. С. 225—308.

¹⁹ Там же. С. 226.

²⁰ Ремизов Алексей. Бесноватые. Савва Грудцын и Соломония. Париж, 1951. С. 9. Далее печатный текст «Саввы Грудцына» цитируется в тексте по этому изданию с указанием страницы.

го восприятия текста. И, в-третьих, назван печатный источник — публикация текста в «Памятниках старинной русской литературы» (СПб., 1860. Вып. 1. С. 169—192).

В Собрании Ремизовых сохранился ремизовский список древнерусской повести. Это — отдельная тетрадь, озаглавленная «Повесть о Савве Грудшыне. Вариант первый (По списку Импер<аторской> Публ<ичной> Библ<иотеки> in 8, № 75) Г. Кушелев-Безбородко. Памятники старинной русской литературы. Вып. 1. СПб., 1860, стр. 169—180». Как удалось установить при сличении вариантов ремизовского текста с этим списком, последний и является его основным источником. Почему писатель избрал более старую публикацию Кушелева-Безбородко, а не новейшую Скрипиля? Один из мотивов, возможно, связан с историей древнерусского текста — источника Ремизова. Публикуя Первую редакцию повести, Скрипиль привел список ее вариантов. Среди них (в перечне списков первого варианта первой редакции) указана рукопись, печатный текст которой был использован писателем. Исследователь дополнил сведения о ней следующим примечанием: «Рукопись, как свидетельствует А. Н. Пыпин (Пыпин. «Очерк...» стр. 278—280), имела 22 иллюстрации; в начале XX века она была похищена из ГПБ».²¹ Надо помнить, что одной из концептуальных идей позднего Ремизова было спасение и воскрешение утраченных звеньев культуры. Восстановление связи между читателем и исчезнувшим подлинником находилось в контексте нравственно-эстетических задач его творчества. Существенно и то, что первый выпуск «Памятников...» неоднократно служил Ремизову источником для переработок старинных текстов («Повесть о бесноватой жене Соломонии», «О бесе Зерефере», «О бесовском князе ЛазIONE», «О пляшущем бесе» и др.).

Рукописи, обозначенной как Первая редакция текста, не выявлено. Или она утрачена (что маловероятно), или первым этапом работы («Первой редакцией») Ремизов считал переписанный им текст источника.

Вторая редакция²² (здесь и далее нумерация редакций соответствует авторской) сохранилась не полностью. Это — черновой автограф в двух тетрадах. На обложке первой тетради надпись «Вторая ред<акция> Гл<авы> 19, 20. I. Савва Грудшын» и дата «21.III—25.III». Текст (л. 1—27) начинается с главы 10 — пребывания Саввы в Москве у сотника Шилова и завершается финалом повести. Этот этап работы над текстом отражен в письме Ремизова к Кодрянской от 24 марта 1949 г.: «Весь день над Грудшыным. Пишу конец, само чудо. Думал передать вам в руки, прочитав. Не дождался» (РП.

²¹ Скрипиль М. О. Повесть о Савве Грудшыне (Тексты). С. 230.

²² В дальнейшем номера редакций даны в соответствии с нумерацией автора на обложках тетрад с автографами или на первой странице рукописи.

С. 115). Далее в той же тетради дана новая нумерация страниц: от 1 до 19-й. На новой первой странице дата «25.III.—9.<IV>». Текст начинается со свидания Саввы с бесовским приятелем, показывающим ему царство Сатаны, и кончается отказом Саввы служить у боярина Стрешнева. В эту же тетрадь вложены три отдельных листка из 2-й части повести с датой «8.IV».

Вторая тетрадь Второй редакции открывается страницей номер 20 и, таким образом, продолжает нумерацию первой тетради, закончившуюся на 19-й странице, до страницы 24-й, на которой рассказывается о возвращении Саввы и его бесовского «брата» в Москву после смоленских подвигов. Далее в этой тетради начинается новая нумерация, фиксирующая следующий вариант текста, озаглавленный «Русская повесть XVII века о Савве Грудцыне по записи Николы в Грачах попа Варнавы 1632 г. 71 14/22(1613) 1606 в мае совершилось» и датированный «1.IV». Этот вариант содержит текст от начала до сцены подписании богоотметного рукописания и приглашения Божен Савве вернуться к нему в дом.

Анализ всех вариантов, составляющих Вторую редакцию, позволяет считать ее внутренне целостным этапом создания произведения. Именно в ней сформирована сюжетная основа ремизовского текста, отличающаяся от источника. Схема сюжета такова.

Сын богатых купцов Савва с детства воспитан без товарищей, на одних книгах. Он отправляется в Орел Соликамский, где влюбляется в жену старинного друга отца юную Степаниду, вышедшую за старика Божена, чтобы спасти семью от бедности. Любовники счастливы, пока накануне праздника Вознесения не происходит размолвка. Степанида подносит Савве чашу приворотной любви и добивается его изгнания из дома Божена. Охваченный тоской Савва в день Семена Летопроводца встречает некоего юношу — в действительности же беса Виктора Тайных. Ради возвращения любви он отрекается от Бога, подписав кровью богоотметное рукописание. Божен приглашает Савву вернуться, Степанида любит его как прежде. Но в ту же ночь Савва, побывав в царстве Сатаны, убивает возлюбленную. Затем следуют хмельное кружение с бесом по Руси и встреча с юродивым Семей (Семеном Летопроводцем). Блестящая военная карьера Саввы прервана боярином Шеиным, но не из зависти к воинским подвигам юноши (как в источнике), а в надежде вернуть его в родительский дом. В Москве он заболевает и на исповеди признается в убийстве Степаниды. Бесы страшно мучают Савву, пока ночью ему не является Богородица в образе Степаниды и не обещает прощение в храме. Савву приносят в церковь Богоматери Казанской, где после сакральных слов сверху падает чистый лист

бумаги с исчезнувшей кровавой распиской. Бесы расточаются от Саввы, покидающего церковь вместе с Семеном Летопроводцем.

По сравнению с источником, во Вторую редакцию текста писателем внесены следующие сюжетные изменения. В повествование введены новые эпизоды, а часть старых — переосмыслена. Среди сюжетных нововведений концептуальную роль играет убийство Степаниды, в дальнейшем как бы отраженное в другом аналогичном преступлении, совершенном кем-то в Козмодемьянске.

У Ремизова исходный сюжет подвергся беллетризации как в содержательном, так и в формальном планах. Каждый персонаж был индивидуализирован, обрел собственное имя, речевую характеристику, стал окружен только ему присущими бытовыми реалиями. Используя художественные приемы новой литературы, Ремизов последовательно как бы «перевел» текст на современный разговорный язык.

Писатель начал работу над произведением с последовательной замены абстрагирующей манеры повествования древнерусской повести на конкретизирующую, привычную для новой литературы. Тем самым Ремизов устранил имевшееся в источнике противоречие между сюжетом и его изложением, которое отмечалось всеми исследователями текста.

Древнерусский книжник пользовался этикетными характеристиками героев или употреблял эпические сообщения. Например, всецело этикетно изображение Божена, который «уже престаревся въ летехъ, и знаемъ бяше во многихъ градехъ благонаравнаго житія его ради».²³ Также и характеристика его жены (отрицательного персонажа источника) связана с традиционным средневековым понятием о женщине как сосуде греха: «весть бо женское естество уловляти умы младыхъ к любоделянию».²⁴ Ремизов же, вводя в текст немногочисленные, но емкие психологические детали, обрисовал драму юной Степаниды, поневоле вышедшей замуж за нелюбимого старого богача. Имена получили не только главные, но и все второстепенные герои, например, волхв, предсказавший судьбу Саввы.

Демонологический сюжет о борьбе трансцендентных сил за душу героя превратился в сюжет авантюрно-психологического романа. В связи с этим оказались «приземлены» и демифологизированы образы бесовского приятеля и юродивого. Например, беллетризована сцена подписания богоотметного рукописания:

²³ Памятники старинной русской литературы. Вып. 1. С. 170.

²⁴ Там же.

«Савва пырнул ножом себе в палец, надавил и поддел кровь на перо.

„Ты в Христа веруешь?“ Вдруг спросил Виктор.

„Мы русской веры, как же без Христа, истинного Бога!“ — отозвался по-старинному Савва, следя за своим пузырящимся кровью пером.²⁵

„Но ее как ты любишь?“

„До смерти“.

„Этого мало“.

„Душу за нее отдам“.

„Так пиши: Ради моей любви отрекаюсь от Христа истинного Бога“.

Савва писал и кровь блестела у него на веках, так крепко выводил он буква за буквой:

„Ради моей любви отрекаюсь от Христа истинного Бога“.

„[Кольни] Ткни себя еще и загибай подпись“.

И освежив кровью перо Савва расписался со всеми завитками и завитьем

„Савва Грудцын“.

„Чудесно“, — сказал Виктор любуясь, „царская подпись“ и сунул Саввин кровавый листок себе в карман, Савва глубоко вздохнул и улыбнулся: в его улыбке сияло столько счастья.

„Все твои желания исполнятся, — сказал Виктор, — и будем братья, дай мне твой крест“.

Савва, не думая, снял с шеи крест и подал Виктору.

„Спасибо, брат Виктор“».

В этой редакции в целом уже сформировано тематическое ядро повести. Основными стали темы любви и судьбы. Они обе имеют отчетливый автобиографический подтекст.

В центре повествования — любовная драма героя. Исповедь Саввы — это его внутренний разговор с умершей возлюбленной. Текст исповеди дан со всеми знаками препинания (это важно отметить для анализа его последующих изменений). В ее содержание включен автобиографический подтекст. Для его понимания надо учитывать тот факт, что в течение 1945—1948 гг. Ремизов разбирал и художественно перерабатывал дневники, записи своей умершей жены, а также свои письма к ней. Их творческое переложение составило уникальную книгу «На вечерней заре». Как свидетельствует ее публикатор Антонелла д'Амелия, «в январе-марте 1948 г. Ремизов переписал письма эмигрантского периода <...>, а впоследствии в октябре-декабре того же года „проредактировал“ 222 письма

²⁵ Было: «А за Степаниду ты готов душу отдать? Все и душу, — твердо сказал Савва».

1903—1917 гг. <...> Затем их оригиналы он аккуратно наклеил на страницы двух черных тетрадей».²⁶ Таким образом, работа Ремизова над древнерусским сюжетом о беззаветной, до потери души любви шла параллельно с его мысленным «прохождением» через этапы своей утраченной любви.

Но если личностное звучание темы любви уже выявлено в тексте, то тема судьбы во многом только намечена, но не раскрыта. Источник ремизовской повести был опубликован в издании, открывавшемся публикацией древнерусского памятника «Горе-Злочастие». Для Ремизова это произведение было одним из главных, сформировавших его представление о такой кардинальной древнерусской онтологической категории, как Судьба. Существенным для него было и сопровождающее публикацию послесловие Н. Костомарова. В нем писатель нашел близкое своим размышлениям утверждение о сходстве древнерусских понятий о судьбе с античным пониманием Рока и отношения к нему человека. «Горе <...>, — писал Костомаров, — это какое-то мрачное божество, дух злой, но справедливый, карающий человека за преступление и безрассудство, что-то в роде Эвменид; и действительно борьба нашего молодца с ним напоминает эсхилову трагедию <...> Горе-Злочастие преследует презревшего родителей сына <...> Горе-Злочастие смягчилось на время, когда молодец повинился ему. Он покорился Горю и стал бодр — для новой борьбы с ним. <...> Молодец отрекается от мира, и Горе-Злочастие, дух мятежного мира, отрекается от него. Такой смысл нашей повести, — смысл истинно высокий, заключающий в себе нравственную философию века».²⁷ Для Ремизова как создателя «Саввы Грудцына» сюжет «Горя-Злочастия» стал мифологическим инвариантом судьбы его героя. Об этом сам писатель свидетельствовал в одном из лирических отступлений своей повести: «О ту пору была сложена притча „о Горе-злочастии“, не о Савве ли этот горький сказ сказывает?» (с. 42). Для Ремизова значимо двойственное отношение героя «Горя-Злочастия» к своей судьбе — и покорность ей, и противостояние «духу мятежного мира». Но во Второй редакции тема Судьбы еще только намечена. Автор актуализировал ее значение, используя художественный контекст, расширяющий семантику повествования. И тут надо отметить углубление смысловой наполненности понятия Судьбы за счет включения в контекст нового произведения предшествующего текста — «Повести о двух зверях».

В Собрании Резниковых сохранился сделанный рукой В. П. Никитина список древнерусских переводных произведе-

²⁶ Д'Амелия А. [Вступительная статья к «На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло»] // *Europa Orientalis*. 1985. № 4. С. 149.

²⁷ [Костомаров Н.] Объяснительная статья, составленная редактором ныне издаваемого сборника при первом издании *Горя-Злочастия* в *Современнике* 1856 г. // *Памятники старинной русской литературы*. Вып. 1. С. 11.

ний. Как удалось установить, он является подготовительным материалом для приведенного в повести списка чтения Саввы. Его содержание таково:

- «1. Великие Четьи Миней *Ménologue*
2. Александрия *Alexandrie (la geste du Roi á 2 cornes)*
3. Книга Синагриппа *Livres Synagrippe*
4. Притчи прем<удрого> (царя) Акира *Le parables du Trés Sage Akyre*
5. Римск<ие> Деяния *Gesta Romanorum*
6. Вел<икое> Зерцало *Le Grand Miroir de la vie humaine*
- Ист<ория> 7 мудрецов *Histoire de 7 Sages (de Sintipata)*
7. Сказ<ания> о прем<удром> царе Соломоне *Les légendes du lissage Rois Salomon*
8. Повесть о Варлааме и Иосафе (1 сл. нрзб. — А. Г.) *Bodisatva (Bilawhara et Boudasf)*
9. Стефанит и Ихнелат *Version grecque de Pantchantra chronograpf Physiologne*».

Этот черновой список был преобразован Ремизовым в описание круга чтения Саввы — основы его характеристики.²⁸ В источнике непутевый герой попадает в лапы дьявола из-за лобострастия и непросвещенности, поскольку он «еще несовершенно умеяше писати».²⁹ Ремизовский Савва — книгочей и каллиграф. Среди его книг упомянут «Стефанит и Ихнелат». Тем самым в сознании читателя актуализировалась ремизовская «Повесть о двух зверях», где одной из центральных является проблема покорства или противостояния судьбе. Вспомним также, что ремизовские Стефанит и Ихнелат — писатели. Таким образом, намечено, но не раскрыто еще одно направление автобиографизации образа главного героя.

В этой редакции существенную сюжетную роль играют Сема Юродивый (Семен Летоприводец) и бес Виктор Тайных. Но трансцендентное истолкование средневекового текста сознательно отодвинуто на задний план повествования. Оба не-

²⁸ «Савва единственный. Товарищей у него не было, и только книги. У отца до потолка стена книг и духовные и мирские. Макариевские Великие Четьи-миней, с них начал Савва. За подвигом и чудесами святых мучеников царей Александрия, книга Синагриппа, царя Адоров Наливские страны — премудрого Акира, Римские деяния — Великое Зерцало, История семи мудрецов, Синдбада Намаха, Стефанит и Ихнелат, Варлаам и царевич Иосаф, индийский сказ, притчи и сказки. И все, что он добыл глазами, воспринял слухом, удержало сердце, закрепила память, вобрав в ум и волю. // Савва не только читал книги, а пристрастился и переписывать. И достиг большого совершенства в буквенном искусстве».

²⁹ Памятники старинной русской литературы. Вып. 1. С. 172.

обычайных героя являются персонажами, существующими независимо от главного героя и воздействующими на его судьбу как злой и добрый помощники. Подобные ролевые функции этих героев в тексте Ремизова подтверждают мнение И. П. Смирнова о взаимосвязи древнерусской повести о Савве Грудцыне со сказкой.³⁰

В финале Савва покидает церковь с Семой Юродивым:

«Юродивый Семен, гремя веригами, приблизился к Савве.

„Брат Савва, — сказал он, — ты меня знаешь?“ — и смотрит.

Эти глаза, сияющие светом голубых цветов, глядели прямо в душу. И Савва вдруг вспомнил Павлов перевоз и на нем торг, нищий, которого пожалел он — но кто тогда больше жалел, он ли его или тот бродячий нищий?

„Брат Сема, — сказал Савва, — это было как на том свете“.

Сема взял его за руку.

„Брат Савва, пойдем из этого света“.

— Пойдем, — сказал Савва, — из этого горького света.

И они пошли к выходу из собора. Им давали дорогу. Сема прокукарекал. И царь, обернувшись, провозжает их глазами.

Нечистая сила, незадержанная, бросилась сломя голову, из церкви — впереди Виктор: а какой он оказался маленький: детское тельце, молочный рот. — бежит на одной ноге, а рукав как вplashь воду загребает воздух или он таким представился для камуфляжа.

Но уж подступиться невозможно: этот ирод окаянный с перепельным звяком вериг, как стена: он победил непобеждаемое человеком — боль, и ничего не боится — что ему огонь, мороз и сама костлявая смерть? Да он сам из демонов демон. [таким заделается и Савва Грудцын, но ни на этом, а на том свете.] Таким заделается и спутник его — Савва Грудцын».

Таким образом, Вторая редакция текста заканчивается сценой преображения героя. Уход Саввы с юродивым означает изменение его человеческой природы, и, как видно из первоначального варианта конечной фразы повести, этот уход — трансформация Саввы — есть его преображение через смерть. Примечательно, что финал Второй редакции повести имеет се-

³⁰ Смирнов И. П. От сказки к роману // ТОДРЛ. Л., 1972. Т. XXVII. С. 284—320.

мантическое сходство с первоначальным финалом «Повести о двух зверях» — мистериальным преобразованием Ихнелата.

Третья редакция повести — черновой автограф с правкой в двух склеенных вместе тетрадах. На обложке дата: «2.IV.1949—7.IV.—12.IV». Главы отмечены нумерацией и соотносятся с отдельными сюжетными эпизодами. Начало близко к тексту Второй редакции и отличается от него лишь стилистической правкой. Семантические различия появляются после эпизода появления беса. Ремизов развивает сюжетную линию взаимодействия Саввы с волшебными силами. Сравним с первоначальным новый вариант сцены подписания богоотметного рукописания:

«Савва пырнул ножом себе в палец, надавил и поддел кровь на перо, приноравливаясь расчеркнуться.

„Стой, — остановил Виктор, — ты во Христа веруешь?“

„Мы русской веры, как же без Христа истинного Бога“, — отозвался по старине Савва, следя за своим пузырящимся кровью пером.

„Но ее как ты любишь?“

„До смерти!“

Виктор захохотал:

„Только то, люди, не богато!“

„Душу за нее отдам“, — отчетливо проговорил Савва.

„Так пиши: Ради моей любви отрекаюсь от Христа, истинного Бога“.

Савва писал и кровь блестела у него на веках, так крепко выводил он букву за буквой:

„Ради моей любви...“ писал Савва, освежил кровью перо и со всеми завитками и завитьем расписался

Савва Грудцын (роспись скорописью XVII в. — А. Г.)

„Чудесно, — сказал Виктор, любуясь, — царская подпись! Не подделаешь! И сунул листок себе в карман. Верь мне, все твои желания исполнятся“.

И в ответ Савва глубоко вздохнул и улыбнулся: сколько счастья сияло в его улыбке.

„И будем братья, — сказал Виктор, — дай мне твой крест“.

Савва покорно снял с шеи крест и подал названному брату».

Стилистико-семантическая переработка этой сцены заключается в субъективации повествования. На этом примере очевидно и проводимое автором формирование комплекса лейтмотивных образов, лексически выраженных словами-символа-

ми. В эпизоде подписания дьявольской расписки такими словами — знаками лейтмотивов являются слова «кровь», «царская», «покорно» (два последних слова семантически однородны антонимической паре «воля» / «неволя»).

В Третьей редакции, кроме членения на главы, повесть делится на две части: до убийства Степаниды и после. Подобное разделение композиционно акцентирует семантику акта убийства как пограничной черты между двумя бытиями Саввы: вместе с возлюбленной и без нее.

Кардинальной переработке подвергся текст исповеди Саввы. Он значительно расширен и преобразован в единый текст, на многих страницах почти полностью лишенный знаков препинания. Надо постоянно учитывать внутреннюю эстетическую целостность творческой работы писателя. В это же время он продолжал переработку «Учителя музыки» и 9 февраля 1949 г. писал Кодрянской: «В „Учителе музыки“ я делаю всякие опыты со словом. (Все это возможно, только владея языком.) Я хочу непременно показать вам. Например: постройте фразу „одним духом“ без остановки — 1/2 страницы без точки» (РП. С. 112). Сходный словесный эксперимент он через три месяца повторил в «Савве Грудыне»:

«...возможно ли меня простить изгладить из вечной памяти не прощаемое моей совестью [между нами тайна была]³¹ и есть хоть ты и не раз говорила будем говорить друг другу одну правду] пути этой тайны и привели нас к нашему концу и концы в воду сколько раз в отчаянии я говорил себе если бы мне разлюбить тебя таких слов ты не произносила и не могла ты хорошо знала, для меня ты все нераздельно одно я был готов и не раз за тебя умереть и вот я тебя убил и если я ошибся я доверчивый по моей подозрительности не прирожденной а привитой [в наш вероломный век] среди кривых людей и ты не та не так и не то ты говорила и слова твои простые бесхитростно и без лукавства и твое молчание не было замалчиванием преступление мое еще глубже и вина непоправимее а мое раскаяние безнадежно если бы ты знала если бы ты поняла до самой глубины твоего сердца как я любил тебя и как люблю и на такую любовь нет закона можно или нельзя никакой власти запрета и разрешения моя любовь самоцветна и я ни перед чем не остановлюсь и не остановился ради любви к тебе свою душу продал и убил тебя и разве я похож на кого-нибудь и меня можно ли испытывать как и чем берутся на пробу другие что для них проходит незаметно для

³¹ Было: «между нами была тайна».

меня гроза ночь без просвета а в словах для меня нет ничего так себе зря если бы ты это знала ты мне дала столько счастья и отравила лютый горечью без умысла верю только от того что в твоих глазах я оказался как все я царевич ты обрадовалась „клянуло“ и за этот клевок я убил тебя а когда я думаю о тебе какую радостью жизни овеивает меня так любить как я люблю никто тебя не любил и не полюбит чувствует всякий правда но цвет и сияние чувства не одно я огонь а когда я вижу тебя в моих глазах две зари рассвет и вечерняя и одна ты в твоей власти изменить мою судьбу о простоте мечтал я и не думать и не мог отогнать мыслей мысли изрезали меня потому что любовь безумна в каждом мгновении вечность! [и когда я слышу люблю но отдать душу свою не могу или голову все равно на отсечение я знаю такое „люблю“ под жесткой правдой „все проходит“ а для меня ничего не проходит и эта жестокая правда не для меня] (далее кусок текста зачеркнут, затем восстановлен. — А. Г.) и когда ты однажды сказала „больше я тебя никогда не увижу“ я ужаснулся нет я душу мою положу за тебя и я ее отдал но твоей душой не овладел и убил тебя [прощая я себе сказал прощай отбиваясь от своих цепких мыслей и это была крышка закрывшая для меня свет я решил смириться мое сердце переполнено любовью до краев ради такой любви я все приму но разве я могу смириться я не раб] я царевич прощай но как это больно мне хочу договорить до последних слов ты все знала обо мне моя единственная и нераздельно со стыдом и болью признаюсь тебе ведь я и на самом деле хотел тогда задушить тебя а будь ночь зарезал бы это переливающееся пламя моего огня моя страсть раз и навсегда кончить меня замучило что я не все для тебя как ты вся для меня моя единственная и нераздельно [чтобы я только ни сделал но все равно не вернешь в какую непроглядную ночь ты тогда глядела в меня в мое непроглядное черное вдруг выбившееся пламенем ты мое первое и мое последнее очень я тогда измучился меня и шорох оглушить мог а прикосновение захлебнет я вдруг почувствовал становлюсь в тягость и повторял „лучше бы пропасть мне“ а ведь еще так недавно я был готов на все „все приму все вынесу и ничего не боюсь“ и я об одном просил тебя мой постоянный припев „я сам по себе“ ты не поняла и обещал никогда не допрашивать тебя будь хоть ты со мной не раба а затаишь допрос не поправит и когда ты скажешь „конец“ я все приму разве я волен в твоём но и как я затоскую голос пропадет все слова обез-

звучатся глаза погаснут смотреть без тебя не на что я ты без слов пойми мою последнюю просьбу знаю без любви никогда не подыметя рука помочь петлю ты на шею мне не набросишь] я не „грех“ каяться тебе не в чем любовь безгрешна любовь венец и завершение Степанида „грех“ „огорчить“ но обрадовать о таком грехе среди людей не слышно проснусь ли я или задумаюсь моя первая мысль о тебе, как я люблю тебя и ты не отпугивай меня смотри я сам по себе люблю цветы дышать и глядеть и когда тыходишь входит с тобой целый сад деревья цветы трава для меня ты всегда как в первый раз не делай „нарочно“ и не говори „так“, это подтачивает корень любви и вызовет „разлюбить“ потому что корень любви не вырвать ни подточить нельзя деревья цветы трава они только тихо льнут а твои „нарочно“ шипы и колючие ветви я люблю когда ты смотришь мне в глаза люблю твой голос твои руки твои быстрые ласкающие пальцы твою улыбку и глубокий взгляд там и твоя прошлая бедность и твоя жертва и твоя неволя загубленная жизнь я живо погребенный кожа на мне содрана а надо смириться как ты смирилась из-под земли мне выхода нет но почему мне хочется еще и сжаться в своей подземной норе [забьюсь в щель я живой а не ворчу и не шерную <?> и почему у меня такое сочувствие к затравленным к детям которых дразнят я больше и не спрашиваю „за что“ или „что я такое сделал“ но в ком есть хоть капля „по-человечески“ на меня не подыметя рука добивать а что затиснутому в щель можно ли привыкнуть и не доставляет ли кому удовольствие моя боль самое доступное развлечение дразнить и вовсе не от жестокости а от простоты пусть будет что есть нет пусть судьба все у меня отнимет] я буду гореть от боли ты меня ни о чем ни спрашивай тогда не будет лжи и я подумал стало быть была ложь какая черная тоска окутала меня и в этой темной одежде пойду в мой последний путь с тобой уйдет моя последняя радость я превращусь в черную змею но ждатель-то мне будет некого какие жгучие острия огня в моей любви все преступления тоска моей любви разлука умереть захлебнувшись любовью разлюбить проснуться горбатая душа не могу избыть твои слезы они залили все мои мысли и гасят все слова сними с меня мой грех в мыслях во сне и под напевы песен я всегда был верен тебе вся ты во мне я знаю я не прав мои навязчивые думы о тебе но обман и моя любовь нет и если я обманывал то только самого себя и когда ты сказала, что ты мне не веришь, я продолжал и только

сердце заколотилось защищаясь это был мой из ночи единственный свет кровь „с первым трудно а потом...“»

Исповедь, как и весь автограф, написана чернилами, но потом по этому разделу текста произведена значительная сокращающая ее карандашная правка. По сравнению с вариантом Второй редакции, в Третьей текст носит значительно более открыто автобиографический характер. Стилистически он соответствует ремизовскому произведению «Сквозь огонь скорбей»,³² посвященному описанию болезни и смерти жены писателя. Впоследствии оно было включено в состав книги «В розовом блеске». Как видно из сохранившихся черновики, «Сквозь огонь скорбей» первоначально представляло собой эмоционально обнаженную исповедь автора.³³ В процессе работы Ремизов объективировал повествование, переводя его эмоциональный пласт в подтекст. В окончательном тексте наибольшая стилистическая близость к исповеди Саввы сохранилась в главе «Под огненной потравой» — изображении переживания личного горя (смерти Серафимы Павловны) в процессе творчества: «После трех лет невольной передышки я набросился писать. Сначала было очень трудно, понемногу вошел, и все лето и осень пишу, не прерываясь. И пока писал, я видел перед собой живого человека, слушал и отвечал, но как только я кончил, и тотчас очутился в мертвецкой. Дверь за мной закрылась, и я почувствовал, что на волю мне никак не выйти. Мертвое лицо неотступно в моих глазах. То, что совершилось, так тому и надо было быть; и наша жестокая судьба, но так, значит, оно и должно было быть — а принял сорок лет нашей жизни, а не мог помириться с пятью последними днями».³⁴ Кроме стилистического соответствия тексту «Сквозь огонь скорбей», в исповеди Саввы имеется целый ряд значимых лексических аллюзий, актуализирующих автобиографический подтекст повествования. Савва говорит о том, что он — человек с «горбатой душой», «заживо погребенный», «затиснутый в щель». Это постоянные автохарактеристики, неоднократно встречающиеся в произведениях и письмах Ремизова тех лет. Наконец, в художественном контексте его творчества значимы следующие слова героя, скорбящего по умершей любимой: «я вижу тебя в моих глазах две зари расцвет и вечерняя». Это — как бы прямой намек — корреляция на другое произведение того же времени — «На вечерней заре». Таким образом, формальное и семантическое укрупне-

³² См.: Ремизов А. В розовом блеске. Из страд «Сквозь огонь скорбей» // Новоселье (Нью-Йорк). 1948. № 37/38.

³³ Центр Русской Культуры Амхерст Колледжа. Ф. А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 16. Папка 21.

³⁴ Ремизов А. В розовом блеске. Нью-Йорк, 1952. С. 381.

ние сюжетного элемента — исповеди героя — способствовало трансформации художественной концепции «Саввы Грудына». Если целью предшествующей редакции было раскрытие романного жанрового потенциала древнего текста, то теперь сюжет вовлекался в макрокосм «ремизовского пространства» и аккумулировался им, превращаясь в вариант авторского мифа о своей судьбе.

Во всех эпизодах Третьей редакции романное объективированное повествование перерабатывается в субъективно-окрашенное, приобретающее все более явные черты ремизовского «вяканья». Автор последовательно избавляется от «жизнеподобия» и бытовизма, создает атмосферу присутствия неземных сил. Характерна смысловая переработка финала:

«Юродивый Сема [незаметно приблизился к Савве] вдруг как из земли вырос и за руку Савву:

„Брат Савва, [сказал Семен Летоприводец] говорит юродивый Сема ты меня помнишь? <“> И смотрит: его глаза, сияющие светом голубых цветов, глядели в душу.

И Савва вспоминает: Павлов перевоз, торговый день, нищий, которого пожалел он, но кто больше жалел, он ли, богатей, нищего или нищий его, богача?

„Семен Летоприводец, сказал Савва, помню, это было, как на том свете“.

[Пойдем] Христос Воскрес, — сказал Сема, пойдем из этого горького света. [ох как ты измучился.]

[И они пошли] И шли через всю церковь к выходу, им давали дорогу. Царь обернулся, провожает глазами. В дверях юродивый приостановился и закукувал и кукуя они вышли из церкви.

Тут и нечистая сила сломя голову бросилась из церкви, видите: впереди Виктор. А какой оказался маленький, детское тельце, молочный рот. Или он таким представился? Прыгает на одной ножке, а рукой [воздух] как вplashь воду загребает воздух. И близко, но к Савве [не подступить] не подступишь.

Этот [ирод окаянный, шепчет бес] выродок человеческого рода с перепельным звяком вериг, [ему] как стена: он победил непобедимое человеком: боль и страх — и что ему огонь, мороз и сама страшная костяная мать? [Да он из демонов демон и таким заделается и спутник его Савва.] Из демонов он демон».

Сравнение с финальной сценой Второй редакции показывает, что Ремизов перевел объективное авторское повествование в сказ, сделав читателя «очевидцем» происходящего чуда. Исчез мотив преображения Саввы после смерти (на «том

свете»). Герой приобретает демоническую природу, не уходя из мира. Таким образом, финал становится открытым — судьба Саввы остается незавершенной.

Время окончания Третьей редакции зафиксировано в письме Ремизова к Кодрянской 19 апреля 1949 г.: «В день вашего отъезда кончил 3-ью редакцию „Грудцына“. На четвертую нет тетрадей (надо 2 в 60 стр. — размер рукописи. Писать на здешних — расплывается» (РП. С. 116). В контексте этого письма понятно, почему Четвертая редакция является беловым автографом с правкой на отдельных листах. Подобное оформление текста не устраивало Ремизова, который 29 апреля писал Кодрянской: «Переписываю Грудцына. Но придется еще раз в тетрадь» (Там же. С. 126).

Рукопись Четвертой редакции озаглавлена: «Русская повесть XVII века о Савве Грудцыне» и датирована над текстом «27.IV—4.V—12.V 1949». В этой редакции деление на части и на обозначенные цифрами разделы уже соответствует окончательному тексту.

Идейно-художественная концепция произведения окончательно сформировалась. В этой редакции появилась характеристика Саввы как «бесноватого». Для Ремизова это сложное понятие, лишенное однозначной оценочной маркированности. «Переводя» на язык современного мышления средневековую категорию «беснования», «одержимости бесами», писатель истолковывал ее как символическую персонификацию многообразных составляющих человеческого духа: страстей, талантов и др. На этом этапе работы над текстом Ремизов решил объединить «Савву Грудцына» с более ранним произведением — «Соломония Бесноватая»,³⁵ также основанном на демонологическом сюжете XVII в. Повесть о молодой женщине, одержимой бесами, трактованными как материализация сексуального начала, была создана Ремизовым в конце 20-х гг. и тесно связана с контекстом его творчества тех лет. Она была включена в поздний цикл произведений на древнерусские сюжеты из-за тематического созвучия «Савве Грудцыну», как еще один вариант человеческой «одержимости бесами». В черновом варианте вступления, объединяющего оба произведения, автор декларативно заявлял о своем истолковании этой категории: «...и как выходят посторонние и действуют // И ангелы-хранители и бесы пребывают не где-нибудь на стороне, а во мне // „Бесноватый“ — раскованный и одержимый. // Я во власти моих собственных сил — и я бесноватый. // У Саввы „черт“ — Савва читал „Сказку о Савве Грудцыне“ — его двойник, его товарищ, его же собственная сила. // У Соломонии бесы — раздробленные фаллы вошедшего в нее и поразившего ее. // <...> Литературное отражение Повести о Савве Грудцыне

³⁵ Воля России (Прага). 1929. № 5/6.

в рассказе.³⁶ А Соломония в Бесах у Достоевского, Лизавета Смердящая. // Достоевский последний, у кого выступает и черт (Братья Карамазовы) и имя „бесы“. После Достоевского все бесы разошлись по своим берлогам, посмеиваясь над жалким человеком и трусливым выдумщиком всю свою мерзость валить с больной головы на здоровую // В наше время человек действует на свой страх и сам за себя отвечает, и в литературе о бесах нет речи».

В соответствии с трансформацией художественной концепции изменился характер основного конфликта и семантическая иерархия героев произведения. Основа сюжета теперь — не столкновение героя с внешними обстоятельствами, а психологический конфликт в глубинах его души. В связи с этим окончательно определилась сюжетная роль двух главных волшебных героев повести: Виктора Тайных и Семы Юродивого. Они оба — «братья» Саввы — его двойники — разные ипостаси его души. Упоминание в предисловии художественного опыта Достоевского указывало на литературную традицию, использованную Ремизовым, — традицию полифонического повествования. Борьба Виктора и Семы Юродивого за Савву — это борьба внутри его собственной души. В то же время введение автобиографического плана повествования включало разноголосье героев в многомерное пространство души самого автора. Неслучайно писатель впоследствии исключил из предисловия открытое указание на тождественность главного героя с одной из ипостасей авторского «я» («Я во власти моих собственных сил — я бесноватый»). Однако эпистолярные источники свидетельствуют о соответствиях между реальными психологическими состояниями автора и творимыми им переживаниями его героя. Так, в письме к Кодрянской от 26 апреля он отмечал: «А из какой крошечной тьмы у меня Грудцын и вообще все мое последнее. <...> Нехорошие сны мне снятся.<...> И такое чувство: „нечем жить“. Я думаю, эти сны — хвосты от „Грудцына“. И пройдут. <...> вы заметили перед отъездом: на мне глубокая тень. Но надо еще раз переписать, и будет тепло (сейчас зажег радиатор). Ведь скоро май» (РП. С. 124).

В Четвертой редакции повествование приобрело абстрагирующую, тяготеющую к притчевой, форму. Автор планомерно исключал из текста конкретизирующие детали. На первый взгляд, происходил процесс, обратный этапу создания Второй редакции, в которой всецело доминировало конкретизирующее романическое начало. Однако это было не «борьбой» с произведением новой литературы, не экспериментом в области «реставрации» некоего архаического текста, а наоборот, твор-

³⁶ В окончательном тексте предисловия будет уточнено название рассказа — «Уединенный домик на Васильевском» А. С. Пушкина.

ческим поиском параметров нового жанра, перешагнувшего каноны «старой новой» литературы.

Сравним с предшествующими новый вариант финала произведения:

«Брат Савва, ты меня помнишь? — и смотрит: глаза сияющие светом голубых цветов глядели прямо в душу.

И Савва вспоминает: Павлов перевоз, торг на селе, нищий, не похожий на нищего плачет у двери кабака, и кто тогда пожалел

„Семен Летопроведец!“ воскликнул Савва, как же помню, но это было, как на том свете.

„Христос воскрес!“ — отчетливо выговорил юродивый и слезы взблеснули в сияющих глазах: и из этого света уйдем.

Он взял за руку Савву. И они шли через всю церковь к выходу: юродивый и бесноватый. В дверях юродивый приостановился и обернувшись лицом к обрядам, закуковал.

И это его прощальное с миром какой горечью пронзило заоблачное, ангельское — „свят, свят“.

И они вышли из церкви.

Тут и вся демонская сила бросилась сломя голову из церкви. Видите: впереди Виктор. А какой оказался маленький: детское тельце, молочный рот. Или он таким представился? Прыгает на одной ножке, а рукой в плывь загребает воздух. Близко, но к Савве уж не подступить: этот выродок человеческого рода с перепельным звяком вериг, как непереступаемое застенье — из демонов демон победил непобедимое человеком, боль и страх и что ему огонь, мороз и сама костяная мать, утешительница всех скорбей?»

В новом варианте финала сохраняется его мистериальная основа. Вновь возникает мотив ухода из мира, но он трансформирован в мотив перехода саввиной души в мир иных измерений.

Пятая редакция³⁷ — это беловой автограф с незначительной правкой в 4-х тетрадах со сквозной авторской нумерацией (1-я — с. 2—20; 2-я — с. 21—45; 3-я — с. 46—67; 4-я — с. 68—94). Заглавие: «Алексей Ремизов. Русская повесть XVII века о Савве Грудцыне // — по записи Николы-в-Грачах попа Варнавы 1632 г. — «7122 (1613) г. в месяце мае свершилось...» (л. 2). Даты — в начале текста на л. 2: «22 V-» и в конце: «22—29 V 1949» (л. 94).

³⁷ РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 5. Ед. хр. 11. Л. 1—99.

Правка носит стилистический характер и заключается в изменении сохранившихся в незначительном количестве стилистически нейтральных фраз. Автограф РГАЛИ является основной наборной рукописи книги «Бесноватые» для издания «Оплешника» (Собрание Резниковых). В нее включен и текст «Соломонии» — машинопись с незначительной авторской правкой, в целом соответствующая печатному тексту «Воли России».

Наборная рукопись «Саввы Грудцына» представляет собой машинопись с авторской правкой. Последняя является не просто исправлением опечаток машинистки, но продолжением стилистической работы над текстом. Например:

<i>Было:</i>	<i>Стало:</i>
мытый	купан
какой дом	который дом
зло	блуд
погибать	погибни

Часть зачеркнутых слов превращена Ремизовым в рисунки фантастических зверюшек.

Значительной правкой текста стало включение в него последнего диалога Саввы и Виктора, завершающего исповедь героя. После ее последней фразы Ремизов ввел слова Виктора (см. с. 53—54 издания), истолковывающего разлад возлюбленных как отказ Степаниды от мирской любви ради любви небесной. «„Любовью не жертвуют, — сказал Савва, — любовь покрывает и самый грех!“ — „Смирись!“» (с. 54) Примечательно, что еще на начальных этапах работы над повестью Ремизов спрашивал Кодрянскую в письме от 2 декабря 1948 г.: «Читая Грудцына заметьте: куда бы мне вставить мою мысль: 1) без жертвы нет любви; 2) смириться: во имя той же любви или просто сознав свое ничтожество» (РП. С. 217). Для Ремизова антиномия любви земной и любви небесной оставалась одной из неразрешенных и неразрешимых философских дилемм. Но существенно то, что он сделал беса защитником теории о греховности земной любви, а в уста грешного Саввы вложил слова о ее спасительной силе.

Язык ремизовского произведения соединял в себе притчевую возвышенность стиля и разговорное «вяканье». Идеино-художественная структура была основана на переплетении лейтмотивных тем, раскрывающихся через словесные образы-символы. Среди них основными были антонимические пары «воля»—«неволя», «царевич»—«самозванец» и несущий многомерный символический подтекст образ «крови». В «ментальном» центре повествования находилась личность автора, чей образ венчал иерархическую пирамиду героев, многие из которых были его собственными ипостасями. Образная струк-

тура «Саввы Грудцына» основана на системе сложных соответствий разного рода двойников. Центральное место в ней занимает символическая цепочка ипостасей главного героя: Савва — Виктор Тайных — Семен Летопроедец — молодец из «Повести о Горе-Злочастии» — Михайло Скопин-Шуйский — Николай Ставрогин — Петруша Верховенский — Ихнелат — автор. Другое концептуально значимое соответствие: Богородица — Степанида. Многоуровневая система двойников расположена в различных «пространствах», трансцендентно пересекающихся друг с другом или существующих параллельно. Это и христианские космологические пространства, и исторические (XVII, XX вв.), и литературные «художественные» миры (Пушкина, Достоевского), и «автобиографическое пространство» самого Ремизова. Сюжет произведения развивается как система сюжетов, происходящих в разных пространствах, но имеющих символическое сходство и образующих сложные переплетения. Истолковывая замысел книги «Бесноватые», Ремизов отмечал: «Соломонией и Грудцыным открывается моя повесть о любви. Этого никто не заметил! Они не только меня занимали, — но и всю Московскую Русь. В повести „Савва Грудцын“ (кроме основной темы о любви) я также даю образ бесовского „приятеля“ и юродивого, победившего природу, ее стихию (огонь и воду) — в огне не горит и в воде не тонет. Я сохраняю XVII в.» (РП. С. 114). Старинный демонологический сюжет путем наложения сложных символических соответствий был трансформирован в рассказ о борьбе страстей в душе человека и, наконец, в повествование о побеждающей смерти любви самого автора.

Рецензенты высоко оценили новое произведение писателя. А. Шик указал на точное соответствие языка повести ее художественной задаче и отметил, что, «пересказав по-своему, по-ремизовски, эти старые повести, автор дал яркую, живую картину „изворотов души“, которых после Достоевского мало кто так проникновенно мог коснуться. От чтения книжки остается впечатление своего рода наваждения, от которого не так-то легко откреститься, чтобы снова вздохнуть полной грудью».³⁸ А. Потоцкий лишь вскользь остановился на «занимательности» содержания произведения, а основную часть своей рецензии посвятил анализу языка Ремизова — его «лада природной речи». «Эти „лады“, — писал рецензент, — делают письмо Ремизова совершенно оригинальным, ему одному присущим. „Древний ритм“ Ремизова — не подражание. Это у него — „природное“. В этом качество его дарования <...> под пером Ремизова оживает замечательный язык протопопа Аввакума».³⁹ Анализу художественной концепции повести была посвящена рецензия в «Новом русском слове». Ее автор при-

³⁸ Русская мысль (Париж). 1951. № 351. 6 июня.

³⁹ Русские новости (Париж). 1951. № 317. 7 июня.

ветствовал ремизовского «Савву Грудцына» как самоценное произведение, а отнюдь не только как талантливый пересказ старинной повести. Он увидел основное движение сюжета в ритмическом развитии «нарастающей трагедии души Саввы» и подчеркнул, что «помимо удивительного соответствия сюжету языка повести, не знаешь, чему больше удивляться — опущению ли самых глубин человеческой страсти или ужаса бевсовского начала? Исповедь Саввы — одно из самых замечательных мест повести; опущение в ней знаков препинания делает ее необычайно подлинной».⁴⁰

Кроме газетных рецензий Ремизов получил и отклики друзей, которым разослал выпущенное издание. Среди них наиболее знаменателен отзыв известного лингвиста, проф. Б. Унбегауна, данный в письме к Ремизову от 15 мая 1951 г.: «Вернувшись из моего свейского пути, я нашел дома Вашу книгу. Я ее прочел с очень большим удовольствием. Особенно хорош, по-моему, Савва Грудцын, и не только потому, что я там нашел своего предка,⁴¹ о котором и не подозревал» (Собрание Резниковых).

Анализ литературной истории ремизовского «Саввы Грудцына» показал, что автор взял за основу древнерусскую повесть, по содержанию уже близкую новой литературе, но по форме еще всецело принадлежащую уходящей эстетической системе. На первом этапе Ремизов развил заложенные в источнике потенции нового, создав произведение, тяготеющее к традиционному типу авантюрно-психологического романа. Затем он актуализировал автобиографический подтекст произведения. Наконец, на последнем этапе Ремизов трансформировал произведение-роман, произведение-исповедь, в текст нового синтетического жанра, в котором сочетались родовые черты лирики и эпоса.

III. «Брунцвиг»

Одной из творческих задач Ремизова при работе над циклом «легенд в веках» было художественное «исследование» развития русской беллетристики, и в частности истоков романного жанра. В связи с этим его внимание привлекли многочисленные переводы западноевропейских романов, пришедшие в Россию в XVII в. Разгадать секрет их популярности у тогдашнего читателя, раскрыть «вечный смысл» старых историй и его корреляцию со своим авторским мифом — такими были художественные цели писателя. Обратившись к постоянным справочным источникам — «Очерку литературной исто-

⁴⁰ Новое русское слово (Нью-Йорк). 1951. № 14 (297). Vol. XLI. 17 июня.

⁴¹ Имеется в виду московский воинский начальник Саввы — немецкий полковник Оттокар Унбегаун» (с. 42).

рии старинных повестей и сказок русских» А. Н. Пыпина и учебнику Н. К. Гудзия, Ремизов нашел там сведения о наиболее популярных и знаменитых переводных романах, ставших в древнерусской литературе «повестями» или «сказаниями». Как отмечал Гудзий, «повесть, пришедшая к нам с Запада в XVII в., по своему качеству представляла значительные отличия от того повествовательного материала, который бытовал у нас на Руси до того времени. <...> Любовная интрига является неотъемлемой ее принадлежностью», а герои «говорят о своей взаимной любви так, как никогда об этом еще не говорилось в старой русской литературе <...> Новостью было и то, что любовь и любовная удача становились целью жизни героя и осмысляли ее» (Гудзий. С. 386). В значительном количестве переводных повестей любовная интрига осложнялась драматическим конфликтом, и жизнь любящих, как писал Гудзий, была «наполнена неожиданными катастрофами и злоключениями» (Там же. С. 385). Было бы логичным, чтобы Ремизов, завершив «Савву Грудцына» — драматическое повествование о любви-страсти, идущей до конца, до потери души, — обратился к одной из переводных повестей, на ином материале развивавшем ту же тематику. Однако для очередной «легенды в веках» писатель взял сюжет «„Повести умиливательной о Брунцвиге, королевиче Чешскія земли, и о его великом разумѣ и храбрости, како онъ ходитъ въ поморскихъ отоцѣхъ, и какъ храбростию своею выслужилъ себѣ звѣря льва и примирилъ себя (вероятно: себѣ), и како побѣдилъ страшнаго дракона, змія — василиска“ (Снегир., Вал. Сб. 213)» (название произведения дано по кн: Пыпин. Очерк. С. 223).

История о короле Брунцвиге, оставившем любящую жену ради чудесных приключений в далеких странах и благополучно вернувшимся домой через семь лет, была начисто лишена драматизма, присущего другим переводным произведениям сходного жанра. Как писал Пыпин, «повесть нравилась, конечно, русским читателям, потому что в фантастических похождениях героя были общие черты с вымыслами народных наших сказок и преданий» (Там же. С. 227). Чем же она привлекла к себе внимание Ремизова, обратившегося к ней после двух первых трагических повестей? Вряд ли одной близостью к народным сказкам. Зная исключительную, «начетническую» глубину прочтения писателем «чужого» текста, можно предположить, что первым толчком — причиной его обращения к этому памятнику могло быть процитированное Пыпиным и сочтенное им за ошибку переписчика упоминание в заглавии о том, что герой «примирил себя». Ремизов, читавший научные исследования с целью обнаружения интересующего его сюжета, мог заинтересоваться этой «ошибкой» заглавия, позволявшей трактовать сюжет, составленный из расхожих ска-

зочных мотивов, как историю самопознания героя, «примирившего себя», т. е. заглянувшего в свою душу.

В учебнике Гудзия Ремизов нашел подробный пересказ повести и указания на посвященные ей работы (Гудзий. С. 383). Из приведенного ученым списка он взял сведения об исследовании и публикации текста в кн.: *Петровский М.* История о славном короле Брунцвиге. ПДП. СПб., 1888. Вып. LXXV. 76 с.⁴² Это издание и стало прямым источником очередного ремизовского произведения.

В отличие от других «легенд в веках» «Брунцвиг» был написан очень быстро, 7—18 июля 1949 г. и имел две редакции.

Первая редакция — черновой автограф в тетради — РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 4. Ед. хр. 20. Л. 1—28. Заглавие: «Брунцвиг». Дата под текстом — «7—13 VII 1949».

Ее анализ показал, что Ремизов в качестве источника пользовался опубликованным Петровским списком XVIII в. «Исторія о славномъ король Брунцвигъ и о великомъ его разумѣ; како онъ ходилъ по отоцѣхъ морскихъ съ великимъ звѣремъ львомъ, и о прекрасной королевѣ Неомени»⁴³ (с. 31—57) и сведениями из вступительной статьи к изданию (с. 1—27).

М. Петровский «в виду неточности списка» (с. 24), опубликовал его, следуя традиции XIX в., в «идеальном виде» — с исправлением «неправильных» форм текста, а также с приведением имен и названий в соответствие с чешским оригиналом. Обратившись к изданному в «исправленном» виде списку «Истории», Ремизов использовал именно реальный, а не «идеальный» текст, последовательно «восстанавливая» написания, удаленные под строку — в варианты разночтений. Так, например, Петровский исправил имевшиеся в списке названия волшебной горы «коровихъ кулубъ» на «жарбункулусъ» (с. 41), а фантастических существ «манитрусы» на «монетрусы» (с. 43), имя короля «Остроил» на «Астриол» (с. 52) и т. д. В подобных случаях Ремизов последовательно следовал реальным вариантам списка, приведенным в подстрочных примечаниях.

Творческая история «Брунцвига» — редкий для писателя пример того, как идейная концепция произведения сформировалась в каких-то основных чертах изначально. Значительную роль в ее создании сыграло предисловие М. Петровского, отличавшееся не только научной глубиной, но и легким, чуть ироничным стилем изложения, импонировавшим Ремизову. Именно из статьи Петровского писатель взял не только научные данные о происхождении и истории русского перевода по-

⁴² Далее текст вступительной статьи Петровского и опубликованного им текста древнерусского памятника цитируется в тексте с указанием страницы.

⁴³ БАН. Текущие поступления. 15. Атрибуция источника издания дана в кн.: *Панченко А. М.* Чешско-русские литературные связи XVII века. Л., 1969. С. 102.

вести, но и оценку причин ее популярности в России. «Брунцвиг, — отмечал исследователь, — представляется как бы самодельным славянским сказанием, скроенным из заграничной материи и сшитым белыми нитками. <...> Пассивный Брунцвиг мог более нравиться русскому читателю вследствие занимательности своих походов, напоминающих чудесные приключения героев всех славянских сказок» (с. 9).

В Первой редакции ремизовского «Брунцвига» уже произведен отбор используемых сюжетных мотивов источника. Также определено соотношение в структуре повествования прямого пересказа источника, его художественного переосмысления и авторских новаций. Начало Первой редакции таково:

«Был в чешской земле король Брунцвиг. Правил он королевством разумно и честно в Совете своих старшин и рыцарей. И по всей земле шла о нем добрая слава.

[Единственный упрек: скучно.] Но чего-то было не так.

И постоянно всеми вспоминался старый король Фредерик — „Орел“, весь свет облетел, и все сокровища Праги его вклад: добыча, вывезенная из разных стран его [кругосветного путешествия] баснословных путешествий.

Любимым развлечением и Брунцвига, не устанет слушать — рассказы старого рыцаря Балады о подвигах отца. И как бывало начнет Балада: „и велел Фредерик седлать тридцать коней и взял тридцать юношей и одного старого и поехал до разных незнаемых стран и земель“, — Брунцвиг словно проснулся, другой взгляд, другие глаза.

„Отец добыл себе орла, скажет Брунцвиг, а мне бы льва!“

По душе Брунцвиг [был] в отца, беспокойный, а по судьбе сидень, [далее] из Праги не ногой» (л. 1).

Сравним ремизовский текст с началом «Истории о славном короле Брунцвике»:

«Бысть въ Чешской землѣ король Брунцвикъ, Фридрика короля сынъ; остался послѣ отца своего на королевствѣ и править королевство свое въ великомъ разумѣ и разсмотрѣннѣи честно, и по совѣту своихъ старшинъ и рыцарей мысли все исправлять по наукамъ отца своего...» (с. 31).

Приведенные отрывки начала источника и повести «Брунцвиг» свидетельствуют об их достаточной текстуальной близости. В то же время сразу выявляется направленность авторского переосмысления древнерусского текста.

Ремизов воспринял идею Петровского о различии между характерным героем рыцарского романа Штильфридом (отцом главного героя) и «мягким славянским князем» Брунцвигом, который, подобно сказочному везучему Иванушке-дурачку, выпутывался из авантур при помощи волшебных помощников и предметов. С самого начала писатель заявил о сказочной и сказовой природе дальнейшего повествования и обозначил фигуру сказочника — воспитателя Брунцвига — старого рыцаря Балады. В своем произведении Ремизов сохранил присущую источнику последовательность сюжетного развития. Однако исходный сюжет был распространен за счет введения беллетристических подробностей. Примером может служить ремизовская трансформация сюжетного мотива о дарении заветного кольца. В «Брунцвиге» этот мотив расширен путем его эпического повтора:

«Балада, вспоминая Фредерика, рассказывал: [когда тот перед последним своим] В канун своего похода в поиски орла, [он сказал королеве] король обменялся с королевой перстнями: „когда через семь лет ты его увидишь, знай, я еще жив“. [Через семь лет <он> король вернулся и с орлом, но королева его не узнала, и орел ничего не сказал ей, а свой перстень узнала] Этот перстень подарил Бр<унцвиг> Неомении» (л. 2).

В источнике Брунцвиг дарит перстень Неомении, и через семь лет с его помощью жена узнает вернувшегося из странствий мужа. Таким образом, перстень является ключом к благополучной развязке сюжета. Ремизов же ввел рассказ о перстне в повествование о судьбе родителей Брунцвига. Удвоение сюжетного мотива, а также удаление при правке сообщения о счастливом конце первой истории с перстнем является «художественным жестом», намекающим на непредсказуемость финала новой истории.

Приключения Брунцвига в неведомых землях, эпизод его встречи со львом пересказаны Ремизовым близко к тексту источника. Писатель использовал данные Петровского о том, что история Брунцвига была связана с геральдической легендой о происхождении чешского герба со львом. В связи со значимостью темы обретения льва в источнике Ремизов сделал ее лейтмотивной темой Первой редакции своей повести. Реплика повествователя о льве сопровождает описание каждого эпизода странствований Брунцвига по чудесным землям. Например, изображение морского путешествия героев: «Балада, ему все видно, ведет корабль, но куда, и сам не знает: на море [не водится львов]» (л. 3). Приключение на магнитной горе оканчивается так: «А Балада заметил: „Кого на страх не держат и желаемого не получают“. А про Льва ни гу-гу. // Какой

там Лев, всех коней съели и уж друг на друга нацеливаются» (л. 4).

В Первой редакции дядька Брунцвига — Балада повествовал о чудесных приключениях, зачастую превращая рассказ о них в интермедии. При этом Ремизов использовал традиции русского балагана. Комические диалоги «простодушного» Брунцвига и «хитрого» Балады написаны в ерническом духе реприз балаганного деда, перекликающегося со зрителями. Так, например, два героя рассуждают о пользе от сирены:

«Я пойду и съем Сирену, — сказал Брунцвиг.

„Сирену можно ять, но не „есть“.

[„Да что же мне делать?“] „Если бы Неомения знала о нашей беде?“ — с горечью> возоп<ил> Бр<унцвиг>» (л. 6).

Аналогичный диалог сопровождает сообщение о волшебной птице, которая спасет героя:

«Ты выйдешь отсюда. // Мертвый. // [Нет], живьем, сказал Балада. // Но кто же меня спасет? // Птица? // Орел?» (л. 6). Далее следует название птицы, взятое Ремизовым из подстрочного примечания Петровского: «В сказ. об индийском царстве — „нагавин“ или „нагуй“» (с. 36). В окончании ремизовского диалога использовано второе название птицы, причем Ремизов заменил звонкую «г» на глухую «х». При такой замене финал диалога приобретает характер, аналогичный диалогу о Сирене.

По сравнению с языком источника, язык Первой редакции осовременен и насыщен сказочными формулами. Характерный пример — сцена схватки героя со змеем: «И видно, змея одолевает льва. Брунцвиг за меч — подскочил к змее [да на змею, да как махнет и змеиная голова прочь и], а было у змеи 9 голов [Брунцвиг думал, что лев само собой кончится: уж очень потрепала его змея. А лев поднялся] Лев, видя помощь, лег на землю передохнуть» (л. 8—9).

Итак, Первая редакция произведения Ремизова — это веселая сказка о герое и его волшебных помощниках — Льве и неунывающим балагуре Баладе. На фоне легкого, подчас фривольного повествования диссонансом звучал финал, в котором вернувшегося Брунцвига убивал жених его жены, не дождавшейся и разлюбившей слишком долго странствовавшего короля. Таким образом, в Первой редакции писателем еще не было найдено эстетическое равновесие между идеей и художественной формой задуманного произведения.

Вторая редакция «Брунцвига» представлена тремя вариантами с незначительными стилистическими разночтениями: 1) беловым автографом с авторской правкой в тетради (текст раздела «Примечания» отсутствует) — РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 4. Ед. хр. 20. Л. 29—61. Заглавие — «Брунцвиг». Под текстом

дата: «18 VII 1949» и помета: «Текст: „История о славном короле Брунцвиге“. М. Петровский. Памятники древней письменности и искусства, СПб., 1888, LXXV» (л. 61); 2) наборной рукописью — авторизованной машинописью — Собрание Резниковых; 3) печатным текстом — в кн.: *Ремизов А. Мелюзина. Брунцвиг*. Париж, 1952. С. 51—70.⁴⁴

На обороте белого автографа Второй редакции указаны различные источники «Истории о Брунцвиге»:

«Чешское печатное издание Хроники о 1) Штильфриде и 1 т. 1565
2) Брунцвиге по-русски 2 ч. XVII в.

Ольдрих Прират, 1565 (путешествие в Палестину) отозвался о хронике „бесполезные стихотворения“

Рус<ских> списков 30

1815 г. Сборник: „Лекарство от задумчивости и бессонницы“

сказка о Игнатье царевиче и Суворе невидимке мужичке

1) Повесть о Александре Македонском — „Александрия“

2) О царе — попе Иоанне (Индия)

3) Топография Космы Индикоплова

4) Откровение Мефодия Патарского» (л. 29 об.)

Приведенный перечень источников был выписан Ремизовым из Предисловия Петровского, заключившего свой обзор многочисленных преданий о чудесах дальних стран выводом: «Данные этих сказаний сделались народными во всей Европе, и стало быть и у славян. Запад повторял восточные сказания о Аримаспах и Кинокефалах, восточная птица рох или ног сделалась домашней на западе, и в сказках почти у всех славян она выносит сказочного богатыря из замкнутой местности на свет Божий» (с. 17).

Вторая редакция текста отличается от Первой значительной стилистической правкой, проведенной с целью окончательного формирования художественного единства произведения. Начало Второй редакции таково:

«Был в чешской земле король Брунцвиг. Правил королевством разумно и честно в совете старшин и рыцарей, И по всей земле шла о нем добрая слава.

⁴⁴ Далее основной текст «Брунцвига» цитируется по этому изданию с указанием страницы.

Но что-то было не так, и всякий раз говоря о Брунцвиге, вспоминали старого короля Фредерика Штильфрида.

Этот любимый король, прозвище „Орел“, весь свет облетел и все сокровища Праги его вклад: добыча из разных стран.

Брунцвиг с детства не уставал слушать рассказы старого рыцаря Балада о подвигах отца» (с. 51).

Сравнение Первой и Второй редакции «Брунцвига» показывает направленность стилистической правки — изменение характера субъективированного повествования. В Первой редакции текст представлял собой не всегда органичное соединение нескольких жанров русского фольклора — сказки, балаганной интермедии. Образ рассказчика отчетливо проецировался на одного героя — старика Балада (в Первом варианте — Балады). Одновременно за исключением названий фантастических существ, географических названий, имен героев язык древнерусского источника был полностью заменен на современный разговорный язык с добавлением традиционных сказочных формул и просторечия. Во Второй редакции язык произведения претерпел существенные изменения. Например, сравним описание дочери короля Алема Африки:

«История о славном короле Брунцвиге»:

«И узрѣвъ короля града того Олибриуса: сей король, аки волот великъ собою» (с. 41).

«И видѣвъ Брунцвигъ дѣвицу Африку вельми прекрасну, а руцѣ имѣя до пояса, имѣя два хвоста, яко змиевы хоботы» (с. 45).

Первый вариант:

«Африка: все в ней было величественно, отцовская дочь, и поверх платья поясом до полу два змеиных хвоста: на красном — ярко зеленые» (л. 15).

Второй вариант:

«Африка. Все в ней было величественно, в вóлота отца, и поверх платья поясом до полу два змеиных хвоста: на рудом ярь» (с. 60).

Как видно из сравнения текстов, в Первой редакции Ремизов дал описание, являвшееся вольным переводом источника на современный язык. При стилистической правке писатель изменил лексику нового времени на древнерусские аналоги, при этом взял одно ключевое слово из источника («волот»). Аналогичная правка была проведена по всему тексту. Были переработаны и интермедии. Так, например, диалоги о сирене и чудесной птице были трансформированы следующим образом: «„Я пойду и съем сирену“. // „Сирену можно... — помялся Балад, — но не есть“... // „Когда бы Неомения знала!“ // „— Ты выйдешь отсюда“. // „Мертвый“. // — Живьем. // „Но кто меня

спасет?" // — Птица. // „Орел!“ // — Нагуй. // „Нагуй...“ — улыбнулся Брунцвиг: в нем еще играла жизнь с живым смешно и горько» (с. 54). После правки эротическая основа диалогов осталась в подтексте повествования, проявляясь лишь в виде скрытого намека.

По жанру Первая редакция Ремизова тяготела к сказке. На этапе формирования окончательного текста происходил процесс активного включения произведения в «автобиографическое пространство» писателя. В связи с этим субъектная направленность повествования усложнилась. Образ рассказчика стал многоликим — это и балагур-сказочник Балад, и Брунцвиг, и автор. Но всем повествователям в той или иной мере были приданы автобиографические черты Ремизова.

Как и в Первой редакции, во Второй перипетии приключений героя в заморских странах полностью соответствовали их последовательности в источнике. Повествование плавно развивалось согласно исходному сюжету до момента возвращения Брунцвига домой и узнавания его женой по перстню. Однако в этой кульминационной сцене Ремизов отказался от законов построения эпического сказочного сюжета, придав ему драматизм. Сказочный сюжет «муж на свадьбе своей жень» был трансформирован в мифологический сюжет, подобный сюжету трагедии Эсхила «Агамемнон». Справлявшая свадьбу Неомения узнавала по перстню вернувшегося мужа, но она разлюбила его и посылала своего жениха убить нежданного гостя. В этой сцене Брунцвиг из простодушного любителя приключений превращался в трагического героя: «Где-то сказалось в нем репающее слово: „на земле ему нет места, а на сердце человеческое бесполезен меч и судьбы не обойдешь“. // „Не обойдешь!“ — повторял он вздрагивающими губами и, захлебываясь, шел своей волей открыто на свою судьбу» (с. 67). Тема судьбы — Рока определяла драматическую коллизию сцены узнавания. Судьба была причиной трагической развязки — безвестной смерти героя, не сопротивляющегося убийце. Эта фактически «вольная» гибель Брунцвига была результатом осознания им потери его единственной любви. Его добровольная смерть носила жертвенно-мистериальный характер. Герой «примирил себя», т. е. путь его самопознания завершался постижением высшего, надэгоистического смысла Любви и сознательной жертвой во имя Ее. Подобная концовка по-новому освещала все этапы фантастических странствий героя. Они представляли сложными символическими метафорами его духовного развития. Однако смерть героя не завершала произведение. Его подлинным окончанием было радостное пробуждение Брунцвига и Неомении, как оказалось, увидевших все случившееся во сне. Такая концовка — *пробуждение = воскресение* обоих любящих

была последним звеном в процессе трансформации сказки в мистерию.

Одновременно с созданием цикла «легенд в веках» Ремизов работал над книгой о «снах» у русских писателей — «Огонь вещей». Особое место в ней отведено анализу «снов» у Гоголя. В эссе «Сказка» с подзаголовком «Сон деда, „Пропавшая грамота“ и возвращающийся сон бабки» Ремизов анализировал ее взаимосвязь со сновидением: «Родина чудесных сказок сон. Обычно сказка сновидений отдельный законченный рассказ без предисловия. Но есть среди чудесных такие, в которых рассказывается с самого начала, как оно было и что потом случилось. В сказке „Клад“, беру из моих „Сказок русского народа“, так прямо и говорится: „присел Лоха отдохнуть и его разморило“ и сначала как будто ничего особенного не видит, мимо едет его товарищ Яков, и поехали оба горох есть, тут и пошла кутерьма. Такая же сказка с предисловием рассказ деда из „Пропавшей грамоты“» (Огонь вещей. С. 104). Таким образом, в эти годы Ремизов выявлял взаимосвязь сказки и сновидения, исследуя генезис этой одной из древнейших эпических форм. В записанном Кодрянской разговоре начала 1950-х гг. писатель дал следующее определение своему произведению: «Брунцвиг — сказка-сон, как у Гоголя „Пропавшая грамота“. Едва ли рассказчик Брунцвига подозревал, что он передает сон» (КАР. С. 115).

Авторское «Примечание» к тексту было написано, как обычно, позже самого произведения. О времени его создания свидетельствует письмо Ремизова к Кодрянской от 2 августа 1951 г.: «Надо примечания к Брунцвигу, который пойдет с Мелюзиной» (РП. С. 190). В «Примечании» писатель обозначил этапы истории средневекового текста, основываясь на пересказе данных статьи Петровского. Он кратко остановился на цели своего обращения к сюжету о Брунцвиге, развивая ту же идею о базисной роли сновидения в процессе формирования мифа и сказки. Примеры, приведенные Ремизовым в «Примечании», совпадали с примерами из эссе «Сказка»: «Сновидение проникает сказку („Клад“ в „Докуке и Балагурье“, народная, и у Гоголя в „Пропавшей грамоте“), — сновидение в чуде („Чудо о Димитрии“ — „Три серпа“), сновидение в легенде „Брунцвиг“» (с. 70).

«Брунцвиг» был опубликован в «Оплешнике» вместе с созданной позднее «Мелюзиной». Последнее произведение «заслонило» ремизовскую легенду о Брунцвиге от критиков и почитателей таланта писателя. Так, например, Ю. Терапиано в подробной рецензии на всю книгу Ремизова уделил «Брунцвигу» лишь один абзац, где кратко пересказал содержание «чудесного сна» героя и поверхностно-комплиментарно отметил, что «Брунцвиг» — это «новый подарок творческой фантазии Ремизова и его проникновенья в дух

старинных сказаний».⁴⁵ Трагическая основа ремизовской истории о Брунцвиге осталась не понятой современниками, что и в дальнейшем привело к недооценке закономерности ее включения в цикл «легенд в веках».

Итак, обращение Ремизова к сюжету «Истории о Брунцвиге» было связано с его исследованием возникновения древнейших форм романа. И в данном случае писатель раскрыл этапы существования сюжета при помощи разных редакций своего текста. В своей основе древнерусская переводная повесть формально была близка сказке. Этот этап отражен в Первой редакции ремизовского текста. Но затем писатель обратился к мифологическим корням сюжета. Он вычленил ряд символических образов-метафор и во Второй редакции воссоздал древний мифологический сюжет, имеющий мистериальную основу. История создания ремизовского произведения показывает, что движение творческой мысли писателя в ряде существенных моментов совпадает с выводами дальнейших научных исследований этого переводного памятника. Так, А. М. Панченко, всесторонне проанализировавший «Повесть о Брунцвиге», писал, что, несмотря на присутствие в сюжете сказочных мотивов, «вымысел „Брунцвига“ — это вымысел, так сказать, серьезный. <...> „Брунцвиг“ — это не остросюжетное произведение, и в этом смысле он также представляет собой своеобразное и исключительное явление в ряду переводных романов и повестей XVII в.<...> Связь между отдельными приключениями Брунцвига, между всеми этими описаниями людей с песьими головами, морских чудовищ, экзотических островов и таинственных гор, внезапно возникающих над морем, замков и городов, полных золота, серебра и драгоценностей, — эта связь носит, если можно так выразиться, географический характер. <...> Невольно припоминается излюбленная в древней Руси аллегория: море — человеческая жизнь».⁴⁶ Ремизов, обратившийся к этой повести в 1949 г., и «прочитал» ее как историю самопознания героя.

IV. «Мелюзина»

После создания «Брунцвига» Ремизов обратился к рыцарскому роману о фее Мелюзине, переведенному в XVII в. на Руси и превратившемуся в древнерусскую «Историю о Мелюзине». О времени начала работы над источниками свидетельствуют его письма к Н. В. Кодрянской. Ремизов сообщал 6 августа 1949 г.: «Так и не получил книгу с „Мелюзиной“: наверно, библиотека закрыта» (РП. С. 131). А 17 августа он

⁴⁵ Русская мысль (Париж). 1952. 17 авг.

⁴⁶ Панченко А. М. Чешско-русские литературные связи XVII века. С. 120, 125—126.

отметил: «В пятницу обещают „Мелюзину“ <...> наброшусь» (Там же. С. 138). В Собрании Резниковых сохранились подготовительные материалы и четыре редакции повести. На отдельном листе Ремизов выписал книги, являвшиеся для него литературными источниками текста. Это: 1) *Пыпин*. Очерк. С. 230—233; 2) История о Мелюзине // Памятники древней письменности. СПб., 1882. № XLII—LX [тексты повести]; 3) *Булгаков Ф.* История о Мелюзине // Памятники древней письменности. СПб., 1880. № XLII. С. 73—80; 4) *Шляпкин И. А.* Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени // Памятники древней письменности. СПб., 1898. № CXXVIII. С. XLIV—XLVI, 31—32; 5) *Всеволодский-Генгросс В. Н.* История русского театра. Л.; М., 1929. С. 6) *Ровинский Д.* Русские народные картинки. СПб., 1881. Т. I. С. 482; Т. IV. С. 354—355.

Сюжетная основа рыцарского романа, по определению Пыпина, относится «к числу сказок о феях» (*Пыпин*. Очерк. С. 230). Его фабула такова: граф Эмерих усыновил своего племянника Раймунда и его сестру. На охоте Раймунд случайно убил своего дядю и в том же лесу около «источника жаждущих» встретил фею источника Мелюзину. Он женился на ней при условии — не видеть Мелюзину каждую субботу, когда она по заклятью должна была превращаться в полуженщину-полузмею. «Но затем, — как заключал изложение сюжета публикатор древнерусского текста Ф. Булгаков, — поддавшись внушениям своего брата, Раймунд нарушил обещание, и Мелюзина исчезла с громким криком печали, унося с собой спокойствие и удачи Раймунда».⁴⁷

Как отмечали все исследователи древнерусской «Истории о Мелюзине», на чьи работы опирался Ремизов, первоначальное «устное предание» подверглось в процессе письменной фиксации значительной переработке. В частности, в русском переводе рыцарского романа повествование о приключениях рыцарей — сыновей Мелюзины — отодвинуло на периферию сюжета его первоначальный основной мотив — о союзе человека и волшебного существа.

Сохранившиеся в Собрании Резниковых подготовительные планы к «Мелюзине» показывают, что Ремизов сразу же вычленил из древнерусского источника его сюжетную первооснову и отказался от второстепенных сюжетных линий. Об этом свидетельствует имеющийся на отдельном листе план — сюжетная схема будущего произведения: «Источник — утолимая жажда — утолил жажду Р<аймонда> — успокоил его огорченную убийством Э<мерих>a душу утолил жажду ист<очник> обольстил ее непримиренную душу клятвой. Совершилось чудо. Но чудо дважды не совершается. Жажда утолена на срок и когда

⁴⁷ ПДП. № XLII. С. 76.

Р<аймонд>, нарушив клятву, снова жаждет, источник иссякает, превратясь в простую воду, а для Мелюзины — но ей не поверил Р<аймонд> — ее жажда огневая неутолима нет ч<еловек>а и не может быть чел<овек>а, который поверит ей. На земле нет и не может быть ист<очник> — утолимая жажда».

На первом этапе работы над текстом Ремизов написал план и составил полные списки имен участников истории Мелюзины, используя сведения как из самого древнерусского источника, так и из исследований Пыпина и Булгакова. В частности, один из таких списков касался сыновей Мелюзины с точными выписками особенностей их внешности. В другом были перечислены исторические «прототипы» главной героини.

Текст Первой редакции можно датировать по косвенным данным январем 1950 г. О времени начала работы над повестью свидетельствует письмо Ремизова к Н. В. Рязановскому от 6 января 1950 г.: «Достал, наконец, Мелюзину (XVII в.). Мне ее читает по субботам Никитин. Буду писать. Из любимых повестей XVII в. Бруншви́г — немецкое. Мелюзина — французское. Бруншви́га нынче летом изобразил, теперь очередь за Мелюзиной. Строю три книги 1) Кочевник (Мои похождения 1897—1903) эта книга следует за „Подстриженными глазами“ (1877—1896) 2) Тонь ночи. О снах и 100 моих (Тонь) 3) Сны Пушкина, Гоголя, Тургенева. Есть надежда издать Повесть о двух зверях Стефанит и Ихнелат Много чего задумал и опять жалоба: глаза» (Собрание Резниковых).

Первая редакция произведения Ремизова — черновой автограф на отдельных листах из тетради. На первом листе имеется авторская помета: «1-ая редакция».

Это — эпический рассказ, по жанру сближающийся со сказкой. В Первой редакции Ремизов использовал взятые из источника русифицированные имена героев. Сюжет о любви Мелюзины и Раймунда (Раймонда) «пересказан» рассказчиком лапидарно, в соответствии с уровнем восприятия простонародного слушателя. Для языка этой редакции характерна сказочная формульность. Например, начало текста таково:

«Жили-были два брата: Америх граф Потерский и граф Подлясский. У одного было земли так много, не обойти, а у другого и курицы некуда выпустить. Но зато у Америха всего сын да дочь, а у брата „миллион“ детей.

И пришла благая мысль Америху взять у брата племянника и племянницу для дочери, чтоб веселее было детям со сверстниками. И когда он об этом сказал брату, а тот рад радехонек: „бери, говорит, хоть всех, обузно: нам с женой едва прожить, а детям — им или в разбой ступай или голодная смерть, другого пути не вижу“.

Америх облюбовал младшего Раймунда, а Подери-ха выбрала тоже младшую.

Воспитаем, как своих, за своих будут в нашем доме, не племянник, а сын и не племянница, а дочь, уж не Подлесьята, а Потеряты».

Ремизов упростил сюжет для более канонического уподобления своего повествования сказке о герое и чудесном помощнике. Так, он исключил упоминание о трех сестрах Мелюзины, проклятых матерью за открытие тайны их отца. Эти персонажи как бы «дублировали» героиню по своей функции в сказочном сюжете. В результате подобных изменений сюжет стал предельно централизованным. Сюжетные эпизоды посещения Раймондом волшебного города Мелюзины; его участия в тамошнем празднестве; встречи героя с братом, зарони-вшим в его душу ревнивые подозрения, — изложены кратко и семантически «близко к тексту» древнерусского источника. Основное внимание автора было направлено на распространение и усиление художественной выразительности описания превращений Мелюзины. В Первой редакции оно уже обрело основную образную структуру:

«Вот что он увидел:

Согнутая скорбью, она блуждала глазами, то ли ей что грозило и она была бессильна обороняться и вдруг схватилась за сердце и один глаз ее налился кровью, а другой загорелся зеленым огнем; уши вытянулись летучей мышью, а губы разошлись до ушей. И вспыхнув, она поднялась, пылая. Ее зеленый глаз поднялся над кровавым, колкой зеленью затопил вокруг.

Раймунд зажмурился.

И очнувшись, увидел: косматая, а с лица висела львиная лапа, загребая когтями.

Раймунд отшатнулся. Меч выпал из рук.

Лапа пропала. На плоском безглазье над носом сидел черным пауком один глаз, грозя и мучая, а из рта вырезались кабаньи клыки и длинный волчий волос сухо заколебался на носу — это был косматый чудовищный зверь: ее ноги сами подымались скакать.

Раймонду слезы застлали глаза — в этом звере как было узнать Мелюзину.

И вдруг он увидел: перед ним была Мелюзина, ее глаза и выше на лбу светилось и это был третий глаз. И вся облитая его сиянием она плеснулась и он увидел: огромная змея, кольцами виясь, вкружалась бездонными глазами.

Раймонд толкнул дверь. И на его глазах змея метнулась к окну и ускользнула.

Раймунд очнулся у источника. И время пропало. Кругом пустыня. Вдалеке мелькали всадники: это Бертрам и его приятели гнали сломя голову, уходя с проклятого места. —

А Раймунду некуда было возвращаться.

Мелюзина! Единственное слово.

И видит: какие тоскующие глаза. На него смотрела змея. Он протянул руки. Но она поднялась выше: грозясь, не прикасайся».

Финал истории акцентировал тему волшебных сил, лишь на краткое время соприкасающихся с людьми.

Таким образом, Первая редакция — это легенда, явственно сохраняющая жанровую память сказки о «красавце и чудовище» или о герое и чудесном помощнике. Ее основная тема — нарушение запрета. Сказочная сюжетная структура обрывалась на кульминации, что создавало эффект открытого финала. Темы судьбы и рока звучали приглушенно по сравнению с древнерусским источником, хотя и в последнем они были отодвинуты на второй план куртуазной тематикой рыцарского романа.

Вторая редакция — автограф в тетради, озаглавленный «Мелюзина». Над текстом помета: «II редакция. I 1950». В конце текста дата: «5 II 1950».

В этой редакции произведение о Мелюзине имеет рамочную композицию со вступлением и заключением. Их рассказчик имеет некоторые ремизовские автобиографические черты и отличается от традиционного сказочника — повествователя сюжетной части произведения.

Во вступлении изложена литературная история сюжета. Его цель — включить следующее далее ремизовское повествование в ее контекст: «Жан д'Аррас, трувер XIV века, рассказал о тайне Мелюзины. Через три века, в XVII-м, Мелюзина со своим волшебством и неизбывной горькой долей на Москве. А пройдут еще три века и она вернется на родину, в Париж. Гляжу в ее печальные глаза».

Для понимания процесса творческой работы Ремизова над текстом значимы два фактора: углубленное изучение предыдущей литературной истории текста и «ансамблевый» метод художественного мышления писателя — учет своего опыта по созданию предыдущих «легенд в веках».

Булгаков — автор наиболее подробной (из известных Ремизову) литературной истории романа о Мелюзине — неоднократно подчеркивал драматический характер его сюжета.⁴⁸ Писателю было известно и о существовании в XVII в. русской

⁴⁸ Там же. С. 73.

драматической переделки текста «Мелюзинь» (исследования Шляпкина, Всеволодского-Генгросса). С учетом этих фактов очевидно, что ремизовская версия «Мелюзинь» — органичное продолжение бытования этого сюжета на русской почве.

Писатель драматизировал эпическое произведение. Подобный художественный прием уже был применен им в «Повести о двух зверях». Как известно, он имел давнюю традицию в его творчестве.

При работе над сюжетом о Мелюзине Ремизов обратился к одному из первоначальных видов драмы — античной трагедии. Вспомним, что именно в этом жанре была написана первоначальная редакция «Повести о двух зверях».

Еще с 1910-х гг. Ремизов внимательно изучал архитектуру и семантику жанра трагедии на примере переводов произведений Софокла, сделанных Ф. Ф. Зелинским. Ученый не только перевел тексты античного автора, но и сопроводил издание подробным комментарием. В нем эстетика древнегреческой трагедии была прочитана сквозь призму эстетических теорий начала века. Ремизов творчески аккумулировал концепцию Зелинского. Она стала одной из основ теоретической платформы его книги о театре «Крашенные рыла» (1922).

В конце 1940-х гг. Ремизов вновь обратился к Софоклу. Так в письме к Кодрянской от 10 августа 1950 г. он отмечал: «Для души читаю Историю права земельной собственности в России, а для науки Софокла. Пытаюсь сделать из Мелюзинь „хоровой сказ“» (РП. С. 166). Хронологически письмо соответствует более позднему времени работы над текстом, но анализ Второй редакции показал, что именно с нее началась работа над созданием «хорового сказа».

В процессе работы над мировыми мифологическими сюжетами Ремизов воспринимал себя как продолжателя традиции Софокла. По определению Ф. Ф. Зелинского, задача этого трагического поэта состояла «в драматизации эпического сюжета. Поэтом-измыслителем своего сюжета он — оставляя исключения в стороне — не был, как не был таковым и Шекспир».⁴⁹ С традицией античной драмы Софокла в цикле ремизовских «легенд в веках» связаны концепция Рока и трагической вины героя, а также архитектура повествования — введение в эпическое повествование элементов драмы — диалогов героев, речей Хора.

Вторая редакция «Мелюзинь» — промежуточный этап в процессе «драматизации эпического сюжета». Он характеризуется дальнейшим переосмыслением источника. Теперь история усыновления Раймонда его дядей интерпретирована как легализация тайного отцовства. Соответственно, последующее не-

⁴⁹ Зелинский Ф. Ф. Софокл и героическая трагедия // Софокл. Драмы. М., 1915. Т. 2. С. XII.

вольное убийство приемного отца — это фактически отцеубийство, подобное преступлению царя Эдипа. Туманное предсказание, вычитанное дядей героя по звездам, приобрело семантику античного оракула, предвещающего судьбу героев. Раймонду и Мелюзине предначертаны отцеубийство, встреча и конечная разлука. Ремизовская трактовка Рока, свободы воли и трагической вины героев во многом восходила к осмыслению этих категорий в трагедиях Софокла.

Мотив бессознательного убийства любимого, подчас напрямую сближающий сюжет ремизовского произведения с мифом об Эдипе, введен писателем в ряд «легенд в веках», начиная с «Истории о двух зверях» и «Саввы Грудцына». Зелинский, подробно анализируя проблему Рока в «Царе Эдипе», противопоставлял эллинское представление о Роке его трактовкам как в детерминистском, так и в фаталистическом духе. «Для Софокла, — писал ученый, — рок — *трансцендентный* момент, зная о нем, Эдип всеми своими силами с ним борется, сохраняя в этой борьбе всю свободу своей воли. Повторяю: независимость свободной человеческой воли от рока — основной догмат античного ведовства.<...> распространенный предрассудок, будто античный мир „преклонялся перед роком“.⁵⁰

Во Второй редакции тема трансцендентного рока, во власти которого находятся герои, введена в повествование, но еще не стала его органичной составляющей. Она выражена во внесюжетных формах — коллективном голосе Хора и авторском заключении, как бы «разъясняющем» читателю смысл совершившегося.

Перед сценой подсмотренных Раймондом превращений Мелюзины Ремизов ввел комментарий Хора. Построение его речей — прямое калькирование античного образа. Голоса Хора предваряют трагическую кульминацию сюжета:

«ХОР

I

Ты из любви к матери открыла ей тайну отца, которого любила мать. И матерью проклята.

II

Отец погиб, мать погибла, а материнское проклятие неизменно.

III

Из гроба не вытащишь мертвого. Не воскресить. Пропало. Но разве может живой человек сказать себе — отступись?

⁵⁰ Там же. С. 60.

I

Моя единственная надежда, Раймонд!
Любовь и верность слову снимут проклятие, вернут свободу: обернусь в человека.

II

Раймонд, любя Мелюзину, нарушив слово, сам идет открыть себе тайну Мелюзины.

III

Мера любви жертва. Но тайна неутолима. Гибель Мелюзины — твоя погибель, жалкий человек!»

Мифологическая подоснова истории Мелюзины логически объективно изложена в авторском заключении — «Судьба Раймонда и Мелюзины». Ее составляют миф об Эдипе (судьбы обоих героев — мужской и женский варианты одной и той же мифологемы) и космогонический миф о бинарной оппозиции огня и воды (мужского и женского начал). «„Источник — утолимая жажда“. Мелюзина — змея [подымается] возникает из источника — Мелюзина душа источника. По ней и источник „утолимая жажда“, [без нее просто вода]. Мелюзина утолит того, кто жаждет — своей влагой соберет душу, что и произошло с потрясенной душой Раймонда. Но сама по своей природе утолит огонь. Огнем совершается ее превращение из змеи в человека. Раймонд огонь. И когда его огненная вера Мелюзине погасла, огонь переплавился в подозрение, Мелюзина неутоленная поднялась высоко на скалу — источник ушел».

В центральной — сюжетной — части повествования происходит дальнейшее развитие диалогов героев и распространение эпизодов, иллюстрировавших действие волшебных чар Мелюзины. В этой редакции появляется нож, которым Раймонд хочет убить Мелюзину — скрытая автореминисценция из «Саввы Грудцына» (нож Саввы).

Итак, во Второй редакции история о Мелюзине, первоначально рассказанная как сказка о нарушенном запрете, начинает возвращаться к своей праснове — мифу. При этом к древним мифам добавлен авторский — о вечной любви и разлуке Ремизова, скорбящего по умершей жене. Изменение жанровой природы повествования происходит за счет драматизации и лиризации эпического жанра. Но в этой редакции изменения только намечены. Они еще не стали органичной частью художественной структуры.

В конце тетради с текстом Второй редакции имеются отдельные листы — заметки к тексту. Одна из них содержит характерную для Ремизова запись реального сновидения:

«А это из моего сегодняшнего сна (с 10—11 II)

Вижу себя Раймондом. Я потерял Мелюзину, а с нею все — мне без нее не жизнь. Глубоко под землей стою я, вокруг стены, земля. Мое отчаяние говорит мне, что выхода нет, и нет такой птицы-мечты, которая бы подняла меня из ямы и вынесла на свет. И я спрашиваю: Мелюзина поднялась в своем отчаянии на такую высоту, мне ее никогда не увидеть, да и она меня. Но никогда я ее не забуду — единственная».

Следующий отдельный лист содержит художественную обработку записанного сна:

«СОН РАЙМОНДА

Это туманы навели на него такой сон.

Весь в заботах, он был так далек спрашивать и догадываться. В их жизни удача, а в доме мир.

И слышит голос: ты не знаешь, где оставаться, каждый день твой полон, ты не успеваешь и завтра тоже, тебе надо проснуться, ты хочешь знать тайну? Не отвечая, Раймонд слушал. „Ступай на реку, иди по берегу, будет омут, бросайся вниз головой“. Раймонд подумал бы — страшно. Но тут ни о чем не задумываясь, он сейчас же пошел на реку и кинулся в омут. И увидел себя на дне [,] под водой необыкновенное хрустальное богатство из рассказов о морском царстве, но ни души, он был один, никто его не останавливал и ничем не пугали, под льющуюся музыку, конечно это играла вода, он вошел во дворец и как обрадовался, увидев Мелюзину.

„Это мой дом“ сказала она.

И он проснулся».

Сравнение записи сна с его переработкой показывает, что писатель усилил компенсаторную функцию сновидения. Возможно, это был набросок конца сюжета — несостоявшегося воссоединения влюбленных в ином мире. Размышления писателя над возможностью подобного метафизического конца истории подтверждаются и тем, что в библиотеке Ремизова (Собрание Резниковых) листок с кратким отрывком текста Второй редакции является закладкой в книге М. Ю. Лермонтова. Ею отмечен текст стихотворения «Они любили друг друга так долго и нежно...», заканчивающийся строками: «Они растались в безмолвном и гордом страданье, // И смерть пришла: наступило за гробом свиданье, — // Но в мире новом друг друга они не узнали».⁵¹

⁵¹ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 4-х т. Берлин, 1922. Т. 2. С. 312.

Как видно из последовательности разных редакций, процесс создания окончательного текста ремизовской «Мелюзины» сопровождался интенсивным процессом ассимиляции «чужого слова» в «свое», т. е. включением мифа о разлученных героях в авторский миф Ремизова — историю его вечной любви и утраты. Во Второй редакции писатель уже наметил основные мифопоэтические доминанты повествования и художественные принципы их отображения, но процесс создания произведения новой жанровой формы еще не был завершен.

Третья редакция — беловой автограф с правкой в тетради с надписью на обложке: «Мелюзина. 3 редакция 17. VIII. 1950».

В этой редакции художественная концепция не претерпела существенных изменений. В сюжете произошло дальнейшее удаление второстепенных сюжетных линий и героев (например, исчезла сестра Раймонда). В то же время, были вновь введены «двойники» героини — ее сестры Пелеас и Палатина, также обреченные вечно сторожить заколдованные предметы и безнадежно ждать встречи с избавителем. Именно в этой редакции история отца и матери Мелюзины приобрела вид, близкий к ее трактовке в окончательном тексте. Сюжетные мотивы невольного отцеубийства, возможного убийства Раймондом любимой с помощью ножа и мотив его двойника получили дальнейшее развитие. Два последних мотива, несомненно, восходят к повести «Савва Грудцын», написанной перед «Мелюзиной». После наговора об измене жены Раймонд видит сон: он застаёт Мелюзину с другим, бросается на них с ножом и узнает в ее любовнике самого себя.

В Третьей редакции главные текстуальные изменения связаны с работой писателя над формированием новой жанровой структуры своего произведения.

Повествование открывается двумя эпитафиями из стихотворений Лермонтова и Фета, раскрывающими несхожесть «человечьей» и «фейной природы»:

«Фейная природа час разлуки, час свиданья
им не радость, не печаль;
им в грядущем нет желанья,
им прошедшего не жаль

Лермонтов

Человечья природа

Разлука!
Душа человека какие выносит мученья!
А часто нам выразить все их
достаточно звука.
Стою, как безумный, еще не постиг
выраженья:

Разлука.
Свиданье...

Разбей этот кубок — в нем капля
надежды таится —
Она-то продлит и она-то удвоит
страданье,
И в жизни туманной все будет
обманчиво
сниться

Свиданье.

Фет»

Эти эпиграфы иносказательно раскрывают основной конфликт произведения, коренящийся в константной оппозиции двух начал: *вечного / временного*, реализующихся в разных космогонических или феноменологических формах. Именно эта трансцендентная нетождественность предопределила трагический исход любви главных героев, принадлежащих к разным мирам — людей и духов.

Сюжетная история обрамлена вступлением и заключением, которые по форме повествования — выражение лирического голоса рассказчика. Его психологическому облику придано сходство с героем «авторского мифа» Ремизова.

Писатель продолжал работу над художественной формой произведения. Главные структурные изменения происходили в связи с усилением роли Хора. Теперь его пространственные комментарии вводились после каждого сюжетного эпизода. При этом свойственное трагедии и использованное в предыдущей редакции обозначение этого «коллективного героя» именем «Хор» исчезло. Его речи включены как несобственно-прямая речь в лиризованный повествовательный поток. В этом плане характерен комментарий скрытого хорового голоса, сопровождающий рассказ о свадьбе героев:

«Набежала волна любви — мгновенье без начала и конца. Кто может и чем удержать мое счастье любить?

А вы откуда, печальные, тень моего счастья? Что было, прошло — я читаю по вашим глазам. Какой горький конец моей любви!

И я говорю не голосом, не сердцем, а изнывом моей души:

Зачем дается человеку мгновенье любить?

Мелюзина, ты веришь, но ты и любишь, потому что хочешь верить. Твоя любовь уйдет с твоей верой — отчаянье покроет твои глаза.

Раймонд, ты любишь — кто любит, тот верит. И нет веры без любви. Но любить и верить кто властен? Какая горькая любовь без веры — твой конец.

Что надо человеку на земле в доле крота и вепря? Что его подымает повелевать? Не слава, крылатая

лишь в глазах других, не талант — одаренность часто слывет ни-к-чему и ничего не стоит. Только земля — она и умудрит, она и оталантит

Мудрая Мелюзина талан безталанного Раймонда.

На земле за верной стеной — обвита черным плющом надежды. И в ответ какими огнями я могу осветить эти глаза ко мне и эти руки. Добро и радость однозвучны. И почему об этом счастье не говорится среди людей и слово одарять не слышно. И чем отличишь человека от крота и дикого вепря!

Мудрая Мелюзина, забота заглушает боль о своем».

Объективно-авторское слово исчезло из лиризованного полифонического повествования. В него включены и почти все диалоги героев. Драматическая форма диалога персонажей трагедии (Хора и Мелюзины) сохранена в единственном сюжетном эпизоде, предваряющем описание волшебных превращений:

ХОР

Из гроба живым не вытащишь мертвого. Не воскресишь. Но разве может живой человек сказать себе: отступись — твое дело пропало.

МЕЛЮЗИНА

Моя единственная надежда: Раймонд: его любовь и его верность слову — снимут с меня, я верю, проклятие матери и я обернусь в человека. За измену я убила отца, а Раймонд изменой клятвы убьет мою надежду и крик отчаяния будет моим единственным словом.

ХОР

Раймонд, нарушив клятву, сам идет открыть тайну. Мера любви жертва, но тайна неумолима, она сильнее любви и никакой жертвой ее голос не заглушить. Ты погубишь Мелюзину. Ее гибель и ты пропадешь. Жалкий человек!»

Следующий далее текст описания превращений в целом уже приведен к основному.

В предисловии к Третьей редакции Ремизов, следуя данным научных исследований, раскрыл последовательность словесной фиксации мифа о Мелюзине: сказка, легенда, повесть, театральное действие:

«А есть в природе жизни на земле человеко-зверь и человеко-дух.

О человеке-звере в сказках. Среди сказок Панчатантры есть такие (Сказка о мышке). Но можно было бы узнать из биографий, если бы биографии писались не литераторами, а зоологами.

О человеко-духе легенды.

Жан Дарас (XIV в.) взял такую легенду для своей семейной хроники рода графов Лузиньян. <...>

По-русски с польского 1677 г.

Польский перевод принадлежит Мартину Сеннику, а русский переводчику Посольского приказа Ивану Руданскому.

Царевна Наталья Алексеевна, дочь Алексея Михайловича, ученица Симеона Полоцкого написала театр о Мелюзине, а я хорovou повесть 1950 г.»

В этом позднее отброшенном предисловии Ремизов дал первоначальное определение новому жанру, который он создал, синтезируя родовые признаки эпоса и драмы, — «хоровая повесть».

Четвертая редакция — беловой автограф с правкой в тетради. На ее обложке — рисунок Ремизова — портрет главной героини и надпись: «Мелюзина 4 редакция 17.VIII. 1950». Время ее создания уточняет письмо автора к А. Ф. Рязановской от 4 августа 1950 г. В нем он сообщал, что «на<п>и<са>л 4-ую редакцию „Мелюзины“» (Собрание Резниковых).

В целом эта редакция соответствует печатному тексту произведения.⁵² Основные отличия — специально выделенное «Предисловие» и расширенное послесловие. В окончательном тексте оно было вновь сокращено. В большинстве случаев голоса «Хора» персонифицированы, как голоса матери и двух сестер Мелюзины. В этой редакции авторы разновременных и разноязычных письменных версий истории о Мелюзине стали героями повествования — свидетелями ее трагической развязки: «В субботу с утра гости: Бертрам и Жан д'Аррас и с ними приезжие иностранцы: Туринг фон Рингетинген, поляк Мартын Сенник и Иван Руданский с Москвы». Это — отголосок ремизовской концепции, что писатель — «очевидец» изображаемых им, подчас легендарных событий.

В «Предисловии» Ремизов программно отметил происходящую при письменной фиксации трансформацию мифологического сюжета, зачастую сопровождавшуюся забвением его первоначальной основы. Он охарактеризовал свою авторскую задачу — воскрешение мифа с помощью новых художественных средств: «Жан Дарас (Jeanhan d'Aras) XIV в. Взял кельтскую

⁵² Ремизов Алексей. Мелюзина. Брунцвиг. Париж, 1952. Далее цитируется в тексте с указанием страницы.

легенду о фее Мелюзине для семейной хроники графов Лузиньян. <...> а я, не касаясь семейной хроники, беру легенду и вот мой хоровой сказ о Мелюзине».

Пятая редакция представлена наборной рукописью — машинописью с авторской правкой (Собрание Резниковых) и изданием 1952 г. В конце печатного текста дата — «1950».

В этой редакции Ремизов сократил «описательные» части повести (предисловие, послесловие, комментарии Хора), достигнув максимальной семантической плотности текста. Он снял один из эпиграфов (о «фейной природе»), сместив таким образом смысловой акцент с равнозначной трагичности космического бытия разных миров и их обитателей (Раймонда и Мелюзины) на трагизм человеческого одиночества. После стихов Фета следовало авторское пояснение: «(Слова Фета так близки моему о Мелюзине)» (с. 9). Такое толкование сразу соотносило героя легенды с автором (Ремизовым), делая первого мифологическим двойником второго. В значительно сокращенном послесловии («Коловорот») Ремизов соединил представления о трансцендентном античном Роке и о судьбе как Фатуме: «Судьба не внешняя сила, это какое-то круговращение духовных сил всего живого, спаянного и пронизанного. По-человечески судьба безжалостна и беспощадна, но судьбы судеб в глазах человека запечатаны» (с. 45). Таким образом, история трагической любви Раймонда и Мелюзины включалась в цепь вечных повторений. Одним из ее последних звеньев представляла судьба Ремизова и его жены.

В недатированном письме к рецензенту повести А. Мазуровой Ремизов, рассказывая о работе над повестью, так сформулировал свою эстетическую задачу: «Мелюзина, как и другие мои легенды, не реставрация (воспроизведение оригинала), не пересказ (пересказ предполагает оригинал), а творчество, как я говорю, „по материалу“, который мне всегда толчок вспомнить, что я видел, чувствовал и о чем подумал однажды <...> Мелюзина — хоровое повествование, никаких отступлений в повести. Отступления устранены, а хоры — голос; из голоса повествователь не устраним; если его приглушить, нарушается ритм сказа. Я давно пытаюсь ввести хор в мои рассказы, а в „Мелюзине“ все строится на хоре. Обозначать античным именем „хор“ — невозможно, спутает, и я, без имени, выделяю графически, передвигая строчки. Я учился у Эсхила и Еврипида и пробудил в себе голос судьи. Мне это было нетрудно: ведь все мое — „сужу свою душу“».⁵³

Немногочисленные рецензии на «Мелюзину» были положительными, но поверхностными. Ю. Терапиано пересказал сюжет, изложил свою интерпретацию авторской концепции и указал, что повесть — «типично ремизовская адаптация

⁵³ Новое русское слово (Нью-Йорк). 1953. № 15044. 5 июля.

кельтской легенды».⁵⁴ Критик сопоставил «Мелюзину» с повестью «Савва Грудцын» как друидический и христианский варианты сюжета о соприкосновении человека с нечистой силой. Он счел недостатком излишнее подчеркивание бесовской природы Мелюзины. «Повесть о Мелюзине, — писал рецензент, — не достигает трагического напряжения повести о Савве Грудцыне, русском Фаусте, в „Бесноватых“, драматическое положение Раймонда и Мелюзины не возвышается до подлинной трагедии. Друидизм, из которого вышла, точнее — которым была обработана легенда о Мелюзине, не достиг осознания катарсиса, очищающего нравственного момента, который характеризует трагедию. Савва Грудцын, продавший душу черту ради любви, силой этой же любви и подлинностью своего раскаянья побеждает власть темной силы и преображается. Раймонд, скорее во имя страсти, чем во имя любви давший необдуманную клятву Мелюзине, погибает непреображенным». Цель заметки А. Мазуровой «О пропущенной книге А. Ремизова» — «остановить внимание читателя на обойденной вниманием работе, являющейся образцом характерного для Ремизова „творчества по материалу“».⁵⁵ Основу заметки составили обильные цитаты из ремизовских писем, посвященных изложению новых художественных принципов создания «Мелюзины», как одной из «легенд в веках». Попытки Мазуровой дополнить цитирование своим анализом свелось к беспомощному пересказу содержания.

Текстологический анализ четырех черновых и одной белой редакций «Мелюзины» позволил восстановить процесс литературной работы писателя. Изучив историю текста по научным исследованиям, Ремизов затем как бы восстанавливал ее этапы, «олицетворяя» их в разных редакциях своего произведения, постепенно приближая сюжет к его первоначальной мифологической основе. Одновременно он вел поиски жанровой формы, возникающей на основе синтеза художественных форм разных литературных родов.

V. «Бова Королевич»

Сюжет о благородном Бове Королевиче, его драматической судьбе и геройских подвигах привлекал к себе внимание Ремизова со времен его работы в ТЕО Наркомпроса. Позднейшее обращение писателя к этому сюжету было связано с включением его в цикл «легенд в веках» и подчинено общей художественной задаче — открыть «вечный» смысл старой легенды.

⁵⁴ Русская мысль (Париж). 1952. 17 авг.

⁵⁵ Новое русское слово (Нью-Йорк). 1953. № 15044. 5 июля.

Как обычно, первоначальные сведения о литературной истории древнерусской переводной «Повести о Бове Королевице» Ремизов нашел в «Очерке старинных повестей и сказок русских» А. Н. Пыпина и в «Истории древней русской литературы» Н. К. Гудзия. В обоих трудах анализ этого памятника был объединен (что примечательно) с анализом повестей о Мелюзине и Бруншвиге, работу над которыми писатель только что закончил.

В главе о переводных рыцарских романах Пыпин проследил динамику изменения их читательской аудитории. На раннем этапе бытования в России такие романы интересовали все слои общества. Потом они остались достоянием «простого народа», поскольку потребности образованных классов «обслуживала» новая литература. Вначале русские читатели увлекались богатырскими подвигами героев, а не их любовными похождениями. Но, «быть может, — замечал Пыпин, — фантастическое в описаниях геройских подвигов со временем перестало быть единственным интересом, какой находили читатели в рыцарских историях; могли выдвинуться и другие стороны произведений, <...> именно те стороны, где события прямо основываются на нравственном понятии. Конечно, и здесь наша точка зрения имела нечто особенное...» (Пыпин. Очерк. С. 230). По мнению ученого, изменение читательской аудитории было связано с торжеством новой эстетической системы, для выражения которой использовался иной литературный «код». Образованные слои заговорили как бы на ином языке. Для них сказанное по-старому стало обесмысливаться или подвергаться осмеянию не вследствие падения интереса к смыслу рассказанного, а из-за утраты корреляции между художественным языком текста и воспринимающим его читателем. В народной же среде интерес к таким произведениям сохранился. Но в процессе их аккумуляции народным сознанием они, как правило, трансформировались в наиболее близкую эпическую фольклорную форму — сказку. Рассматривая литературную историю появления на Руси «Бовы Королевицы», Пыпин подчеркнул непосредственную близость древнерусского текста к итальянской версии рыцарского романа и отметил непосредственное влияние «русского сказочного эпоса» на видоизменение его тематики и художественной структуры.

Н. К. Гудзий в главе «Западные рыцарские повести (романы)» (Гудзий. С. 372—375) пересказал сюжет «Бовы» и кратко указал на следующую динамику жанровых изменений⁵⁶ текста: XVII век — повесть, находившаяся под воздействием сказочного фольклора; первая треть XVIII века — авантюрно-галант-

⁵⁶ Перечисленные далее жанровые определения даны в терминологии Гудзия.

ная история; вторая половина XVIII века — рыцарско-богатырская сказка, наконец, русская народная сказка. В конце раздела о «Бове Королевиче» Гудзий дал библиографическую справку о наиболее значительных изданиях текста и исследований о нем с XIX века до современности.

Ремизов, как всегда, воспользовался библиографическими сведениями, данными в книге Гудзия. В подготовительных материалах к повести сохранился отдельный лист со списком ее источников и исследований:

«1) В. Д. Кузьмин<a> Повесть о Бове королевиче в русской рукописной традиции XVII—XIX вв.

2) «Старинная русская повесть» под ред.<. > Н. К. Гудзия. стр. 83—134.

3) А. Н. Веселовский. Из истории романа и повести, вып. II. СПб., 1888, стр. 227—235, прилож.: 129—172, 237—262.⁵⁷

4) Памятники древней письменности, 1897, в. 1, стр. 45—79. Переиздано Б. И. Дунаевым, Библиотека старорусских повестей. М., 1915.

5) С. В. Савченко. Русская народная сказка., стр. 53—54

Галахов, История русской словесности. 3 изд., т. 1, 460—461».

Анализ списка показал, что он переписан с незначительными неточностями из учебника Гудзия (ср.: *Гудзий*. С. 375). Сообразуя свои творческие задачи с возможностью реально достать необходимую книгу, Ремизов выбрал из него исследование А. Н. Веселовского, дополненное публикациями текста. Веселовский кратко охарактеризовал историю переводов, переделок и сокращений повести о Бове на русской почве. Он проследил этапы превращения народной книги в сказку, показал, как проникал в повесть сказочный стиль, происходила русификация действующих лиц (например, превращение герцога Орио в посадского мужика Орла-Урила). Многие положения исследования вошли в качестве скрытых цитат в повесть Ремизова. Писатель использовал тексты опубликованных Веселовским двух списков «Повести о Бове Королевиче»: списка Первой, древнейшей редакции⁵⁸ — *Познанского списка* конца XVI в. и старшего списка Второй, более поздней, редакции — списка XVII в. (РГБ. Собр. Ундольского. № 919) из сборника,

⁵⁷ Далее данное исследование и опубликованные в нем памятники литературы цитируются в тексте соответственно: *Веселовский* и *Веселовский*. Приложения с указанием страницы.

⁵⁸ Деление на редакции и характеристики списков даны в кн.: Кузьмина В. Д. Рыцарский роман на Руси. М., 1964.

принадлежавшего К. Истомину, — *Истоминского списка* (названия списков даны в терминологии Веселовского).

Познанский список наиболее близок к итальянскому рыцарскому роману. Как показала современная исследовательница «Повести о Бове Королевиче» В. Д. Кузьмина, основной интерес этой редакции заключается «в сплетении рыцарско-авантюрной фабулы, окрашенной сказочным элементом, с любовной интригой»,⁵⁹ а также в активном вмешательстве автора в повествование. Во Второй редакции ошутимо воздействие стилистики воинской повести, видны признаки русификации и изменения жанра, т. е. имеется тенденция превращения произведения в богатырскую сказку.

Другим источником Ремизова стало издание «Полной лубочной сказки о Бове», предпринятое Шараповым. Сохранилось свидетельство самого писателя о последовательности процесса его работы над «Бовой Королевичем»: «Я работал так: сначала изучение истории. Мне история дает толчок на воспоминание. Раньше переписал народную сказку о Бове (изд. Шарапова). Потом я нарисовал картинки к Бове. Потом взял исследование А. Н. Веселовского о Бове и редакции — итальянская, французская, английская и русская XVI в. Это как вехи. Я прочитал также много вариантов, так вышел Бова — <...> героическая повесть» (КАР. С. 115).

Черновые материалы «Бовы Королевича» сохранились полностью в Собрании Резниковых и Собрании Т. Уитни (альбом «Бова Королевич»).⁶⁰

В двух переплетенных тетрадах находится переписанная Ремизовым: «Сказка о Бове Королевиче. Сказка полная о славном сильном и непобедимом витязе Бове Королевиче и о прекрасной супруге его королевне Дружневне Москва Издание книгопродавца 1880». Этот текст, по определению Пыпина, «полной» редакции истории Бовы (такое ее наименование было затем принято и последующими исследователями) стал непосредственным сюжетным и языковым источником ремизовского произведения. Как и при работе над «Саввой Грудыным», писатель «вживался» в текст в процессе его точного копирования — переписывания. Он аккумулировал в своем творческом сознании сюжет, композицию и лексику воспроизводимого источника. Таким образом, ремизовское пересоздание сюжета о Бове Королевиче началось с воспроизведения последнего этапа его литературной истории — существования в виде народной лубочной сказки.

Создание альбома рисунков было следующим этапом работы над текстом. Он состоит из 21 листа. На л. 1—20 — рисунки тушью, подписанные значком — глаголической анаграм-

⁵⁹ Там же. С. 27.

⁶⁰ Фотокопия альбома — РО ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 222. Л. 1—21. Далее анализ альбома дан в тексте по фотокопии РО ИРЛИ.

мой, на л. 21 — позднейшая (середины 50-х гг.) владельческая запись шариковой ручкой: «А. Ремизов // Бова Королевич // Alexej Remizov // 7 rue Voileau, Paris XVI». Все изображения сопровождаются более или менее развернутыми текстовыми надписями. На первом листе — портрет главного героя с подписью «Bovo D'Antona // Бова Королевич // 1330 г. (франц.) — 1250 г. (итал.)».

Составляющий альбом графический цикл — это «изобразительное освоение» писателем редакций, опубликованных Веселовским. Последовательность рисунков в целом соответствует развитию сюжета источника. «Портреты» отдельных героев сочетаются с аналитическими многосюжетными изображениями, построенными по иконографическому принципу: «средник» и окружающие его «клейма». Надо учитывать условность такой аналогии. Ремизов использовал именно принцип подобного построения изображения, а не точный иконографический канон. Так, например, на л. 2 вверху листа дана текстовая оппозиция «г. Антон (Альпиа)» — «г. Маганец (Maganza)». Расположенная ниже многофигурная композиция составлена из изображений героев — обитателей названных столиц двух царств. Это — образный «рассказ» об убийстве отца Бовы и спасении героя дурочкой Зоей. Дублирование подписей под рисунками на современном русском, древнерусском, французском и итальянском языках «отражает» такую грань творческого метода Ремизова, как сличение разных редакций текста. На л. 3 «портреты» «Личарда — Рычарда — Rizardo», «Симбалды (Synnibaldo)» и «Териза (Teris)» сопровождаются линейной графической схемой, разъясняющей «диспозицию» сюжетной завязки. Наиболее детально, через последовательную серию двойных портретов прослежены этапы любовной истории Бовы и Дружневны (Друзианы). Так, несколько изображений (л. 4—5) посвящены эпизоду с венком — первой перипетии любовной драмы. После графических многофигурных композиций — иллюстраций различных приключений Бовы — снова появляются портретные изображения — интригана Агулина и двойника царя Зензевея. Под ними подпись: «Старичок с морды похожий на короля Арменила (Зензевея) // письмо напишет Агулин к Салтану а старичок ляжет на постель, будто король и сбagrют Бову на смерть» (л. 8). Ряд рисунков посвящен истории встречи Бовы с чернецом — «Богорадищом — пилигримом — palmer» (л. 9). На л. 11 изображение перевернутой фигуры чернеца сопровождается подписью: «взвернул ему гуноу на голову и увидел под ней свой меч кларенцию // одно зелье бело, как снег, а кто им умоется, будет черный как уголь // другое кто его размешавши с вином, хотя мало укусит три дня не пробужаяся будет спал (забытное питье)» (л. 11). Далее портреты вводимых в сюжет персонажей перемежаются с двойными изображениями Бовы и Дружневны.

На л. 14 расположенные сверху — в правом и левом углах листа портреты «мудрого Мамреда (Mogando)» и «Маркобруна» вместе с находящимся в центре нижней части листа изображением «Пулкана — Pulican» образуют треугольную композицию. Ее геометрическое строение (треугольник острым углом вниз) создает настроение скрытого драматизма, обусловленного двойственной природой Пуликана. Его портретное изображение сопровождается распространенная пояснительная надпись: «образ человечий и руки и перси широки, до пояса человек, а нижняя, как пес: от пса и от жены рожон есть ходит пеш и нет на свете коне обогнать его змерти» (л. 14). За ними следует лист с «групповым портретом» обитателей г. Сумина — «Симбалдики, кормилицы Бовы», «Симбалды», «Глиберта, воротника в Антоне брата Симбалды» и «Териза сына Симбалды» (л. 15). Начиная с л. 16 Ремизов-художник перестает следовать за сюжетом и сосредоточивает свое внимание на «наглядном» изображении второстепенных персонажей повести (короля Пассамота, Кухаза и др.). Единственное продолжение пластического освоения дальнейшего движения сюжета — портрет Дружневны в облике «скоромошицы» (л. 17). Альбом завершается изображением «Энгулина — Ангулина — Анбугина // Дворецкого Зензевя». Этому «портрету» двойника старого короля приданы черты автора — Ремизова.

Анализ альбома показал, что Ремизов, используя «графический метод» сличения разновременных и разноязычных редакций текста, целенаправленно выявлял структурное ядро повествования — историю трагической любви Бовы и Дружняны (Дружневны). Он «зримо» представлял и место действия разворачивающейся драмы, и ее героев. Включение в альбом своего «автопортрета» как изображения одного из персонажей было пластическим выражением метафизических представлений Ремизова о своем «соучастии» в легендарных событиях в какой-то из своих предыдущих реинкарнаций.

Первая редакция повести Ремизова (как и ранее, нумерация редакций дана в соответствии с авторскими пометами на обложках тетрадей) — это черновой автограф с правкой в тетради. Дата под текстом: «6. XII. 1950».

Редакция — развернутый пересказ переписанной лубочной сказки. К последней, в частности, восходят многие русифицированные имена действующих лиц: Зензевей Андронович, Милитриса Кирибитьевна и др. В этой редакции сыновья Бовы имеют имена: Владимир и Андрей. Кроме лубочной сказки Ремизов использовал материалы Веселовского, зачастую пересказывая их близко к тексту. Например, в опубликованном Веселовским «Слове о некоем храбром витязе и о славном богатыре о Бове Королевиче» языческая принцесса Мальгирия уговаривает Бову отречься от веры: «Отверзися веры крестьян-

ские и веруи в нашу веру в латынскую и в нашего Бога Бахмета, а меня возми женою себе, и буди батюшкове душе поминок а царству ег(о) здержатель. Бова-ж рече си: О госпоже прекрасная Малгиря, что яз Богу своему нарекуся, како ми отверхтися от крестьянские веры и вероват в вашу веру в латынскую и в вашег(о) Бога Бахмета?» (Веселовский. Приложения. С. 250). Ремизов пересказывает этот диалог почти дословно: «Мильгигрия говорит Бове: „Прими нашу католическую веру и поклонись Магомету“. // „Русской вере не изменю“, — сказал Бова».

Уже в этой редакции присутствует автобиографический план повествования. Он связан с образами стариков: законного отца Бовы — короля Гвидона и воспитателя Королевича — дядьки Симбалды. Аллюзии с бытием самого Ремизова возникают, когда в повести рассказывается о занятиях старых героев (лингвистических изысканиях Симбалды, мемуарных писаниях Гвидона). Актуализируя второстепенную сюжетную деталь источника — сообщение о бегстве Симбалды из родного города, Ремизов распространяет этот сюжетный мотив, вводя тему эмигрантской жизни. Симбалда предстает в облике старого чудака-эмигранта, занимающегося филологическими штудиями. С образами Гвидона и Симбалды связана введенная в повесть «обезьянья тема». Гвидон играет с маленьким Бовой в обезьян, бегая с привязанным хвостом; Симбалда создает обезьянью грамматику и пишет обезьяньи грамоты. Упоминается и обезьянья «валюта». Если в сказке Шарاپова «гости продали Бову за триста ливров золота», то у Ремизова — за триста «обезлионов». Превращение «обезьяньих дел» в занятия стариков-героев — скрытая автоирония Ремизова над последним этапом своей деятельности в качестве канцеляриуса Обезвелволпала, когда раздача грамот стала для него средством выразить благодарность за оказанную услугу или просто за внимание к одинокому писателю.

Тема старости сопряжена с темой воспоминаний. Последняя имеет в этой редакции неожиданный рефлекс — среди похитителей Бовы назван «заросший матрос — Соколов-Микитов» или «старый морнар Микитов», помогающий герою. Само название «морнар» (моряк) писатель взял из Познанского списка «Истории о Гвидоне». В пересказе его содержания Веселовский использовал это слово как некий экзотизм (Веселовский. С. 255). А у Ремизова упоминание о «морнаре» оживило память о писателе и матросе И. Соколове-Микитове, сделавшем ему много доброго в годы революции.

Первая редакция — своего рода конспект. В нем многие темы и сюжетные повороты лишь обозначены. Например, Ремизов изначально вычленил мифологический архетип сюжета о Бове. Он дополнил один из мотивов источника (матереубийство) новым — отцеубийством (Бова — плод тайной любви

Милитрисы и Додона). История Бовы превращалась в один из вариантов мифа об Эдипе. Но в Первой редакции эта сюжетная прачаснова лишь заявлена, но еще не стала структурообразующей доминантой. Она текстуально сформулирована в сцене, когда Бова поднес матери блюдо с головой неведомого ему настоящего отца — Додона:

«„— Вот тебе, полюбуйся!“

и он к самому лицу матери поднес блюдо, капала кровь.

Так бери же, крикнул Бова, ты не узнаешь меня?

Милитриса не отвечала.

— Я Бова.

Она пристально посмотрела. Но черная краска не обманет мать.

„Ты убил отца!“ — глухо произнесла она».

В Первой редакции драматический конфликт носит внешний характер и не затрагивает психологии героев, остающихся по-сказочному лишенными внутренней дисгармонии.

В произведении Ремизова «пилигрим» является Бове *дважды*, как и в суммарном «источнике» (лубочной сказке, итальянской и русской (Познанский список) редакциях сюжета). В первый раз он крадет у героя волшебный меч, во второй — дает королевичу зелья для превращений. По своей функции в сюжете этот персонаж — чудесный помощник героя волшебной сказки, имеющей соответствующий жанру конец:

«И началась счастливая жизнь в Антоне: подросли дети, пришла пора ученья, и Бова с ними учился, на-верстывая свои потерянные на конюшне и тюремные годы.

Слава о Бове прошла весь свет и один сын его Владимир сделался королем французским, а другой — Андрей — королем английским.

Говорят, что после смерти Дружневны сын Додона подослал в Антон своих наушников и те, подвязав себе козлиные бороды, проникли во дворец и мстя за Додона, убили Бову, а сами, отвязав бороды скрылись незаметно.

А другие говорят, Бову никто не убивал, а сам он тайно ушел в монастырь и прожил до смерти под чужим именем.

Так о судьбе Бовы толком никто ничего не знает, сказкой два века Бова ходил по Руси и не было и курной избы, где бы на стене не было картинки Бова бьется с Пулканом. А именем Пулкана — Полканами до сих пор зовут на Москве цепных собак».

Таким образом, Первая редакция текста — это сказка, хотя ее счастливый конец окрашен романтической иронией в духе гофмановского «Золотого горшка». Это — свидетельство скрытой деструкции использованной писателем жанровой формы.

Учитывая мнения ученых, Ремизов считал наиболее «народную» форму текста о Бове Королевиче — сказочную — позднейшим этапом его существования. Для него процесс воссоздания «легенды в веках» заключался в «очищении» ее мифологической первоосновы от позднейших наслоений. Об этом он писал Кодрянской 6 декабря 1950 г.: «Оканчивая 1-ую редакцию «Бовы» — всегда самое трудное, и это как раз после вашей сказки и я понял, для моего вы — ваша — „живая вода“. Если бы вы знали, на какие камни я в Бове наткнулся и если я взорвал их, то только благодаря Вам — вашему. Я вам покажу вчерне» (РП. С. 172).

Вторая редакция — черновой автограф в двух тетрадах. Над текстом дата: «8. I. 1951». Рукопись состоит из черновых вариантов отдельных эпизодов и последовательного текста. Хотя в нем и недостает ряда существенных эпизодов (например, расправы Бовы с матерью и др.), но тем не менее сюжетная завершенность текста позволяет рассматривать его как отдельную редакцию.

Во Второй редакции повествование распространено за счет включения культурного контекста. Например, во вступление введено ретроспективное описание бытования сюжета о Бове в русской литературе:

«Сказ о Бове королевиче, о его превратной судьбе и чудесных подвигах начну горьким словом о его отце, добром короле Гвидоне.

Гвидон сковал себе имя „непобедимый“, а пропустил жизнь, это ль не горе!

Город Антон. На площади два памятника: серебряный Пушкину и золотой Радищеву. [Пушкину поставит Бова, Радищеву — Додон] (здесь квадратные скобки автора. — А. Г.)

[Пушкин в чувствительных стихах признался в любви не прекрасной королевне Милитрисе, а ее горничной Зое — эта девка-чернавка добровольно села за Бову сидеть в тюрьме без срока. А „путешественник“ Радищев в смешных для Пушкина стихах высокопарно, по Буало, прославил исключимый королевский ключ Додонов] (здесь зачеркнутый первоначальный вариант. — А. Г.).

Ночами улицы освещены — вора застава. В хронике не встретите: „убил“ или „ограбил“. Уверенная жизнь. А королевские приемы — невидаль и у султана:

пестро, музыка и угощение, а на загладку шампанское, миндаль, вяземские пряники.

Со всех сторон из всяких стран приезжали гости на поклон к доброму старому королю Гвидону.

Во всех тогдашних географиях первым городом в мире назывался не Рим, не Москва, а Гвидонов Антон». ⁶¹

Большинство героев сохранили имена, данные им в Первой редакции (Милитриса, Личарда, Мильчигрия и др.). Однако произошла русификация волшебного помощника Бовы — «пилигрима» (первоначальное название этого героя было заимствовано Ремизовым из итальянской версии рыцарского романа), который превратился в «чернеца», как и ранее, *дважды* являющегося герою. Его роль в сюжете стала более значимой, но она по-прежнему трактована по-сказочному, ей еще не придано мистическое значение.

Финал Второй редакции лишен прежней сказочно-оптимистической трактовки:

«Бова во второй раз похоронив Друзиану, задумался. Эта смерть ему открыла мысль о своей судьбе.

Ему спасла жизнь Зоя, Мильгингрия... Раздумывая о М<ильгингрии>, змеиная башня, он подошел к правде о своей матери — лепешкам с ядом и вдруг понял, что мать ему спасла жизнь.

И ему показалась своя жизнь, которую спасли, зачем?

Пишут, он пошел в монастырь, а королевством Антоном завладел брат Додона.

Но что ему было делать в монастыре, каяться? Но разве покаяние может что-нибудь поправить — мое покаяние не вернет к жизни мать! — покаяние выдуманно для слабых душ — „великие грешники“ — разбойники, каясь, остаются мерзавцами. Кающийся успокаивается — и разве сознанием „греха“ можно обелить свою душу.

Напротив, дети говорят, больше никогда не буду делать. Но что толку, когда „великий грешник“ с иди-

⁶¹ Ср. вариант вступления: «Добрый старый король Гвидон Дантона сковал себе имя непобедимый, а пропустил жизнь.

Город Антон из городов над городами. Описан Радищевым и Пушкиным. Улицы в торце, ночью освещены, ворах застава. А королевские приемы — невидаль и у султана: нарядны, музыка и сыгны — на загладку вяземские пряники и миндаль. На площади памятник Пушкину и Радищеву: один воспел чернавку Зою, другой потрудился над гимном «фаллу» — ему тоже монументальный памятник красуется во весь свой Антонов рост стоит.

Но и самые яркие воспоминания линяют и хвостовство тупится, а пряник приедается. На гостях и самому с собой Гвидону скучно».

отским лицом — все кающиеся принимают это выражение — „чего не буду, когда сделано непоправимое“.

Так будто бы ему чернец объяснил.

И Бова с ним ушел странствовать.

Странствовать все равно что пропасть: без крова и без имени — в зной, под дождем и ветром, как придорожный куст.

И однажды чернец в чем-то позавидовал Бове и сонного его уколошил, что звучит, как „упокоил — упокой Г<осподи> раба твоего“».

Во Второй редакции намечена многозначность основного конфликта. В его осмыслении появилась бинарность. Невольные преступления, совершенные героем, — убил отца, закопал живой в землю мать, — были трактованы через традиционные христианские категории греха и покаяния. История Бовы представляла как еще один вариант сюжета на тему о неравном противоборстве Молодца и Горя-злочастия. Вспомним, что это была одна из лейтмотивных тем «Саввы Грудщина».

Но одновременно с первым, христианским, присутствовало и другое истолкование случившегося. Оно восходило к античному представлению о человеке и Роке. В «Бове Королевиче» Ремизов продолжил развитие той концепции судьбы, над которой он задумывался в «Мелюзине». В процессе работы писатель типологически сближал историю Королевича Бовы с историей Царя Эдипа. В конце трагедии Софокла герой уходил странствовать с одним спутником. Сходный символический характер начинал приобретать и финальный уход Бовы с чернецом. Но во Второй редакции был дан только намек на переосмысление прежней художественной концепции. Ее трансформация повлекла за собой жанровые изменения. В этой редакции Ремизов назвал свое произведение «сказом». Подобная жанровая маркированность свидетельствовала как о сохранении эпичности, так и об изменении типа повествователя. Последний из веселого балагура-сказочника начал превращаться в сказителя, наделенного психологической глубиной. Но во Второй редакции процесс жанровой трансформации еще не был завершен.

Третья редакция — черновой автограф с правкой в трех тетрадах. По текстом — дата: «29. III. 1951». Характер правки, проведенной после окончания работы над текстом, — распространение повествования.

В этой редакции сюжетно-композиционное построение произведения уже сформировано. Деление на части соответствует основному тексту. Авторская работа велась в направлении детализации основных эпизодов, углубления психологических мотивировок поведения персонажей, изменения типа повествования.

Для Третьей редакции характерна дальнейшая актуализация автобиографического плана повествования. Результатом детализации образов Симбалды и Гвидона является усиление их взаимосвязи с образом автора — Ремизова. Последующая правка направлена на еще большую «автобиографизацию» текста. Рассмотрим это на примере эпизода встречи Бовы с его воспитателем — эмигрантом Симбалдой:

Вариант А:

«— А что с архивом отца?

— Все бумаги я передал в верные руки, — Симбалда все еще недоверчиво поглядывал на Бову, среди бумаг обнаружились очень ценные документы: наш добрый старый Гвидон свободно говорил на обезьяньем и начал обезьянью грамматику».

Вариант Б:

«А что с архивом отца?

— Все бумаги я передал в верные руки, моему душеприказчику Константину Ивановичу Солнцеву.

— Какой это Солнцева? — перебил Бова; из уроков Симбалды он помнил имя: король-Солнце.

— Друг Солончука и, можно сказать, родственник. Оба из Индии, имена мифические.

Симбалда все еще недоверчиво поглядывал на Бову».

Сопоставив два варианта, можно сделать следующий вывод. Правка состояла во включении в текст «вечной легенды» скрытого упоминания о только что случившемся, важном для Ремизова событии: неожиданном отъезде в Америку К. И. Солнцева, прихватившего с собой (без уведомления владельца) переданный ему на хранение писательский архив. Одновременно Ремизов последовательно избавлял текст от автобиографических моментов, утративших свою актуальность по тем или иным причинам. Так, в Третьей редакции исчезло имя «морнара» Соколова-Микитова.

Начало текста маркировало его жанр: «Повесть о Бове королевиче, о его превратной судьбе и подвигах, ставших любимой сказкой на Руси с именами: Лукопер и Личарда, Полкан начну словом о его отце, добром короле Гвидоне, отец Бовы». Таким образом, автор противопоставлял «повесть» как рассказ о подлинно бывшем «сказке» как фантастической трансформации прошлого.

С первых же фраз в повествование включалось еще одно активное «действующее лицо» — рассказчик. Так же как в «Повести о двух зверях», «Мелюзине», Ремизов дал ему роль, сходную с ролью Хора в античной трагедии. Подобно Хору фиванских старцев, комментирующих перипетии роковой судьбы Эдипа, рассказчик сочувственно следил за трагической ис-

торией Бовы. Таким образом происходил процесс лиризации повествования.

«Очевидец» стремился детально рассказать о случившихся событиях, перебивая «изложение фактов» своими репликами, сообщениями слухов или «официальных сообщений». Это расширяло словесное пространство произведения.

Персонафикация субъекта повествования углубляла психологизацию образов героев, «воочию» увиденных рассказчиком. Они превратились из персонажей лубочной сказки в сложные противоречивые фигуры. При этом писатель опирался на сюжетные коллизии источника, развивая и трансформируя их. Так, в Третьей редакции был значительно переосмыслен образ матери Бовы. Повествователь «уточнил» мотивы ее любви-страсти к нареченному жениху Додону и преступления против навязанного силой мужа. Из исследования Веселовского Ремизов узнал, что постепенно ее собственное имя — Бландя, Брандория заменилось презрительной кличкой — Милитриса (*meretrix*). В Познанском списке встречаются еще два имени: «Меретрыс» и «Бландя», в Истоминском — только первое. Возникло любопытное сочетание постоянного эпитета и противоположного ему по смыслу имени — «прекрасная Милитриса», что в дальнейшем, в сказке, дало примечательный русифицированный вариант — Милитриса Кирибительвна. Ремизов использовал этот факт и, словесно «играя» двумя именами героини, как номинациями сущности (Брандория) и кажимости (Милитриса), «реабилитировал» ее. В его повести королева Брандория стала вторым центральным трагическим персонажем.

В Третьей редакции основной конфликт — безысходное противостояние Бовы и Брандории — сына и матери, предназначенных любить друг друга и обреченных на непонимание и ненависть. Брандория обручена с Додоном. Насильно отдав ее за старого Гвидона, ее отец нарушает волю судьбы. Трагическая коллизия судьбы Бовы (как и Эдипа) сложилась до его рождения и не разрешается смертью его кажущегося главного врага — матери.

Единственный, кому известны истинные мотивы поведения героев, — повествователь, но он, подобно античному Хору, может лишь порицать или сочувствовать. Лиризованность повествования усиливалась во всех сценах, связанных с Брандорией, так как рассказчик — единственный, кому были известны истинные мотивы ее поступков. «Всезнание» повествователя, лишенного возможности как-то изменить происходящее, усиливало трагическое звучание текста. Примером подобного повествования, основанного на подтексте, может служить следующий эпизод. Брандория поручала служанке Зое дать сыну пирожки с ядом так, чтобы он их ни в коем случае не съел и спасся:

«И когда лепешки были готовы, она куда-то под землю глядя, сказала, [обнимая Зою] дала Зое ключ и лепешки:

„Снеси в тюрьму сыну!“

С тою же самой улыбкой — для меня она как цветы цветут! — как вошла так и спускалась по лестнице с отравой.

Завидя ее, выжлецы, почували, куда идет и с медвежьей припрыжкой за ней, соскучились. Она их не отгоняла, она что-то говорила им, убеждая и видно было, что и они понятно кивают.

И когда она вошла в тюрьму и выжлы на перегонки кинулись к Бове, облапили, ласкаясь.

Бова взял из рук Зои лепешки, но не удержал и лепешки упали на землю.

Выжлы думали им и с жадностью набросились — „слаще меда“.

Зоя своими глазами посмотрела на Бову, а у Бовы только и остались, что глаза, пылая.

Что она хотела ему сказать — какая радость вдруг осветила тюрьму — а выжлы, проглотив последний кусок, с визгом покатались по земле, давась и перевернувшись, лапы кверху. Бова понял, да не все он понял и закрыл глаза, остолбенев.

Она взяла его за руку и как слепого повела — распахнула дверь.

Иди, сказала она, я за тебя.

Бова весь вздрогнул — и это он запомнит — но ничего не сказал и поспешно вышел.

Эта ночь была звездная — тени скрытые, иди, куда хочешь, дорога не выдаст.

Ночью, таясь, вышла Милитриса во двор и к тюрьме — так всякую ночь подходила она к окну, горюя. <...>Звездная была ночь необъятная, тайной томила душу. И вдруг радость хлынула на нее, и рука поднялась осеняя крестом в зенитную звезду, как звезды ее пальцы и до подножного белого камня и широко к притаившейся стене дворца и к живому окну тюрьмы. И звезды ее осыпали».

Для понимания художественной концепции «Бовы Королевича» существенно то, что образ королевы Брандории связан с темой «звезд». С конца 1910-х гг., после знакомства с учениями мистиков (Э. Сведенборга, Я. Бёме, Р. Штейнера), Ремизов ввел в свою философско-эстетическую систему образ «звезды» как символического обозначения высшего духовного (астрального) плана. Этот образ-символ значим и в художественной концепции «Бовы Королевича». Характерна правка

процитированного выше отрывка текста. Ей подверглись лишь последние фразы — ночной приход Брандории (Милитрисы) к стене тюрьмы. На приложенном к рукописи отдельном листке даны два варианта этой сцены:

Вариант А: «Звездная была ночь — пути и перепутья загадок. Она остановилась — лицом к лицу с тайной. И рука ее поднялась, осеняя крестом. К зенитной звезде, и были пальцы как звезда и звезда упала на подножный белый камень и вниз звезда опустилась до подножного белого камня. И широко к притаившейся стене дома и обратно к живому окну тюрьмы.

И в ответ — звезды, осыпаясь, покрыли ее».

Как показали варианты, Ремизов работал над словесным выражением общения души Брандории с высшим (астральным) миром, приоткрывающимся лишь на мгновение.

Лейтмотивная тема «звезд» стала одной из главных тем этой редакции. Звезды предстают как символ той силы, которая является высшим судьей персонажей. В драматические моменты своей судьбы трагические герои Ремизова (и прежде всего — Бова и Брандория) соприкасаются со звездами. Так в распространенной (по сравнению с предыдущими редакциями) сцене, когда Бова подносит матери отрубленную голову Додона, звезды являются символом высшей истины, остающейся пока еще скрытой от героя:

«Но дверь раскрылась — и Бова узнал мать. С какой ненавистью встретил он льющуюся синь ее прорубных глаз.

Милитриса уронила платок.

И как когда-то с блюдом печеных яблок перед Друзианой, Бова стал на колени, держа перед собой блюдо и мать, как Друзиана, нагнулась, она не могла не узнать и под безобразящей краской — и поцеловала его.

Вариант Б: «Звездная была ночь — пути и перепутья неразгаданных загадок. Она остановилась — лицом к лицу с тайной. И осеняя крестом, рука ее поднялась к зениту — и были пальцы ее, как звезды, и упали звездой до подножного белого камня, и широко вызвездило от живого окна тюрьмы к притаившейся стене дворца».

И этот поцелуй был ему, как сладкий крысиный яд. Отравленный, давясь он срыву поднялся и шваркнул к ногам матери кипящее кровью блюдо. И взбесясь, все отплеываясь, побежал через комнату матери, и затарабанил по каменной лестнице во двор. Небо сияло звездами».

В Третьей редакции чернец — один из ключевых образов произведения. Теперь он приходит к герою *трижды*. Подобное утроение его явлений служит средством нагнетания их сакральной значимости. Переосмысляя сюжетную роль этого персонажа, Ремизов повторил художественный прием, уже использованный в «Савве Грудыне». Бова не признавал посланца Высшей Силы в чернце также, как Савва несколько раз не узнавал его в облике нищего Семена Летопроводца. Третье явление чернца Бове предшествовало финалу произведения. В письме от 28 марта 1951 г. Ремизов сообщал Кодрянской о сложности работы над окончанием произведения: «Кончил 3-ю редакцию 4-й части „Бовы“. Завтра (среда) буду отделывать конец. Боюсь, не выходит ли у меня „по-оперному“?» (КАР. С. 230).

Финал Третьей редакции стягивал воедино все сюжетные линии повествования:

«Со дня похорон Друзианы Бова совсем отстранился. Он жил в своей комнате один сам с собой.

Змеиная любовь Мингигрей — ее змеиная башня — его освобождение, натолкнуло его мысль, как однажды, тогда он только вспомнил мать, а теперь идет дальше.

„И тюрьма, где я сидел по воле матери, не та же ли это змеиная башня? Мать задумала меня спасти, как бы Додон меня убил“

И Зоины слова прозвучали:

„Убила родную мать, которая спасла мне жизнь“.

От Зои он дальше пойдет — к отравленным лепешкам, к любимым выжлам, которые съели лепешки.

И в глазах его гроб и он стоит над живой в гробу матерью.

Он дойдет и до Додона, которого он убил, что Додон его отец.

И он как замурованный — дождь долбит череп, плоть ломит кости.

Дверь отворилась — и вошел чернец.

Я к тебе послом! — чернец распахнул рясу: на ногах висели золотые лоскутья, все, что сохранилось от выменяных посольских штанов Бовы, — отдай свой меч-кладенец, к чему тебе?

— Ты откуда? — спросил Бова.

„Я... со святой земли.

— И опять пойдешь?

— Я за тобой пришел.

Чернец пошарился и вынул турецкую папироску и зажигалку и закурил.

— И это не грех? — почему-то вырвалось у Бовы спрашивать чернеца, который его однажды опоил и украл кладенец.

Есть две святыни — дар человеку любовь и грех. Грех также свят, как любовь. Любовь соединяет человека с человеком, а грех — единственный путь человека к Богу, единственная связь с Богом, тоненькая нитка туда, куда других путей нет. Горячая нить, плающая слезами раскаяния.

— Какой же грех? Я воровать не могу.

— Я украл у тебя меч, а ты у Маркобруна Друзиану, товарищи. Раскаянием ничего не поправишь. И разве ты можешь поднять из гроба мать? Среди людей тебе не место, пойдём.

Бова покорно поднялся.

— Погаси свет. Шапку надень: на дворе дождь. Ангусей!

Бова пропал. Имя его перешло в сказку. А по святой земле бродил не Бова, а Ангусей. И кончилось как-нибудь неожиданно просто: тот же чернец, позарясь — сонного уколошил, что звучит, как упокоил.

Королем Антона сделался Дан-Альбрига. Дети Бовы воспитывались за границей. Перед ними блестящее будущее: один сделался король французский, другой король английский. А про Ронделло „история умалчивает“ да видно, как и все, что живет и дышит на земле, состарился и сошел на нет».

Четвертая редакция — это основной текст произведения. Она существует в трех вариантах, различающихся незначительной стилистической правкой. Вариант А — беловой автограф в трех тетрадах, датированный в конце «13. IV. 1951». Вариант Б — авторизованная машинопись. Вариант В — текст, опубликованный в журнале «Возрождение»⁶² и в издании «Опелешника».⁶³

Четвертая редакция открывалась «Историей повести». Это — краткий пересказ сведений об истории сюжета о Бове

⁶² *Возрождение* (Париж). 1956. № 49. С. 43—58; № 50. С. 48—62; № 51. С. 57—66.

⁶³ *Ремизов Алексей*. Бова Королевич // *Ремизов Алексей*. Тристан и Исоolda. Бова Королевич. Париж, 1957. С. 75—139. Далее цитируется в тексте с указанием страницы.

из исследований Пыпина, Веселовского и Гудзия. В отдельной тетради имеется первоначальный вариант этого вступления. Он сходен с основным текстом в историко-литературной части, но отличается от него в последнем разделе, где Ремизов рассказывал о своей работе над произведением. Как и в других вступлениях, писатель сначала перечислил по именам своих «помощников»:

«Когда я писал мою повесть о Бове, одновременно рисую, я показывал картинки и объяснял, читать по рукописи мне не по глазам, один из собеседников Б. П. Маги, большой книжник, „откуда знаю?“ — и сам ответил: „восточное, татарское что-то“. И И. П. Кобеко, не менее просвещенный, тоже Бову с орды повел — воображаю, как подскочил бы его дядя Дмитрий Фомич — на „источниках“ собаку съел! А П. А. Берлин — энциклопедия! — на мое: „измучился над Мелозиной, кончу, за Бову примусь!“ заметил: „Это будет легче“. Я понял: „И мучиться не придется, веселая история“».

Подобная «интимизация» текста характерна для Ремизова, как бы вводящего читателя в круг своих реальных друзей. При правке на этапе наборной рукописи писатель снял конкретные имена (упомянув неких «собеседников»), но сохранил фактологическую точность переданного разговора.

Другим результатом правки вступления было обобщение указания на источники текста. Они были сведены к одному исследованию Веселовского.

По сравнению с предыдущей, Четвертая редакция — более краткая. Стяжение текста произошло за счет развития системы лейтмотивов. Словами — символами лейтмотивных тем произведения, стали постоянные эпитеты («прекрасная» Милитриса, «верный» рыцарь Ричарда и т. п.)

Композиция произведения состояла из пяти частей — историй пяти сюжетно замкнутых «авантюр» героя. Каждая из них была географически локализована.

I часть: город Антон. История убийства Гвидона и любви Брандории. II часть: Армянское царство. История поединков Бовы с Маркобруном и Лукофером и любви Друзианы. III часть: Рагильское царство. История спасения Бовы и любви Мальгирей. IV часть: Задонское царство. История поединков Бовы с Пуликаном и Маркобруном и история любви Бовы и Друзианы. V часть: город Антон. Три варианта финала повести.

Первая часть завершалась изгнанием Бовы из города Антона — царства отца, т. е. переменой географического пространства и, соответственно, потерей своего имени. Как и в

источнике, обстоятельства (судьба) выталкивали героя из дома в мир авантюр. Все места действия повести были связаны «морем», имевшим значение не только буквально-географическое, но и излюбленное в Средневековье символическое. Это было «море житейское» — судьба человека, а конкретно, судьба Бовы Королевича. Герой бродил по свету по воле то корабельщиков, то недругов, то самого «моря» (т. е. судьбы). Единственным «самостоятельным» перемещением героя был его приезд в город Сумин, чтобы оттуда возвратиться домой и стать королем Антона, т. е. вернуться в свое исходное пространство.

В конце повести «богатырский» цикл приключений Бовы был завершен. Писатель ввел цитату из рукописи XVII в.: «Бове слава не минется и до века!» — и написал слово «Конец». А затем были даны три варианта «конца» героя. Первый вариант («рассказывали»): Мальгирея, узнав, что ей не быть женой Бовы, задушила его поцелуем. Второй вариант («по другому рассказу, не менее правдоподобному»): Мальгирея выходила замуж за молочного брата Бовы Териза, а сам герой, как показано на лубочной картинке, благоденствовал с Друзианой. Эти два варианта были отражениями окончаний «Повести о Бове Королевиче» в Познанском и Истоминском списках.

В конце повествования последняя «авантюра» героического цикла Бовы была завершена, и, согласно структуре рыцарского романа, должен был начаться новый круг его странствий. Однако третий вариант окончания повести («то, что есть») — вариант Ремизова — был основан на разрушении законов жанра «рыцарского романа». Герои таких романов не старели и не изменялись, благополучно правили своими королевствами. А у Ремизова Друзиана умирала от пережитых страданий, правление в Антоне от «богатыря» Бовы переходило к его дяде — деляге-прагматику Дан Альбриге. И здесь Бове в третий раз являлся чернец. По сравнению с Третьей редакцией, Ремизов сделал сцену их последнего свидания более пространной. Он включил в текст последние слова чернца: «Раскаянием не поправишь. Попробуй, разве можешь поднять из гроба свою мать? А если бы мог — она простит: „потому что я люблю, я прощу“.⁶⁴ Но там, какая любовь и какая милость — там не прощается. В этом все, вся боль — вся раскаленность раскаяния. Прощается не там, а что еще за этим „там“, где разберутся, кто виноват, что ты таким явился в

⁶⁴ О важности для идейной концепции произведения взаимосвязи «любви» и «милосердия» см. в письме Ремизова к Кодрянской от 22 мая 1951 г.: «„Бову“ отдал переписывать. Выходит много. Не удалось показать вам всю повесть, жалею. Мне некому показывать, Вы это знаете. Читаю и исследования. <...> Рыцарский идеал: любовь и милость. Хочу взять для матери Бовы: „потому что я тебя люблю, я прощаю“» (РП. С. 181).

мир. Раскаяние ничего не поправит. И разве ты есть среди людей? Твое место — и он крестом раскинул руки — „Крестным древом просвети и спаси мя!“ Пойдем» (с. 138—139).

В конце повести Бова, подобно Царю Эдипу, узнавал всю правду о совершенном. Знание рождало раскаяние. Финалом ремизовского произведения было преобразование героя, свершающееся через его «смерть» — отказ от имени (знаменитый Бова становился безвестным Ангусеем), а затем полное исчезновение. По сути это было повторением мистериального в своей основе преобразования Эдипа, превратившегося из гордого царя в слепого нищего, ушедшего в неизвестность со смиренным спутником.

Финал «Бовы Королевича» (уход героя странствовать с чернецом) был сходен с финалом «Саввы Грудцына». Подобно Семену Летопроводшу, чернец предстал посредником между низшим (земным) и высшим (небесным) мирами. В то же время, он был материализацией подсознания героя — порождением его собственного «я» — голосом его совести и раскаяния.

Повесть «Бова Королевич» была опубликована в одной книге с «Тристаном и Исольдой», и, возможно, из-за соседства с ремизовским вариантом всемирно известной легенды осталась не замеченной критикой. Характерный пример оценки повести — рецензия Ю. Терапиано. После подробного анализа «Тристана и Исольды» критик отметил, что «сказка о Бове-Королевиче, рассказанная Ремизовым во второй части книги, по своей теме и по своему духовному содержанию не в состоянии равняться с повестью о Тристане и Изольде».⁶⁵ На фоне подобного невнимания критики значима высокая оценка повести, данная таким знатоком литературы, как Б. Филиппов. В письме к Ремизову от 19 ноября 1957 г. он писал: «Огромное Вам спасибо за „Тристана и Исольду“ и прелестного Бову Королевича. И как это хорошо, что стольный град Бовы зовется Антон, а уж царь этого града царь Дантона. И хорошо установление — тонкое, не навязчивое — тех нитей, которые связывают Вашего Бову с эдиповым неузнанием отца» (Собрание Резниковых).

В итоге можно заключить, что Ремизов, создавая одну за другой редакции своего «Бовы Королевича», последовательно распутывал сложную цепь жанровых трансформаций сюжета. Писатель продвигался от более позднего этапа его бытования к истокам. При этом нарративная структура произведения сохранялась. Из веселой «сказки» текст превратился в «сказ», затем — в «героическую повесть». Вводя эпитет «героическая», Ремизов тем самым маркировал преемственность своего произведения с «рыцарским романом» как ранним видом эпического жанра. С другой стороны, этот эпитет сохранял в на-

⁶⁵ Русская мысль (Париж). 1957. № 1114. 28 сент.

именовании повести «историческую память» об одном из видов драмы — античной трагедии, Герой которой вступал в неравную схватку с Роком. Неслучайно в конце «Истории повести» Ремизов отметил, что «эта трагедия не уступит Мелюзине, — какой страждущий мир на „святой земле“» (с. 78).

VI. «Тристан и Исольда»

В волнениях, связанных с публикацией книги «В розовом блеске» — художественно-биографического повествования о жизни С. П. Ремизовой-Довгелло, прошел для Ремизова 1951 г. Ради появления этой книги писатель отказался от последней возможности увидеть опубликованным отдельным изданием свой роман «Плачущая канава», поскольку издательство имени Чехова могло опубликовать лишь одно его произведение. Поставленные условия — ограничить объем — заставили Ремизова пойти на не характерный для него компромисс — сокращение и переделку первоначального текста. Все требуемые творческие жертвы были принесены, и книга вышла в свет в 1952 г.

В середине 1951 г. Ремизов обратился к двум вариантам легенды о любви сильнее смерти — знаменитой истории о Тристане и Изольде и древнерусской «Повести о Петре и Февронии Муромских».⁶⁶ Как свидетельствуют письма Ремизова к Н. Кодрянской, работа над обоими текстами началась и велась одновременно. Так, в письме от 22 мая 1951 г. он сообщал: «После „Февронии“ (XIII век) будет Тристан и Изольда (или Изотта по-итальянски). Поэма из кельтской сказки. Справлюсь ли?» (РП. С. 179). Оба произведения не только создавались, но и перерабатывались параллельно. Ремизов неоднократно сообщал об этом Кодрянской, например, в письме от 12 июня 1951 г.: «Продолжаю тексты о Тристане и рисую. Когда кончу, возьмусь за 3-ю редакцию „Февроньи“. Я замечаю, что ученые исследователи только цепляются за явления жизни и соединяют их внешне, не заглядывая под эти явления. В „Февроньи“ спутали Змия (огненного с белыми крыльями) со Змием-Драконом (зеленые крылья, не огненные, а упругий). В Тристане, его захлебывающуюся любовь подменили мелочным недоверием. Я как урок учу, читая по строчкам. А если б этого не было? Вы, я знаю, понимаете, что это не все» (Там же. С. 183—184). При анализе творческой истории обоих произведений надо учитывать их внутреннюю взаимосвязанность.

⁶⁶ Ср. сделанный Д. С. Лихачевым детальный сопоставительный анализ сюжетов легенды о Тристане и Изольде и «Повести о Петре и Февронии Муромских»: Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970. С. 94—95.

Сведения о существовании восточнославянского перевода одной из версий легенды о Тристане и Изольде Ремизов получил, работая над «Бовой Королевичем», из книги А. Н. Веселовского «Из истории романа и повести. Материалы и исследования. Вып. 2».

Структурно научная монография Веселовского состояла из исследования и приложения — публикаций текстов. Исследование было разделено на две части: конкретную — «Белорусские повести о Тристане, Бове и Аттиле в Познанской рукописи конца XVI века» и теоретическую — «Славяно-романские повести». Последняя была посвящена новым художественным явлениям, которыми анализируемые ученым литературные памятники дополнили эстетическую систему древнерусской литературы. Одним из главных было открытие непривычного для средневекового восточнославянского читателя взгляда на женщину и на любовь. По мнению Веселовского, тогда в книжной культуре явилось «откровение любви, как особой силы в нравственном мире человека» (*Веселовский*. С. 12) Концептуальная основа статьи «Славяно-романские повести» и заключалась в раскрытии этого «откровения». Ученый отделил характерное для древнерусской книжности истолкование любви как греха от более свободной трактовки этого чувства в фольклоре. Он считал, что именно переводные повести, основанные на переделанных рыцарских романах, внесли качественно новое в «воспитание чувств» читателей Древней Руси. На смену шаблону и сдержанности пришло отражение непосредственной эмоции. «Надо было личному чувству красоты воспитаться в самосознании, чтобы прорвать эту толщу эпических формул, — отмечал Веселовский, — оживить их реальными штрихами и перед внешними очертаниями образа дать преимущество выражению произведенного им впечатления» (Там же. С. 18). Как пример одного из первых отражений открытого любовного чувства в средневековом искусстве он привел сочиненное вагантом описание Елены Прекрасной. Оно завершалось следующей фразой: «Чтобы густые кудри ничего не скрывали от ее красы, она откидывает их по обе стороны лица, и оно является тогда, точно лик Авроры, когда она близится в розовом блеске (курсив мой. — А. Г.) утра» (Там же. С. 18). Напомню, что в 1951 г. Ремизов завершил синтезацию отдельных повествований о С. П. Ремизовой-Довгелло в единую книгу «В розовом блеске». Возможно, что ее название восходит к олицетворенной метафоре любви, приведенной в статье Веселовского.

В заключении анализа аккумуляции переводных повестей эстетической системой древнерусской литературы ученый сделал неутешительный вывод: «Поэзия любви и красоты отразилась в славяно-романской повести бледными силуэтами; в длинной веренице приключений и турниров, храбрых рыцарей

и влюбленных царевен, напоминающей свиту Изотты, мы, без помощи западных оригиналов, не нашли бы, на ком остановить глаза и не сказали бы: вот она! Такова судьба всех первых откровений: их заслуга в почине, не в завершении; в этом и заключается интерес славяно-романских повестей» (Там же. С. 22—23).

Веселовский отметил, что лишь «Повесть о Бове Королевиче», в которой тема любви-страсти звучала приглушенно, органично вошла в древнерусскую литературу, превратившись в сказку о непобедимом герое. С идейно-эстетического «воскрешения» этого произведения Ремизов и начал работу по восстановлению той «поэзии любви и красоты», которая пусть фрагментарно, искаженно, но была воспринята сознанием древнерусского читателя.

Центральное место в концептуальной статье Веселовского было отведено анализу единственного восточнославянского (белорусского) перевода самой знаменитой средневековой легенды о любви Тристана и Изольды. Ученый пришел к выводу, что «Тристан, сохранившийся в одной только рукописи, вероятно, не имевший особого распространения, не мог оставить и отголосков» (Там же. С. 23). Таким образом, по его мнению, миф о любви, побеждающей смерть, оказался не востребованным русским средневековым сознанием.

Исследование Веселовского стало для Ремизова одновременно и важным научным источником, и предметом особого рода эстетической полемики. Как уже неоднократно упоминалось, в философско-эстетической системе позднего творчества писателя категория любви была одной из основных онтологических категорий. Существование единственного списка восточнославянского перевода истории Тристана и Изольды осмыслялось Ремизовым не как свидетельство чуждости этого мирового мифа о любви мирозерцанию Древней Руси XVI в., а, наоборот, как доказательство его присутствия в нем. Напомню, что писатель одновременно взялся за пересоздание текста о Тристане и «Повести о муромском князе Петре и супруге его Февронии». Подобным художественным жестом он как бы полемизировал с утверждением Веселовского, что перевод «Тристана» «не мог оставить и отголосков» (Там же). В доступных Ремизову научных исследованиях этой древнерусской повести (Костомаров, Гудзий, Скрипиль) время ее создания либо указывалось неточно (XV—XVI вв.), либо датировалось XV в. Лишь много позже Р. П. Дмитриева точно установила имя автора (Ермолая-Еразма) и время создания произведения — XVI в.⁶⁷ В связи с этим знаменательна

⁶⁷ Повесть о Петре и Февронии / Подг. текстов и исследование Р. П. Дмитриевой. Л., 1979. 339 с.

эстетическая чуткость писателя, сопоставившего оба произведения как типологически сходные явления.

Черновики ремизовского «Тристана и Исольды»⁶⁸ почти не сохранились. В Собрании Резниковых имеется лишь Четвертая редакция повести, соответствующая основному тексту (публикации в «Оплешнике»)⁶⁹. Она существует в виде: а) белового автографа в тетради с датой на обложке «8. III. 1953»; б) машинописи с правой рукой неустановленного лица — наборной рукописи для издания в «Оплешнике». Однако на основании эпистолярных свидетельств (писем Ремизова к Кодрянской) можно с относительной точностью реконструировать хронологию и этапы работы над текстом.

В мае 1951 г. Ремизов обратился к изучению исследования Веселовского и приложенного к нему текста восточнославянского перевода «Повести о Трыщане». Ученый установил, что первоисточником Познанского текста был итальянский перевод французского прозаического «Тристана», перевод, пришедший в Россию через Сербию. По мнению Веселовского, «русская повесть значительно отличается от того и другого, представляя новые подробности, изменяя обычную катастрофу и производя впечатление чего-то скомканного, сокращенного второпях или по незнанию» (Веселовский. С. 138). В июне того же года Ремизов продолжал сличение текстов, приведенных Веселовским. Он писал Кодрянской 17 июня 1951 г.: «Мучаюсь в вихре Тристана и Изотты: на распутье, где расходятся французский, итальянский и русский тексты (редакции)» (РП. С. 184). Одновременно, как и при работе над «Бовой Королевичем», он делал рисунки действующих лиц и отдельных эпизодов повести.⁷⁰ «Вот большой, уже переплетенный альбом, — писал репортер, посетивший в то время Ремизова, — точнее том, зарисовок, набросков, карикатур, портретов, сопровождаемых короткими текстами, выписками из источников, собственными мыслями писателя. Это — план работы над русской (вернее белорусской) версией легенды о Тристане и Изольде. Оказывается, есть и такая. В 1580 году, при Иване Грозном, появился рукописный сборник, в котором, в переводе с сербского была воспроизведена легенда о „Тристане и Изотте“. Она была изложена с некоторыми сокращениями, но одновременно с добавлениями, которых не могут найти ни в

⁶⁸ Упоминание имени героини в данной работе сохраняет вариативность. Там, где речь идет о ремизовском тексте, используется авторское написание — «Исольда». В остальных случаях имя героини пишется в соответствии с традицией («Изольда»).

⁶⁹ Главы из готовящейся к изданию книги были опубл. в 1956 г. в газ. «Новое русское слово» (Нью-Йорк): «Белтене» (№ 15597. 11 марта. С. 2); «Тристан и Исольда. 1. Плавание Тристана и Исольды» (№ 15604. 18 марта. С. 5); «Тристан и Исольда. 2. Возвращение» (№ 15618. 1 авг. С. 5, 7); «Байле и Айлен» (№ 15632. 15 авг. С. 2).

⁷⁰ Альбом хранится в Собрании Резниковых.

итальянской, ни во французской редакциях. Подготовительный альбом — сам по себе интереснейшая книга, и ее можно перелистывать часами, не отрываясь. Чего-чего тут нет! Тут и „братя Изотты-белоручки“, тут и „граф Нантский“ и „езжалый рыцарь“ (*chevalier errant*), „ищущий фортуны“, и „дочь короля Перемонта“, и короли Клевдас, Подиш, Марк, Хлодвиг и Ланселот, и королева Глорианда и многие другие. Есть и выписки некоторых текстов».⁷¹

29 июня 1951 г. Ремизов сообщал Кодрянской: «Альбом Тристана кончил — 175 картинок, отдал в переплет. <...> Сличая тексты Тристана, я понял, что такое переводить. Последнее письмо Изотты о белых парусах: *Beau doulx ami je vous demande...* И послушайте, как передает белорусский человек XVI в. 1580 буквально непередаваемое: *Beau doulx...*

„Пане, як рыба без воды не може быти жыва, так я без тебе не могу жыва быти (или просто жить)“.

А стало быть гнаться за каким-нибудь переводом зря: надо воссоздавать словом чувство, а это может только автор, если знает иностранный как свой» (РП. С. 185). Приведенные в письме сравнительные цитаты из французского романа о Тристане (*Веселовский*. С. 208) и белорусского перевода (*Веселовский*. Приложение. С. 127) свидетельствуют о тщательности работы писателя по сопоставлению разных вариантов текста. Познанский список «Повести о Трыщане» с добавлением некоторых эпизодов из французской и итальянской редакций романа и из исследования Веселовского стал для Ремизова одним из главных источников фабулы задуманного произведения. Однако он не давал писателю основы для формирования художественной структуры и концепции нового текста.

В июле 1951 г. (см.: РП. С. 187) Ремизов начал искать текст «Тристана и Изольды» Ж. Бедье. При этом он стремился найти не французский оригинал (что в Париже было гораздо легче), а русский перевод А. А. Веселовского. Возможно, это было связано с авторской установкой — обращаться к иностранному тексту только при условии, если знаешь «иностраный как свой». Параллельно с освоением различных версий «Тристана и Изольды» Ремизов продолжал создание новых редакций «Петра и Февронии», а также работу над циклом эссе о Гоголе, вошедших в дальнейшем в книгу «Огонь вещей». Осенью 1951 г. он нашел требуемую книгу, о чем свидетельствует его письмо к Кодрянской от 16 октября: «Начал для канвы французскую современную версию Тристана. Имена другие и без фей. Но мне нужен КОСТЯК для моего Три-

⁷¹ Е. С. На улице Буало. Вырезка из неуст. газ. 1951 г. (Собрание Резниковых).

стана». (РП. С. 210). Работа по поиску эстетического «ключа» к созданию идейно-художественной структуры произведения была прервана на некоторое время из-за глазной болезни писателя. О продолжении работы говорится в письме к Кодрянской от 5 марта 1952 г.: «Начал французскую версию о Тристане и Изётте. После древнего текста мне кажется бедно. Но это мне надо для скелета легенды. Начался Великий пост, хочу кончить к Пасхе (Пасха 20 IV)» (Там же. С. 244). Таким образом, письма Ремизова свидетельствуют о его напряженных усилиях через «чужие» тексты достичь истоков тех художественных принципов, которые позволили бы воскресить вечный миф о любви и смерти. 10 марта 1952 г. он сообщал Кодрянской: «Взялся сегодня — за костяк повести о Тристане, на час меня заняло, все думаю» (Там же. С. 245). Судя по сохранившимся косвенным свидетельствам, Ремизов создал первую редакцию повести в первой половине 1952 г.

Качественно новый этап работы над текстом «Тристана и Исольды» начался с середины 1952 г. Он был обусловлен знакомством писателя с транслировавшейся по радио оперой Р. Вагнера «Тристан и Изольда», а затем и с теоретическими статьями композитора. О начале этого этапа творческой истории текста говорится в письме Ремизова к Кодрянской от 6 августа 1952 г.: «Nonne берегу для немецкого: ей очень трудно, но все-таки читает Вагнера о Тристане и Изольде. Я слышал передачу из Германии и меня смутило: совпадение моего с музыкой Вагнера. Надо стало быть по-другому строить» (Там же. С. 286).

Основные тема и идея задуманного произведения были определены Ремизовым изначально. Это — любовь, понимаемая как одна из великих мирообразующих сил. Однако, по мнению писателя, в известных ему разновременных версиях мифа о Тристане и Изольде его космогонический смысл ускользал под массой сюжетных подробностей, придававших мифу ложное реалеподобие и превращавших его в исторический анекдот о банальном адюльтере.

Музыкальное произведение Вагнера «Тристан и Изольда» (1857—1859) по своей эстетике представляло собой, пользуясь определением А. Ф. Лосева, «общечеловеческую музыкально-мифологическую драму с последовательным и строго методическим использованием определенной системы лейтмотивов, задуманной как глубочайшее слияние поэтической и музыкальной образности с ее философской идеей».⁷² В «Тристане и Изольде» новые эстетические принципы музыкальной драмы соединились с отражением значимой для Вагнера личной темы.

⁷² Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Р. Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 33.

Наиболее целостно эти эстетические принципы были сформулированы композитором в трактате «Опера и драма» (1850—1851). По Вагнеру, в основе новой музыкальной драмы, отражающей современное мировоззрение, должен лежать миф. Именно в нем в сжатой форме представляла целостная связь явлений, посредством его она становилась доступной человеческому чувству. Миф воплощался в греческой трагедии, затем, в более поздние времена, христианский миф отразился в легенде — своего рода «христианском романе». Другой вид мифов, также сыгравших значительную роль в образовании искусства, Вагнер находил в фольклорных сказаниях европейских народов, сказаниях, существовавших в разных формах *саги*. Именно в последней композитор видел поэтическую основу музыкального произведения нового типа. При воплощении мифа *внешнее* действие, по Вагнеру, должно быть сведено к минимуму. Музыкальные мотивы, выражающие упрощенные моменты действия, должны войти в главный мотив, как воспоминания и предчувствия, и иметь соответствия в словесных мотивах, на которых основано драматическое либретто. Вагнер писал: «Музыканту, как осуществителю поэтического намерения, легко, в полном соответствии с намерением поэта, расположить эти мотивы, сгущенные в мелодические моменты, таким образом, что из их естественного, обусловленного чередования вполне понятно вырастает высшая цельная музыкальная форма».⁷³

Обращение к легенде о Тристане и Изольде было связано у Вагнера с расставанием с возлюбленной Матильдой Везендонк. Исследователи его творчества неоднократно подчеркивали значимость этого биографического аспекта для понимания философско-идейной концепции «Тристана и Изольды». Трагическая символика двуединства смерти-любви была обусловлена не только влиянием на Вагнера философии Шопенгауэра с присущим тому утверждением тождества любви и смерти; не только знакомством композитора с буддийскими учениями о нирване, но и определенного рода самоотождествлением автора с Тристаном, осознанием невозможности «соединения с Матильдой в этом мире, полном зла и жизненных превратностей. Оставались мечты о единении в сфере внеличной, внеэгоистической, возвышенно-духовной».⁷⁴ В статье «Музыка будущего» (1860) композитор пояснял, что после «Тангейзера» он стал брать сюжеты своих произведений из саг. Вагнер отмечал, что «у саги, к какому бы времени и народу она ни принадлежала, есть то преимущество, что надо схватить только чисто человеческое содержание ее времени и ее народа <...> не приходится задерживаться на внешнем объяснении со-

⁷³ Вагнер Р. Избранные работы. С. 526.

⁷⁴ Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Р. Вагнера. С. 43.

бытий и можно отвести почти весь стихотворный текст показу внутренних мотивов действия».⁷⁵

В музыкальной драме «Тристан и Изольда» почти нет внешнего действия. Оно «вполне развивается в глубине души двух героев».⁷⁶ Система «основных мотивов» или лейтмотивов является фактором, структурно объединяющим произведение, представляющее собой поток чувств героев. Основными лейтмотивами драмы Вагнера стали лейтмотивы Любви, Страдания, Томления, Ночи, Дня, Смерти, Любовного Напитка и др.

Именно музыкальная драма «Тристан и Изольда» и теоретические статьи Вагнера дали Ремизову эстетический «ключ» к созданию художественной структуры задуманного произведения, а также указали на жанровый первоисточник фиксации мифа — сагу.

Сходные замечания об истоках легенды Ремизов нашел и в написанном А. Н. Веселовским «Введении» к русскому переводу романа Ж. Бедье. Ученый отметил, что эта легенда восходит к кельтским, точнее ирландским сагам. Именно «Введение», а не сам текст Бедье, переведенный сыном ученого, является еще одним источником ремизовского текста. Веселовский раскрыл историю жанровой динамики текста о Тристане и Изольде, отметив, что «в преддверии старофранцузского романа, сменившего феодальные боевые песни, стоит повесть о Тристане и Изольде, — повесть-сказка, архаическая по чертам отражающегося в ней быта, полуязыческая по миросозерцанию, <...> повесть о любовном зелье, <...> стоит отвесть зелья, и полюбишь беззаветно, вечно, до смерти. И за гробом не умирает такая любовь».⁷⁷ Ученый дал характеристику «народного кельтского христианства», одной из составляющих которого было учение о метемпсихозе. Он также назвал несколько ирландских саг, являющихся, по его мнению, сюжетными параллелями к истории о Тристане и Изольде. Из «Введения» же Ремизов заимствовал истолкование отдельных образов-символов.

Дальнейшим логичным шагом было обращение Ремизова к книге «Ирландские саги».⁷⁸ Как явствует из его письма к Кодрянской от 1 ноября 1952 г. («Продолжаю рисовать Ирландские саги» — РП. С. 301), он снова применил сначала графический,⁷⁹ а затем «словесный» методы освоения нового источника.

Таким образом, тексты и исследования А. Н. Веселовского, музыка, теоретические статьи Р. Вагнера и ирландские саги стали основой нового ремизовского произведения.

⁷⁵ Вагнер Р. Избранные работы. С. 525.

⁷⁶ Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. М., 1905. С. 45.

⁷⁷ Веселовский А. Н. Введение // Бедье Ж. Роман о Тристане и Изольде / Пер. А. А. Веселовского. Л., 1938. С. 25.

⁷⁸ Ирландские саги / Пер. и коммент. А. А. Смирнова. Л., 1929. 377 с. Далее цитируется в тексте с указанием страницы.

⁷⁹ Местонахождение альбома не установлено.

Если сравнивать «Тристана и Исольту» с другими «легендами в веках», то очевидно, что источники онтологических представлений, на основе которых сформировался художественный макрокосм этого произведения, наиболее трудно определимы вследствие почти полного отсутствия сохранившихся подготовительных материалов. Однако на основе имеющихся свидетельств можно обозначить некоторые из них.

В «Тристане и Исольте» Ремизов обратился к древним, дохристианским представлениям о структуре мироздания, в частности, к представлениям, заимствованным из древних ирландских верований, сохранявшихся жрецами-друидами и частично отраженных в сагах. Невозможно вычлениить с достаточной полнотой весь круг источников, в которых писатель мог найти сведения о религиозной системе друидов. Некоторые данные он почерпнул из вступительной статьи А. А. Смирнова «Древний ирландский эпос» и из «Введения» А. Н. Веселовского к изданию Бедье.

Среди мифологических представлений древних ирландцев наиболее пристальное внимание писателя привлекли их воззрения на соотношение жизни и смерти и их взгляды на жизнь после смерти. Как писал А. А. Смирнов, «удивительным образом, в сагах, как и во всех иных источниках, на этот счет не сохранилось ни малейших указаний <...> когда герой погибает в бою, богиня войны „уносит его с собой“ — но куда? <...> Можно лишь предположить, что в ту самую „страну живых“, на „медвяную равнину“, находящуюся на дальнем чудесном острове, — в „обитель блаженства“ <...> все герои, попадающие в „блаженную страну“ <...> достигают ее *при жизни* <...> описания ее, сохранившиеся в сагах, осложнены примесью множества других заносных представлений, взятых частью из христианского образа небесного рая, частью из христианской же легенды о земном рае» (с. 40—41). Веселовский, очень кратко рассматривая особенности «народного кельтского христианства»,⁸⁰ упомянул о восходящих к языческим верованиям представлениях о метемпсихозе. Надо помнить, что идея метемпсихоза — очень важная составляющая мировоззрения позднего Ремизова. Поэтому неслучайно он обратил внимание на ее присутствие в мифологическом сознании авторов древних саг. Как покажет дальнейший анализ текста, Ремизову были известны и другие источники, рассматривавшие магические ритуалы друидов. Наконец, из музыкальной драмы Вагнера он воспринял идею обретения бессмертия через слияние в небытии, которое представало в облике нового высшего вида бытия.

⁸⁰ Веселовский А. Н. Введение. С. 27.

Макрокосм художественного пространства «Тристана и Исольтды» представляет взаимопроникаемую систему «реального» и многообразных «иных» миров.

Источники для изображения «реального» мира — белорусская, французская и итальянская редакции рыцарского романа, сюжеты которых полны кровавых авантур, историй предательств и борьбы за власть, а также окружающая писателя действительность XX в.

Текстуальная основа для изображения «иных» миров — ирландские саги, повествующие о волшебстве, метаморфозах, преобразованиях, а также либретто музыкальной драмы Вагнера.

«Тристан и Исольтда» Ремизова — произведение, в котором сделан эксперимент по использованию в словесном искусстве музыкальных приемов Вагнера. В разработанном композитором виде музыкальной драмы художественное единство целого достигалось за счет тесной зависимости арий или речитатива, исполняемых певцами, от ткани оркестровой музыки. Материалом для построения последней были лейтмотивы, обозначавшие и символизировавшие как эмоции и чувства героев, так и отдельные, подчас отвлеченные понятия. Таким образом, музыка оркестра создавала внутреннюю атмосферу драмы. Словесный текст оказывался подчиненным ей, дополнявшим основной эмоциональный ряд, выражаемый не словом, а мелодией.

В произведении Ремизова роль «оркестра», ведущего и раскрывающего основное «музыкальное», т. е. эмоциональное, содержание текста (его лирический сюжет), отведена субъективированному голосу повествователя. Пользуясь термином М. М. Бахтина, повествовательная ткань ремизовского произведения является «полифонической». Единый голос автора-повествователя включает в себя целый ряд голосов героев, звучащих то сольно, то в гармонических сочетаниях, то в какофоническом перекрестье.

Судя по ремизовским письмам к Кодрянской, относящимся к разным этапам работы над текстом, изначально сюжет был сконцентрирован на одном из двух главных персонажей — Тристане. Ремизов постоянно называет его именем свое будущее произведение. Например, в письме от 29 февраля 1952 г.: «Наведу у себя порядок и примусь за „Тристана“» (РП. С. 241). В письме от 25 мая 1952 г.: «Не напиши вы Гл<обусного> чел<овечка> может быть я продолжал бы следить путь „Тристана“» (Там же. С. 269) и т. д.

Как и в предыдущих «легендах в веках», Ремизов включил в повествование автобиографическое начало,⁸¹ персонифицировав его в образах двух героев. С них начинается уже приме-

⁸¹ Убедительный анализ автобиографичности сюжета «Тристана и Исольтды» дан в работе: Раевская-Хьюз О. Образ С. П. Ремизовой-Довгелло в творчестве А. М. Ремизова (К постановке проблемы) // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. С. 9—18.

нявшаяся в «легендах в веках» сложная художественная игра множественными двойниками. Писатель придал черты своего реального облика (старого книжника, любителя каллиграфии, сочинителя, потерявшего свою единственную любовь) воспитателю Тристана — Говерналю. Этот же герой представал как автор самой первой истории о Тристане и его судьбе, которая пишется «очевидцем» происходящего и имеет заглавие «Сын Елиабеллы». Одновременно Ремизов, подобно Вагнеру,⁸² метафизически отождествлял себя с Тристаном. О подобном уподоблении говорилось уже в первых строках текста, в которых легендарные обстоятельства рождения Тристана («судьба: не дано ему видеть отца, а мать — хранит и своем печальном имени Тристан»⁸³) подсознательно контаминировались с творчески преобразованными фактами биографии писателя (ранняя смерть отца, уход матери от него сразу же после рождения Алексея, ее дальнейшая трагическая судьба).

Изначально голос повествователя включает в себя голоса Говерналя и Тристана. Затем он дополняется все новыми и новыми голосами, становящимися как двойниками, так и антиподами главного героя.

Подобно музыкальной драме «Тристан и Изольда», художественная структура произведения Ремизова основана на сложном переплетении тем. Они раскрываются посредством системы лейтмотивов, выраженных отдельными словами или словесными комплексами. Центральная двуединая тема произведения — тема любви-смерти. Ее раскрытию подчинены такие темы, как тема Тристана («печаль глаз»), тема феи Син («зеленый плащ», «яблоко», «белые цветы», «стеклянная лодка»), тема Страны блаженных («серебристая ветвь», «другая страна», «лебединые перья», «две ласточки, скованные золотой цепочкой»), тема Любовного Напитка, соединяющего Любовь и Смерть — ее трактовка взята из вагнеровского произведения («серебряная фляжка») и др.

⁸² Ср. вагнеровское психологическое самоуподобление Тристану, совершившему прыжок из часовни ради сохранения тайны своей любви, в письме композитора к М. Везендонк от 1 ноября 1858 г.: «Я стоял на балконе и глядел в черно-текущий канал; свирепствовала буря. Мой прыжок, мое падение не были бы никем замечены. Я был бы освобожден от мучений одним прыжком. И я ухватился за перила, чтобы приподняться. Мог ли я — при взгляде на тебя, на твоих детей? ... В ту ночь, когда я отнял руки от перил балкона, меня удержало не мое искусство! В это ужасное мгновение мне обнаружилось с почти видимою определенностью истинная ось моей жизни, около которой повернулось мое обращение от смерти к новому существованию: это была ты! — ты! — как улыбка скользнула по мне: — разве не было бы высшим наслаждением умереть у нее на руках» (цит. по кн.: *Вальтер В. Г. Рихард Вагнер, его жизнь, творчество и деятельность.* СПб., 1912. С. 138—139).

⁸³ *Ремизов Алексей. Тристан и Изольда // Ремизов Алексей. Тристан и Изольда. Бова Королевич. С. 7.* Далее цитируется в тексте с указанием страницы.

«Тристана и Исольту» Ремизова можно уподобить структуре произведения. Его части построены на том, что сам писатель называл сочетанием «музыкальных» и «немзыкальных» сцен.

Историю любви Тристана и Исольты предваряют ряд глав. Они начинаются с «драматической ремарки», отмечающей место и действующих лиц. Например, глава «Сын Елиабеллы»: «Ирландия. Замок Форгал. Король Ленгиз, королева Эмен, сестра Аморольта, королева Исольта» (с. 30).

В каждой из глав в разных ипостасях повторяется история смерти от любви:

Глава 1 («Елиабелла») — истории отца Тристана, умершего в объятиях лесной феи, и умершей от любви его матери — Елиабеллы.

Глава 2 («Сидония») — история жены короля Марка, пошедшей из-за любви на преступление.

Глава 3 («О Короле Клевдасе») — история смерти изменивших своим мужьям Аннушки и Глорианды. История смерти человека, которого полюбила фея.

Глава 4 («Белинда») — история смерти от любви к Тристану Белинды, а также Эмер и Айлия.

Эти главы — сюжетно замкнутые новеллы, в которых «музыкальное» начало соседствует с «немолчаливым». Повествования о любви человека и феи — рассказы о чувстве, преодолевающем грань между мирами людей и духов. Для Ремизова это — дальнейшее развитие темы повести «Мелюзина». История рыцаря Раймонда и феи Мелюзины кончалась разлукой — невозможностью соединения существ разных миров. В «Тристане и Исольте» намечен иной путь разрешения этого конфликта. Единение совершается в «ином» мире, дорогу в который открывает смерть.

В первых главах произведения обозначены его основные темы — бессмертия любви, посмертного преображения и реинкарнации любящих. Словесная ткань каждой из глав-новелл представляет собой тончайшую паутину переплетающихся как окказиональных, так и интертекстуальных лейтмотивов. Так, например, в истории гибели зачарованного феей короля Мелеада, отца Тристана, окказиональным лейтмотивом является мотив листьев, символизирующих любовь дубравной феи. В глазах людей ее не разжимаемые объятия предстают горой листьев, скрывающих под собой тело погибшего короля. Но это — кажимость «реального» мира, тайну которой волшебник Мерлин раскрывает жене короля. «— Мелеад жив, — сказал он, — и весел, как никогда еще. // Она с надеждой — — // — Нет, этими глазами ты его не можешь видеть. // Мерлин исчез» (с. 9). Когда мать Тристана, рожая его, умирает, «глаза ее резко переменялись» (там же). Момент смерти изображен как переход в иное пространство: «Она хотела окликнуть и

поманить, но ее голос и ее руки остались на земле. И загребая в крылья туман, она плывет — печаль ее не печальная и труд ее нетрудный — беспредельно и бесконечно» (с. 10). В этот момент мать Тристана видит фею Син. Ее тема обозначена словесным лейтмотивом «зеленый плащ». Тогда же в повествование включается тема Тристана. Она выражена комплексом слов с семантикой «печаль». (Этот лейтмотив берет начало от имени героя, имени, восходящему к слову «triste» (фр.) — печальный).

В произведении Ремизова до встречи главных героев вновь и вновь повторяются истории о любви, несущей бессмертие через смерть. Черета сменяющихся пар возлюбленных предстает как реинкарнации одного и того же двуединого по своей природе существа, бессмертного по своей метафизической сути, хотя меняющего земные облики. Подобное представление лежало в основе верований друидов. Через все истории, предваряющие основной сюжет — о любви Тристана и Исольды, проходит тема смерти как пути к соединению. Одним из ее ведущих лейтмотивов становится мотив «огня». Он имеет многоплановую трактовку, начиная с реального огня, на котором сжигают прелюбодеев, до огня страсти, которым горят сердца любящих. Надо отметить, что священный огонь играл значительную роль в религиозной системе и обрядах друидов.

В «Тристане и Исольде» движение основного лирического сюжета можно уподобить развитию музыкального произведения, определенную эстетическую роль в котором играют «паузы». Именно они оказываются максимально заполненными сюжетными мотивами, в своей совокупности составляющими событийную фабулу. В «паузах» полифоническое авторское повествование сменяется монологическим — сказом, обильно насыщенный бытовой лексикой, просторечием, эмигрантским сленгом. В него активно включаются сплетни, слухи, которые рассказчик передает «из верных источников».

До встречи Тристана и Исольды истории вечной любви чередуются с, пользуясь ремизовским определением, «интермедиями» о любовных интрижках. Повествователь превращается в рассказчика. Пример такой «интермедии» — история повара Амоса и горничной Аннушки: «Любовь предусмотрительна, но не умна — сидят в канаве в обнимку, а белый поваров колпак из канавы сигнализирует. Аннушку зацапали, а Амос вырвался — стреканул с канавы в лес, только и видели его колпак, да и колпак скинул. // Дело опасное: наступлены с поличным — прелюбодеяние» (с. 16). «Интермедии» — это сценки из жизни «реального» мира, в которых «музыка» отсутствует.

5 октября 1952 г. Ремизов писал Кодрянской о формировании художественной структуры своего произведения: «После путешествия по берегу Ледовитого океана я прошел по скалочной земле Египта и Византии. И все это мне нужно для Тристана и Изоты. Заострить глаз в мир скрытый историей к источнику легенды о любви и смерти. Дело повесть по женским именам: Елиабелла (Blanchefleur) — Белоснежка — мать Тристана; Сидония — приемная мать — тетка Тристана; Белинда — дочь короля Фарамонда. Над этой главой мучаюсь. А перед Белиндой Глориана, жена Аполлона — рассказ как интермедия. Все эти образы проходят перед Тристаном до встречи с Изотой. Сумею ли выразить?» (РП. С. 300). Таким образом, писатель рассматривал развитие внефабульного — лирического сюжета своего произведения как движение от явления к сущности, от феномена к ноумену.

Архитектоника ремизовского текста основана на трансформированных применительно к словесному искусству эстетических принципах вагнеровской музыкальной драмы. В статье «Музыка будущего» композитор писал: «Посвятив себя работе над „Тристаном“, я избавился наконец от всех сомнений. С полной уверенностью погрузился я в глубины душевных переживаний, и из этого самого заветного внутреннего центра вселенной смело вылепил ее внешнюю форму. <...> на сей раз я решился применить только к внутренним мотивам действия ту детальную точность, какую сочинителю, работающему над исторической темой, приходится применять для объяснения внешней связи событий в ущерб ясному изображению внутренних мотивов. Жизнь и смерть, значение и бытие внешнего мира находится здесь в зависимости только от глубоких душевных побуждений, захватывающее действие возникает только потому, что к нему рвется душа, и раскрывается так, как оно сложилось внутри».⁸⁴ Композитор называл лирику исток «совершенной драмы», которую он стремился воплотить в своих произведениях.

Как и в музыкальной драме Вагнера, внешние проявления любви в поступках почти отсутствуют у героев Ремизова. Писатель отказался от сложных сюжетных ходов, которыми изобилует, к примеру, версия Жозефа Бедье (Божий суд над Изольдой, жизнь любовников в лесу Моруа, прыжок Тристана из часовни и т. п.). Но он не использовал и имевшиеся в Познанском списке «Повести о Трыщане» описания всевозможных рыцарских авантур, сохранив только одну — поединок Тристана и Аморольта, ранившего героя отравленным мечом. Упоминание об этом подвиге сохранилось и в музыкальной драме Вагнера. В обоих произведениях это — лишь повод для первой встречи главных героев. У Ремизова описание поедин-

⁸⁴ Вагнер Р. Избранные работы. С. 526.

ка предваряется как бы разъяснением для читателя, никогда не видевшего рыцарского единоборства: «Кто не видел, как колошматятся на улицах. <...> Тоже и на иконах пишут, взгляните на единоборство Архистратига с Сатанаилом, как различить, который ангел, а который агтел» (с. 29).

Тема смерти, раскрывающаяся через основную лейтмотивную метафору «плавания в другую страну», — сквозная тема сюжета о любви главных героев. Тристана, умирающего от отравленного меча Аморольта, кладут в лодку и отправляют «в другую страну» (с. 30). Это — один из древних обрядов захоронения и одновременно важный элемент посвящения в таинства друидических мистерий. Тристана укладывают в ладью по велению феи Син. Ремизов отметил значимость этого образа в художественной системе своего произведения в письме к Кодрянской от 10 ноября 1952 г.: «Последние ночи провожу с Тристаном и феей Син, ее ввожу в повесть, и все будет по-другому, не по-франц., не по-немецки, а по-кельтски» (КАР. С. 264). Тристан приплывает в лодке феи Син в Ирландию к Исольде. После первой встречи с ней герой, снова ведомый феей, в лодке же возвращается домой. В этот момент вновь возникает лейтмотив «другой страны» (чьим символом является и образ «серебряной ветви»): «Она наклонилась к нему и голос ее зазвенел серебром ветки. // „Ты на себе узнал, какая ваша жизнь: распря, вражда, война, разлука всегда и везде. Я поведу тебя в другую страну, мы этого не знаем, все по-другому“. // Он поднялся и пошел за ней к краю — лодка остановилась — и спрыгнул в ее стеклянную лодку, и по вспенившимся волнам они помчались к закату» (с. 35). Таким образом, первая встреча с Исольдой предстает как первая ступень мистериального преобразования героя. Как отмечают исследователи, «посвящение в Друидические Мистерии во время полночной церемонии достигалось через стеклянную лодку, называемую *Cwrgw Gwydrin*. Эта лодка символизирует луну, которая, проплывая через воды вечности, защищает семена живых созданий внутри лодкообразного полумесяца».⁸⁵ В тексте семантика «плавания в лодке» как одного из таинств посвящения подчеркнута восприятием возвращения Тристана домой как воскрешения из мертвых.

Рассказ о сватовстве Тристана к Исольде от имени короля Марка составляет короткую информативную главку. Наскоро «проговоренное» рассказчиком перечисление «реальных», житейских событий — очередная «пауза» — перебив «музыкально-го» (лирического) сюжета произведения.

Кульминация произведения Ремизова — глава «Самайн». Это — сцена на корабле, когда герои пьют Любовный Напи-

⁸⁵ Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. С. 51.

ток. Ее ближайший источник — аналогичная сцена из первого акта музыкальной драмы «Тристан и Изольда». У Ремизова в этой сцене музыкальные приемы Вагнера наиболее органично использованы для формирования словесной ткани произведения. Прямая речь героев почти полностью отсутствует. Изменение их чувств (переход от оскорбленной гордости, от подавляющего эмоции осознания долга к развитию и торжеству страсти) выражено через субъективированное повествование автора, чей голос, подобно вагнеровскому оркестру, включает в себя лейтмотивные темы других героев.

Глава состоит из потока назывных предложений, почти отрывочных фраз, то вторящих, то перебивающих друг друга. Подобное строение авторского текста сменило прежний единый речевой поток, наиболее ярко воплощенный в тексте исповеди Саввы Грудцына. О смене стилиевой манеры письма Ремизов сообщал Кодрянской 20 марта 1952 г.: «Теперь я по-другому пишу. А раньше: есть фраза одним духом — большого дыхания — целая полоса гранок. Верховая, читая, задохнулась. Но способ описания неизменен — *court métrage*» (РП. С. 251).

Время действия сцены обозначено в ее заглавии. «Самайн» — ирландский языческий праздник. Его истолкование Ремизов нашел в статье А. А. Смирнова: «Главным праздником был *Самайн*, справлявшийся в ночь на 1-е ноября и знаменовавший собою наступление зимы. Жрецы (друиды) разводили священный огонь, и пока он горел, все другие огни в Ирландии должны были быть погашены.<...> В ночь под Самайн разверзались волшебные холмы, и тогда-то обитатели их, *сиды*, вступали чаще всего в общение с людьми. Церковь <...> связала праздник Самайн с христианским „днем всех усопших“» (с. 41—42). Кроме статьи Смирнова источниками текстовой основы этой сцены стали сага «Смерть Муйрхертаха, сына Эрк» и первое действие музыкальной драмы Вагнера.

В главе «Самайн» сложная полифония авторского текста складывается из совмещения разных голосов, как бы соединяющих разновременные и разномирные истории любви. По аналогии со структурой повествования в ирландских сагах, ремизовский текст является сочетанием прозы и стиха, причем последний применяется для изображения моментов максимального эмоционального напряжения. Стихотворный текст, лейтмотивно повторяющийся в этой главе, — это включенная в авторское повествование внутренняя речь Изольды, обращенная к Тристану, и одновременно это речь феи Син. Его источник — переложенная Ремизовым лейтмотивная фраза из саги «Смерть Муйрхертаха, сына Эрк», в которой фея Син запрещает полубившему ее королю Муйрхертаху называть ее имя. Сравним текст саги и произведения Ремизова:

Сага «Смерть Муьрхертаха,
сына Эрк»

«скажи мне по правде, как
твое имя, чтобы мы знали его и
избегали произносить.

Она ответила:

Вдох, Свист, Буря, Резкий Ветер,
Зимняя Ночь, Крик, Рыдание,
Стон» (с. 293).

«Тристан и Исольда»

«Это я
я вздох
свист
буря
резкий ветер
зимняя ночь
крик
рыданье
стон
я твоя любовь, Тристан
Всегда и всюду» (с. 40).

В саге трагический финал любви феи Син и короля Муьрхертаха изначально предопределен. Гибель человека, поллюбившего фею, неизбежна. После праздника Самайн король нарушает запрет — называет ее имя, которое сама фея повторяет, как бы предвещая герою смерть: «Это я — Резкий Ветер, я — Зимняя Ночь, дочь прекрасных, благородных существ. Вот мое имя, всегда и всюду: я — Стон, я — Ветер, я — Зимняя Ночь...» (с. 300).

У Ремизова в сцене на корабле лейтмотивная тема феи, погубившей земного возлюбленного, переплетается с темой двойника Тристана — старого Говерналя, вспоминающего умершую Елиабеллу, а также с темой личной утраты Ремизова. Именно в этой главе наиболее обнажено в «оркестр» включаются звуки голоса автора: «Бурное настежь и моего раскованного живого — сквозь дождевую проволоку — заслону моим глазам — гремит! — покачу подморной перекатью бурного взыва — гремит! // Дикая пламень — сверканье кристалла — лебединые перья. // И этот ропот сквозь своевольное мое хочу, нет власти заглушить — терпенью конец — отчаяние крутит руки сорвать сердце» (с. 39—40).

Голоса Тристана и Исольды вплетаются в это многоголосье, звуча в унисон разным, но единым в своей метафизической сути голосам. И здесь Ремизов максимально сближает свой текст со сценой музыкальной драмы Вагнера. В ней Исольда подносит Тристану чашу с ядом, чтобы умереть вместе. Герой сознательно соглашается выпить напиток Смерти: «Den Balsam nützt' ich, // den sie bot: // den Becher nehm' ich nun, // dass ganz ich heut' genese. // Und achte auch // des Sühne-Eid's, // den ich zum Dank dir sage! // Tristan's Ehre — // höchste Treu'! // Tristan's Elend — // kühnster Trotz! // Trug des Herzens! // Traum der Ahnung! // Ew'ger Trauer // einz'ger Trost: // Vergessen's gut'ger Trank, — — // dich trink'ich sonder Wank!». ⁸⁶ Вагнеровские герои готовы к смерти, и

лишь совершенная служанкой подмена яда на Любовный Напиток на время отодвигает их гибель.

В произведении Ремизова «серебряная фляга» с Напитком Любви подсознательно ассоциируется у Тристана с ядом. Поэтому он предлагает Исольде выпить «серебряный яд», после которого они достигнут недоступного им в жизни:

«— В детстве мачеха меня хотела отравить, а по ошибке отравила своего сына. // Он налил две полные чаши. // — В жизни нам вместе не быть и только в смерти неразлучны. // Исольда все поняла, взяла чашку и поднялась. // — За всех усопших! <...> // И руки их сплелись неразрывно. // „Если это называется смерть, пусть она длится вечность!“» (с. 42). Ср. у Вагнера: «**Beide** Wie sich die Herzen // wogend erheben! // Wie alle Sinne // wonnig erbeben! // Sehrender Minne // schwellendes Blühen, // schmachtender Liebe // seliges Glühen ! // Jach in der Brust // jauchzende Lust! // Isolde! Tristan! // Welten-entronnen, // du mir gewonnen! // Du mir einzig bewusst, // höchste Liebeslust!»⁸⁷ Герои Ремизова, как и Вагнера, стремятся к гибели. В обоих сценах доминирующей лейтмотивной темой остается тема смерти = любви.

Эпизоды свадьбы Исольды, историй направленных против Тристана козней другого племянника короля — Андрета, уловок ревнивого Марка — «интермедии», лишенные «музыки». Они наиболее насыщены сюжетными мотивами, источник которых, главным образом, — «Повесть о Трышане».

Вторая и последняя при жизни встреча Тристана и Исольды происходит в ночь праздника Бельтене (ночь на 1 мая). Это — другой священный праздник друидов, связанный с обрядами посвящения. «И здесь, — отмечал А. А. Смирнов, — друиды возжигали с заклинаниями священный огонь. <...> Во время обоих этих праздников (Самайна и Бельтене. — А. Г.) происходили гадания» (с. 42). Ночная встреча героев — ремизовский аналог второго акта вагнеровской драмы «Тристан и Исольда» — единственного, также ночного, свидания героев. Писатель заимствовал у Вагнера истолкование Ночи как метафоры

⁸⁶ Wagner R. Tristan und Isolde. Leipzig, 1907. S. 32. Русские переводы текста Вагнера крайне неудовлетворительны по художественным достоинствам и точности. Однако в параллель к немецкому оригиналу приведем цитируемые отрывки по наиболее точному переводу Вс. Чешихина, соответствующему времени первого знакомства Ремизова с операми Вагнера: «Бальзам твой // Был полезен мне! // Я кубок твой беру, // вполне чтоб быть здоровым! — // Внимай же то, // в чем я клянусь, // в ответ на угощенье! — // Честь Тристану — // высший долг! // Рок Тристана — // гордый дух! // Козни сердца! // Сон мой вещей! // Из страданий // вот исход! — // Желанное питье, // пошли мне забыть!» (Вагнер Р. Тристан и Исольда / Пер. Вс. Чешихина. Лейпциг, 1899. С. 63—64.)

⁸⁷ Ibid. S. 34—35. Ср. перевод Вс. Чешихина: «Оба Жгучие волны // в сердце бушуют, // взоры туманят, // чувства чаруют! // Рвется от страсти // грудь в упоенье, // дух замирает // в нежном томленьи! // Бурный восторг // хохот исторг!... // Исольда! Тристан! // Тристан! Исольда!... // Мир весь — в забвеньи! // Ты — откровенье! // Ты — один мой кумир, // высший, новый мир!» (С. 66—67).

Смерти, когда только и может раскрыться любовь героев. В его произведении — это магическая ночь соприкосновения с духами, когда фея Син погружает возлюбленных в волшебный сон. Писатель использовал один из сюжетных мотивов «Повести о Трыщане» — мотив путешествия Тристана и Изольды. Однако у него реальное странствование заменено плаванием-сновидением, длящимся два года и одновременно только одну ночь.

Мотив «плавания» (также один из лейтмотивов «смерти») осмысливается в тексте Ремизова и как метафорическое изображение пересечения грани между мирами. В идейную концепцию его произведения вошло заимствованное из космогонических воззрений друидов представление о бесконечном числе трансцендентных миров, один из которых — мир сновидений.

Одновременно с работой над «Тристаном и Изольдой» Ремизов создавал книгу о снах у русских писателей — «Огонь вещей». В ней он обобщил свои многолетние размышления об онтологической роли сновидений. «В снах, — отмечал Ремизов, — не только сегодняшнее — обрывки дневных впечатлений, недосказанное и недодуманное; в снах и вчерашнее — засевшие неизгладимо события жизни и самое важное: кровь, уводящая в пражизнь; но в снах и завтрашнее — что в непрерывном безначальном потоке жизни отмечается как будущее, и что открыто через чутье зверям, а человеку предчувствием; в снах дается и познание, и сознание, и провидение; жизнь, изображаемая со снами, разворачивается в века и до веку» (Огонь вещей. С. 129).

Образы увиденных героями волшебных земель, чудесных островов взяты писателем из саг «Плавание Брана, сына Фебала», «Смерть Муйрхертаха, сына Эрк», «Плавание Майль-Дуйна», «Приключения Кормака в обетованной стране» и из «Повести о Трыщане». Ремизовский текст представляет собой сложный монтаж авторского повествования и не прямых цитат из источников. Например:

Сага «Плавание Майль-Дуйна»:

«Не успели они далеко отъехать от острова, как увидели огромную толпу существ, которые устремились с моря на остров и, достигнув лужайки, принялись скакать на конях по ней. Кони их носились быстрее ветра, и наездники при этом кричали громким голосом. <...> — Подайте мне серого коня! // — Вот бурый конь! // — Подайте мне белого! <...> // Когда Майль-Дуйн и его спутники услышали это, они изо всех сил поспешили прочь, ибо им стало ясно, что они видят сборище демонов» (с. 333).

«Тристан и Изольда»:

«Со всех сторон острова на разноцветных конях скакали всадники — кони желтые, зеленые, красные смешались. И каждый всадник рвется перепрыгнуть на соседнего коня, кричит: мне желтого! Я хочу белого! // — Это демоны? // — Нет, это люди» (с. 58).

Саги — источник большинства сюжетных мотивов этой части «Тристана и Исольты». Единственное заимствование из «Повести о Трыщане» (рассказ о королеве Скатах) послужило поводом для своеобразной эстетической игры писателя. После рассказа Тристана о волшебном путешествии Говерналь замечает: «Остров Ораш в Ирландии, живут великаны, но о скопческой королеве Скатах ни во французской, ни в итальянской редакции, ничего нет похожего, — а только в русской» (с. 62). Само же имя «Скатах» писатель нашел в саге «Сватовство к Эмер» (см. с. 134—135).

Сюжет волшебного плавания героев формируется на основе монтажа отдельных эпизодов из источников с «лирическими отступлениями» — полифоническим авторским повествованием. Это — притчевый сюжет, базирующийся на метафорическом истолковании каждого эпизода, составляющего его фабулу. Последовательность толкований составляет систему символов-лейтмотивов, которые и образуют трансцендентный сюжет главы.

Плавание по чудным островам — метафизическое странствование душ Тристана и Исольты, в сновидении заглянувших в свое прошлое, настоящее и будущее. Ремизов представил его при помощи заимствованных из ирландских саг мифологических образов-метафор, намеренно до конца не проясняемых. Так, например, образ мятущихся людей-демонов сопровождается пояснением Тристана: «След наш. Мы заглянули в наше прошлое: конь-собака» (с. 59). После битвы на Плачужном острове герой делает вывод: «Мы родились пройти горький путь: ждать встречи и расставаться встретив. // — И жгучая память» (с. 60).

Метафорическое истолкование сновидений героев, в свою очередь, становится метафорой второго уровня, толкование которой ведет к познанию автором своего духовного пути. Например: «В красном пожаре, с поднятым ножом, угрожая, выскочили они на волю. // Морские кони мчат, рассыпают свою белую гриву, не остановятся, без оглядки — это путь моей воли, моего на своем» (с. 61).

Таким образом, текст сна-путешествия — многоступенчатая система метафор, рожденных сознанием героев, но открывающих двери в область подсознательного.

В «Тристане и Исольте» Ремизов реализовывал на практике свою теоретическую идею об использовании сновидения как формообразующего элемента художественной структуры текста. Именно эту эстетическую функцию сновидения он детально рассматривал сквозь призму «чужого» текста в книге «Огонь вещей». Там он анализировал и «четырёхступенный сон с толчками мгновенных пробуждений» (Огонь вещей. С. 73), и «трехступенный сон — лунный всос — с пробужде-

нием во сне — выходом в новое сновидение» (Там же. С. 76), и сон как «обратное зрение» (Там же. С. 90), и другие виды сновидений. В ремизовский анализ «чужих» текстов были включены немногочисленные прямые авторские слова. Они-то и осуществляли функцию монтажных «скреп», объединявших «чужие» сновидения в новое (ремизовское) художественное единство, базирующееся на законах авторской гносеологии. В главе «Андроны едут» Ремизов записал: «Мир — это только мое чувство и образ его по мне» (Там же. С. 32). Включенное в контекст ремизовского эстетического мышления странствование-сновидение Тристана и Исольты представало как одна из художественных форм авторского самопознания.

Финал сна героев — их прибытие в волшебный дом-замок: «А спиной к нему (Тристану — А. Г.), но он видит, как будто стоит перед ней — фея Син, в ее руке намыленная губка. // И они очнулись во дворе замка. // По концам двора четыре дома — серебряные стены крыты лебедиными перьями. Перед замком девять орешен, из под корней средней орешни выбивает ключ и бежит пятью потоками. С орешен падают в потоки орехи. Лососи — их пять — сгрызают орехи, а скорлупа плывет. // — Напейтесь! — слышат голос феи Син. // Они утолили жажду. // Навстречу зеленеет берег».⁸⁸

Описание замка взято Ремизовым из саги «Приключения Кормака в обетованной стране». Во сне потерявший близких герой попадает в Обетованную Страну и там, побывав в волшебном доме, вновь обретает родных. Обитатель этой страны так аллегорически истолковывает все его элементы: «Для того, чтобы ты узрел Обетованную Страну, заманил я тебя сюда. Всадники, кроющие дом, которых ты видел, — это искусники ирландские, копящие скот и богатства, которые обращаются в ничто. Человек, которого ты видел поддерживающим огонь в очаге, это — юный князь здешний, платящий из хозяйства своего за все, что берет для себя. Источник с пятью потоками, который видел ты, это — Источник Мудрости, потоки же его — пять чувств, через которые проникает знание. Никто не может обрести мудрость, если не выпьет хоть глоток воды из этого источника и его потоков. Люди всех искусств и ремесел пьют оттуда. // Когда наутро Кормак пробудился, он увидел себя на лужайке Темры, вместе с женой, сыном и дочерью» (с. 319—320). Прочитанное толкование метафоры «дома» остается в подтексте ремизовского повествования. Но именно оно «объясняет» фразы, следующие в «Тристане и Исольте»

⁸⁸ При публикации повести в изд. «Оплешник» на с. 61 была нарушена последовательность авторского текста. Привожу правильное написание на основании автографа Четвертой редакции и наборной рукописи.

вслед за косвенной цитатой — описанием замка: «— Напейтесь! — слышат голос феи Син. // Они утолили жажду» (с. 61).

Сновидение-странствование героев завершается у волшебного источника. Далее автор локализует объект сна: «Тристан рассказал свой сон-плавание <...> Гверналь начал верить, что все это действительно было во сне. Но что снилось Исольде? И разве не может сниться один и тот же сон двум разьединенным в жизни, а не в существе?» (с. 62—63).

Как уже упоминалось, Тристан — одно из alter ego автора. Ремизов неоднократно подчеркивал это в письмах к Кодрянской. Так, 22 февраля 1953 г. он сообщал ей: «Дорогая моя кукуня, что я заметил — моя Изотта не сказала ни одного слова и в текстах она молчит. А у Вагнера в опере она много поет. Как мне трудно говорить за Исольду, я вижу и чувствую Тристана» (РП. С. 313). Странные сновидческие приключения Тристана и Исольды оборачиваются метафорами их духовного пути. А он, в свою очередь, — метафора духовной экзистенции автора. Странствование *его* души завершается утолением жажды из источника, откуда пьют «люди всех искусств и ремесел» — сакральным действием, в результате которого возникает творческий акт.

Эпизоды, предшествующие смерти героев, — очередное включение пласта повествования, в котором не слышна «музыка». Они содержат много фабульных моментов, но лирический сюжет в них не развивается. О главной теме повествования напоминают лишь периодически возникающие лейтмотивы Ночи = Сна = Смерти. Эпизод ранения Тристана отравленным копьем случаен, как случайна и его женитьба на Исольде — «белоручке». Повествователь, вновь надевший на себя маску «достоверного рассказчика», передает массу эмпирических фактов. Они важны лишь тем, что за массой случайностей реальной жизни лежит одна закономерность и неизбежность — смерть.

Глава «Белый парус» — о смерти Тристана и Исольды — последняя «музыкальная» сцена в произведении Ремизова. Архитектоника ее текста основана на варьировании лейтмотивных тем глав «Самайн» и «Плавание Тристана и Исольды». Над всем доминирует тема Смерти. Она разворачивается в переплетении ведущих ее метафорических образов-символов. Ее оборотная сторона — тема Бессмертия.

В этой главе образное «ядро» комплекса лейтмотивных метафор — метафоры «плавания», «корабля», «паруса», обозначающие пересечение границ между мирами. К вагнеровской музыкальной драме восходит лейтмотив Ночи=Смерти, как момента раскрытия всей полноты любви. Основной субъект повествования, как и ранее, — Тристан. Изображение

обстоятельств последних дней его жизни предстает через призму двойничества героя и автора — Ремизова. За счет субъективации и автобиографизации образа героя происходит преодоление фабульной семантики повествования. В результате Тристан, женатый, окруженный друзьями, предстает одиноким, прожившим жизнь человеком, который умирает, убежденный, что встречи с возлюбленной больше не будет. «Достоверный рассказчик» заканчивает историю сообщением о смерти героя и утверждением: «Больше о Тристане я ничего не знаю» (с. 70). Это — концовка их любви, увиденная с позиции «реального» взгляда на мир. Однако повествователь меняет «маску». Уже иной рассказчик продолжает: «Я знаю, нет, все это была правда» (там же) и сообщает о том, как приехала и умерла Исольда. После физической смерти героев появляется фея Син — это значит, что их переход в иное пространство, в котором и происходит долгожданная встреча, свершился. О гибели Исольды говорится: «огонь ее чувств задушил дыхание жизни» (там же). Преображение совершается через огонь — как известно, один из значимых составляющих древних мистерий (в том числе и у друидов). Еще раз напомним, что тогда же Ремизов работал над книгой «Огонь вещей». Мистерияльное таинство смерти и воскресения совершается через огонь. В произведении Ремизова оно предстает как процесс бесконечных реинкарнаций: «Тристан и Исольда музыкой расцветили мир, растворились в чувстве жизни и звучит через века» (с. 71).

В финале Ремизов пересказал сагу «Повесть о Байле Доброй Славы». А. А. Смирнов указал на ее сходство с легендой о Тристане и Исольде (с. 276). Содержание саги таково: Байле и Айлен идут навстречу друг другу, чтобы заключить союз любви. Вдруг перед героем предстает страшный призрак, сообщающий о смерти Айлен, после чего Байле падает мертвым. Затем тот же призрак летит к Айлен и несет ей ту же весть. Она умирает. Над их могилами вырастают тис и яблоня, из них делают таблички. В канун Самайна, когда на праздник собираются «поэты и люди всех ремесел», приносят таблички, и они неразрывно соединяются.

Ремизов завершил свое произведение этой легендой, как развернутой символической метафорой мистерияльного преобразования. В ней вечная любовь воскресала через творчество. Финальные стихи произведения Ремизова — неточная цитата из финала этой саги:

«— Благородная яблоня
Айлен,
Несравненный тис Байле!
Того, что хранят нам
древние песни,
Не понять неразумному слу-
ху» (с. 280)

«Благородная яблоня
Айлен-Исольда
Несравненный тис
Байле-Тристан.
То, что хранят как древние
песни
Не понять неразумному слу-
ху» (с. 74)

Финальные слова произведения подчеркивали иносказа-
тельный характер повествования, заключенного в, сакрализо-
ванную форму «древних песен».

Последняя — Четвертая редакция «Тристана и Исольды»
была создана в марте 1953 г. На обложке автографа дата —
8 марта, а 10 марта Ремизов писал Кодрянской: «Сейчас у
вас есть минута прочесть „Тристана“ — 4-ю редакцию — кон-
чил. Буду еще и еще раз отделять центральные сцены —
музыкальные. А, может, продолжать. Мое горе, мне так
трудно читать, а книги напечатаны бледно, ведь все дело
не в величине букв, а в яркости. Если бы у меня были
глаза, сейчас я бы читал» (РП. С. 316). Эта редакция стала
окончательной.

Как обычно, Ремизов написал предисловие к произведе-
нию после завершения работы над ним. В архиве сохранился
его черновой отрывок на отдельном листке: «„Неразлучные
до жизни — разлучены в жизни — неразлучны после смерти“.
Но откуда известно о бывшем и про будущее и не есть ли
судьба Тристана и Исольды утешительное оправдание не-
утешного мирового без-образия? Вот моя музыка: неизвестно
за что и зачем мое мучительное терпение. 20. III. 1953
Paris». В книге этот отрывок читается так: «„Неразлучные
до жизни — разлучены в жизни — неразлучны в смерти“, го-
ворят Друиды: они знают о бывшем и про будущее. Или
для утешения выдуманно это „неразлучны“, надо же как-то
осмыслить судьбу Тристана и Исольды, оправдать неутешное
мировой „бессмыслицы“ и „безобразия“ — музыкальным. По-
рядок, тишь-и-благодать беззвучны. Моя музыка — безот-
ветное, ни за что, ни зачем, мое мучительное терпение»
(с. 6). Как видно из сравнения двух вариантов, в первом из
них авторская позиция была выражена более открыто. Скеп-
тицизм человека XX в., ставящего вопросы и не находящего
на них ответов, позднее был скрыт ссылкой на древних
носителей сакрального знания — Друидов. В предисловии ав-

тор перечислил источники текста,⁸⁹ определил этапы их освоения и характер своего творческого замысла: «Эти истины и мои неправдашние сны — пути моей мысли, когда я задумал по старым сказкам сложить свою о разлученной в жизни неразлучной любви» (с. 5).

«Тристану и Исольде» была посвящена рецензия Ю. Терапиано. Он противопоставил версию Ремизова как «русскую», акцентирующую плотское, страстное начало, «западным», «католическим» версиям Вагнера и Бедье. Критик подчеркнул релятивизм ремизовской версии: «сказание о Тристане и Исольде обернулось у Ремизова в какой-то мере кривым зеркалом на всех, кто любят, насмешкой над их наивностью и легковерием — какие уж тут небеса! <...> в общем — все безысходно, надежды нет и „ничто“ ничем не кончается...»⁹⁰ Терапиано упрощенно понял художественную концепцию автора и отнесся к ней со сдержанной снисходительностью. Но он вынужден был признать, что «по форме, по высочайшему словесному мастерству, ремизовская версия легенды является, вероятно, одним из совершеннейших его произведений».⁹¹ На фоне подобного поверхностного критического отзыва знаменательна оценка произведения, данная Б. Филипповым в уже цитированном письме к Ремизову от 19 ноября 1957 г.: «Тристан покорила меня поддонными токами мифа-легенды. И так ведь это трудно после Вагнера (*Тристан* для меня — наряду с *Парсифалем* и *Гибелью богов* — лучшее, что написал Вагнер) сказать что-то новое о Тристане, да еще тут и Бедье, кстати, великолепно переведенный на русский язык и изданный года два назад в Москве. И после всего этого Ваш вовсе не тот — и тот вместе с тем — Тристан. Тристан, может стать, более древний и — прямо из кельтских дольменов — и глубоко наш, сейчашный, при этом. Как хорошо, что Вы, Алексей Михайлович, приобщаете нашу безграмотнейшую читающую публику к самым глубинным и самым коренным преданиям прошлого — будущего: как русского, так и мирового. Спасибо Вам! И еще раз — огромное спасибо за Тристана!» (Собрание Резниковых).

Создавая свой вариант легенды о Тристане и Исольде, Ремизов, как обычно, провел филологическое «исследование» ее истории. В редакциях своего произведения он «эстетически аккумулировал» этапы ее существования в виде рыцарского романа, сказки, легенды, и, в итоге, возвратил к первоисточку — мифу. «Тристан и Исольда» Ремизова — произведение нового синтетического жанра, соединяющего в себе эстетические

⁸⁹ В состав источников текста ни в беловом автографе, ни в наборной рукописи изд. «Оплешник» не входит кн. E. Vinaver «Études sur le Tristan en prose» (1925). Упоминание о ней имеется только в печатном тексте.

⁹⁰ Русская мысль (Париж). 1957. № 1114. 28 сент.

⁹¹ Там же.

принципы словесного и музыкального искусства. В нем авторский миф о любви и утрате был поднят на высоту философской притчи-параболы. По мысли Ремизова, именно этот притчевый смысл древней легенды о любви и был воспринят древнерусским читателем, который услышал «музыку» сквозь шум мечей и копий, наполнявший пришедший к нему перевод позднего рыцарского романа.

VII. «О Петре и Февронии Муромских»

Произведение «О Петре и Февронии Муромских» создавалось Ремизовым в 1951 г. параллельно с повестью «Тристан и Исольда» и циклом эссе о Гоголе, вошедшем в книгу «Огонь вещей». В Собрании Резниковых сохранился прямой источник этого произведения — испещренный авторскими пометами VII том ТОДРЛ, в котором были опубликованы статья М. О. Скрипиля «Повесть о Петре и Февронии муромских в ее отношении к русской сказке»⁹² и подготовленные им тексты древнерусского памятника.⁹³ Наличие этой книги в библиотеке писателя подтверждает выводы о его знакомстве с трудами Скрипиля, сделанные первым исследователем этого ремизовского произведения Р. П. Дмитриевой.⁹⁴ В РГАЛИ сохранились краткие рабочие заметки Ремизова — отдельные слова, выражения, характеристики персонажей, являющиеся выписками из трудов Скрипиля.⁹⁵ Другим источником была, как обычно, «История древней русской литературы» Н. К. Гудзия. В учебнике Ремизов нашел характеристику повести как «самого выдающегося произведения мурома-рязанской литературы», в котором раскрывается «идеальная любовь, сохраняющая свою силу, несмотря ни на какие внешние препятствия, идущие от злокозненных людей. Эта неиссякаемая сила любви находит свое высшее выражение в том, что оба супруга, не мысля возможности пережить друг друга, умирают в один и тот же день и час и физически не разлучаются даже после смерти» (*Гудзий*. С. 297, 301). В письме к Н. Кодрянской от 21 сентября 1951 г. Ремизов так сформулировал суть нового творческого замысла, возможно, подсознательно используя неточную цитату из книги Гудзия: «Тема: неразлучная любовь» (РП. С. 200). Вспомним, что той же теме была посвящена «Тристан и Исольда».

⁹² Скрипиль М. О. Повесть о Петре и Февронии муромских в ее отношении к русской сказке // ТОДРЛ. М.; Л., 1949. Т. VII. С. 131—167. Далее цитируется в тексте с указанием страницы.

⁹³ Там же. С. 215—256. Далее цитируется в тексте с указанием страницы.

⁹⁴ Дмитриева Р. П. «Повесть о Петре и Февронии» в пересказе А. М. Ремизова // ТОДРЛ. Л., 1971. Т. XXVI С. 155—176. Далее цитируется в тексте с указанием страницы.

⁹⁵ РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 5. Ед. хр. 13. Л. 21—22.

Повесть Ремизова «О Петре и Февронии Муромских» имеет четыре редакции. Рукописи произведения хранятся в фонде А. М. Ремизова в РГАЛИ.⁹⁶

Первая редакция — недатированный черновой автограф с правкой в тетради (л. 1—47). На обложке надпись «Феврония I ред<акция>» и рисунок — портрет главной героини со значком — глаголической подписью автора. На правой стороне развернутых листов тетради находится переписанный Ремизовым древнерусский текст, а на левой — текст его Первой редакции.

Начальным этапом работы и в этом случае было точное переписывание источника — основного текста Первой (старейшей) редакции повести — списка ГИМ, собр. Хлудова, № 147, XVI в., л. 405 об.—425. Этот список был опубликован М. О. Скрипилем (с. 225—246), целью которого была систематизация «данных для восстановления архетипа повести» (с. 215). После воспроизведения источника Ремизов начал записывать свой текст параллельно древнерусскому на другой странице развернутого листа тетради. Частично это был почти дословный пересказ источника, иногда — его творческая переработка, состоявшая в распространении или, наоборот, пропуске отдельных сюжетных мотивов древнерусского текста. Вначале писатель довольно точно следовал за источником, последовательно развивая мотив любви жены брата Петра и огненного Змия. Характерной чертой переработки стала замена абстрагирующей тенденции древнерусского повествования на конкретизирующую. Ремизов индивидуализировал героев своего произведения. Так, безымянная в источнике жена Павла получила имя Евпраксия; отрок, показавший скрытый волшебный меч, — имя Ласка. В этой редакции имеются колебания в именах главных героев. Они то сохраняют имена источника (Феврония, Петр), то называются «колдуньей Афросьей» и «князем Давидом». Последние являются именами, принятыми героями древнерусской повести при пострижении. Возможно, это свидетельство нереализованного авторского замысла — своеобразной эстетической игры с оборачиваемостью имен, зеркально противопоставленных последовательности их смены в источнике. Для анализа метода работы Ремизова над текстом сравним параллельные отрывки начала источника и Первой редакции «Февронии»:

⁹⁶ Первая редакция — РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 5. Ед. хр. 12. Л. 1—47; Вторая редакция — Там же. Л. 49—85; Третья редакция — Там же. Ед. хр. 13. Л. 1—30; Четвертая редакция — Там же. Л. 31—83. Далее цитируются в тексте с указанием номера редакции и листа.

«Сеи убо в русиистей земли град, нарицаемыи Муром. В нем же бе самодръжствуяи благоверный князь, яко же поведаху, именем Павел. Искони же ненавидяи добра роду человеку диавол всели неприазненного летящаго змия к жене князя того на блуд. И являшеся ей своими мечты яко же бяше и естеством, приходящим же людем являшеся, яко же князь сам седяще з женою своею. Тем же мечты многа времена преидоша. Жена же сего не таяше, но поведаше князю мужеву своему вся ключашаяся ей. Змии же неприазнивыи осиле над нею» (с. 225). (В тетради Ремизова — л. 3).

(л. 1 об.) «Муром — город в русской земле. Князем в Муроме Павел. К его жене Евпраксии летает Змий.

Он показался ей огненный, белые шуршащие крылья, но он человек и она не может противиться его воле. Его видели окружающие Евпраксию и он казался им князем Павлом. Не проходило ночи, чтобы ни прилетал Змий — и Евпраксия таяла на глазах у всех. И она открылась мужу. Признание жены огорчило Павла, но она не виновата, а как освободить от Змия, откуда знать князю?

Ходил по Мурому блаженный, звали его Ласка ласкательный от Алексея. Был он очень юный, а говорил мудрено, но из его запутанного (над текстом: загадочного. — А. Г.) выходило простое слово. Его встречали у орехового куста про него (л. 3 об.) говорили жимолость, вьющаяся вокруг орешин. А ореховый куст рос под окном колдуньи — ее звали Феврония. Она была старше Ласки, отец и мать ее простые крестьяне, видели в ней благословение божие. Они и Ласку не отгоняли [от своего дома] — от орехового куста».

Как показывает сопоставление двух начал, древнерусский текст — это экспозиция и (в конце) сюжетная завязка повествования. Ремизов трансформировал экспозицию источника, стилистически приблизив ее к драматической ремарке (прием, использованный и в других «легендах в веках», в частности в «Тристане и Исольде»). Он также сразу наметил круг волшебных сил, которым предстоит в дальнейшем соприкоснуться друг с другом: огненный Змий, блаженный Ласка, колдунья Феврония. Замена «змия» источника на «Змия» вводит в текст семантический пласт библейских ассоциаций и, в ча-

стности, тему дьявольского соблазна, приведшего первых людей к познанию земной любви-страсти. Имя блаженного отрока, возводимое к «Алексею», сразу включает в контекст автобиографический пласт повествования. Неоднократное же упоминание орехового куста, символически соединяющего колдунью и блаженного, является метафорическим намеком на горный мир. Подобное символическое истолкование ореха было известно в фольклоре, в частности, это отражено в одном из излюбленных ремизовских источников — книге А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу».⁹⁷ Вспомним, что Орешник — атрибут страны Блаженных, куда попадают Тристан и Исольда во время своего сна-путешествия.

Основная художественная задача Первой редакции — беллетризация сюжета источника. Наибольшее развитие получает история любви Змия и жены Павла. Информативное сообщение источника о реакции возлюбленной Змия на просьбу узнать о тайне его смерти развернуто в психологическое драматизированное повествование:

«Она полюбила Змия, но стал он ей в тягость — больше не было сил.

Когда прилетал он, она обняв его, долго смотрела ему в глаза, она называла его „чертик мой“.

Никому не дала я столько ласки, как тебе, ты это знаешь.

Он начал слушать ее и огонь разгорелся в нем — пламя проникало в нее.

И что будет, когда ты оставишь меня или тебя [ни] человеческой рукой не взять?

И он ответил: буду с тобой неразлучен. Никогда не покину, Моя смерть будет и твоей смертью. А смерть моя [—]. А разлука — — смерть моя от Петрова плеча, от Агрикова меча» (I ред., л. 4 об.).

Таким образом, уже в Первой редакции Ремизов развивал метафорическую символику, скрытую за начальным сказочным мотивом источника — мотивом победы Петра над змеем. В тексте статьи Скрипиля писатель подчеркнул целый ряд определений фантастического противника героя. Так, на с. 141 отчеркнуты слова и фразы: «Это — огненный, летающий по небу и с шумом и громом падающий на землю змей», «огнян». На с. 142 отмечен целый абзац, начинающийся словами: «образ огненного летающего змея, быстро мелькающего в небе и искрами рассыпающегося по земле во время падения, весьма часто встречается в русских народных рассказах, сказках, пре-

⁹⁷ Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1868. Т. 2. С. 318—320.

даниях и заговорах. Народная фантазия связывает его появление, а особенно падение в определенном месте, с человеческим счастьем или горем». В Первой редакции Ремизов обратился к мифологической праснове фольклорного образа «огненного змея», возведя его к мифологеме «огня». Последняя, как уже было показано на примере других «легенд в веках», — одна из центральных в ремизовской космогонии. Человек умирает, сгорая в «огне любви-страсти», но, пройдя через очищение этим огнем, воскресает в иных обликах, так как сама любовь бессмертна. Эта художественная идея, над эстетическим воплощением которой писатель так мучился, создавая «Тристана и Исольту», является центральной и в тексте «О Петре и Февронии Муромских».

Изначально Ремизов стремился вычленить концептуальное ядро, которое скрепляло сюжет древнерусской повести в единое целое. Тем самым он полемизировал с расхожим мнением исследователей о сюжетной дробности источника, распадающегося на две части. При этом первая из них (история змеборца Петра) трактовалась как сюжетная экспозиция второй — центральной — части, посвященной «мудрой девице» Февронии.

С целью создать целостную художественную структуру Ремизов трансформировал сюжетную семантику первой части источника — истории Петра. Узловое значение приобрела сцена подвига Петра, в момент поражения Змия обгравившего его кровью себя и его любовницу:

«Евпраксия захлебнулась кровью, а Петр острупел. Трезвые люди говорили, что от испугу, что со Змием саданул Петр мечом и сноху, в насмешку называли его „змеборец“ — уколошил бабу. Так думал и Павел, но брату не выговаривал: какая она ему жена — путалась с нечистью, туда ей и дорога» (I ред., л. 11 об.).

В Первой редакции змеборческий подвиг Петра переосмыслен как обряд его инициации — посвящения в таинство любви, скрепленное кровью. История Змия и Евпраксии — история любви существ разных миров, заканчивающаяся, но не кончающаяся, а переходящая в новую форму. Исцеление Петра с помощью Февронии — очищение от струпов — связано с восстановлением утраченного космического тождества — союза человека с существом иного мира.

В разделах статьи Скрипиля, посвященных анализу второй части повести, Ремизов подчеркнул на с. 148 определение образа героини как «поэтического образа пряжи». На с. 150—151 он дважды отметил упоминания ученого об «иносказательных изречениях» Февронии, на с. 152—153 подчеркнул варианты подобных иносказаний в других фольклорных источниках, на

с. 157 выделил повторяющееся фольклорное определение героини как «дурочки». Однако этот начальный — аналитический — этап осмысления образа Февронии еще не нашел художественного воплощения в ремизовском тексте.

Эпизод первого появления героини — встреча княжеского отрока с Февронией — почти дословный пересказ источника: «И видит: сидит за прялкой (ткет полотно), а перед ней скачет заяц» (I ред., л. 12 об.). Далее ремизовский текст превращается в конспект перевода с исключением тех мотивов источника, которые не войдут в повествование. Так, например, исключен эпизод на реке, где слуга позарился на Февронию (против текста древнерусского источника на л. 35—36 — незаполненные соседние листы). Оставлены чистыми и листы, параллельные тексту переписанной Ремизовым «похвалы» Петру и Февронии (л. 40—45).

Таким образом, Первая редакция — соединение беллетризованного пересказа источника с его неточным переводом. Идеальная концепция нового произведения только намечена, но эстетически не выражена. Колебания существуют даже на уровне имен героев (дублетность: Афросья / Феврония, Давид / Петр). На последних оборотных листах Первой редакции находятся подготовительные заметки к «Тристану и Исольде» (например, на л. 46 об.: «Eliabella // гневно задумался // карлик Roccbetto // fol<?> выжлок»). Это лишний раз подтверждают теснейшую связь между двумя произведениями.

Вторая редакция — беловой автограф с правкой, чернилами, в тетради в 4-ку. На обложке — ремизовский рисунок зайца с подписью — глаголическим значком. Заглавие: «Феврония. II-ая редакция». На л. 85 под текстом дата: «30 V 1951».

Вторая редакция — пространная. Это — следующий этап ремизовского осмысления источника, основанный на анализе приведенных Скрипилем вариантов народной легенды о Петре и Февронии. Ученый отмечал: «Следует обратить внимание на самый характер ласковской легенды о Петре и Февронии в научной записи XX в. Феврония здесь настойчиво называется „дурочкой“; отношение к ней окружающих недоброжелательно: „народ наш смеялся над ней“, наконец, сама Феврония обнаруживает мстительность и злобу, проклиная жителей Ласкова. Легенда в таком своем виде не могла сложиться на основе повести, где образ Февронии уже запечатлен чертами христианской морали. Очевидно, легенда идет не от повести, а от сказочного прототипа ее, представляя собою вторую, параллельную повести, линию развития этого сюжета» (с. 157).

Во Второй редакции Ремизов и учитывал, и опровергал мнение Скрипиля о параллельной созданию повести и позднейшей по времени трансформации сказочного сюжета в местную топонимическую легенду. Скрипилев считал, что героиня

сказки о мудрой деве лишь впоследствии — в легенде — приобрела «народно-христианские» черты, утратив облик демонической колдуньи. Однако ученый был непоследователен в определениях последовательности подобных изменений. Так, анализируя сцену первого появления Февронии (пряхи), он заметил, что «новая черта — мудрая дева — носительница правды, — была наслоена на старый сказочный образ» (с. 159). На этой странице статьи Ремизов отчеркнул абзац о многослойности художественного образа главной героини. Для него было значимо отмеченное Скрипилем существование мифологической первоосновы сюжета. Задача автора во Второй редакции — раскрыть ее не только в первой части истории, явно сохранившей мифологические черты, но и во второй, подвергшейся наибольшей трансформации.

Для Ремизова первооснова сюжета — миф о любви человека и волшебного существа. Их любовь конечна и бесконечна, поскольку способна возрождаться во все новых и новых реинкарнациях любящих. В связи с этим история любви жены Павла Офросьи и Змия подвергается дальнейшей беллетризации. Начало повествования всецело сосредоточено на ее изображении:

«Муром — город в русской земле на Оке. Ни с ночи, ни с полдня неподступный: стеной лес — [В лесу] зверю простор, а волхву и колдун[ам]у скрыть. В городе каменный собор — Рождество Богородицы, за городом Воздвиженье — женский монастырь.

[Мур] Князь в Муроме Павел. К его молодой жене Офросе прилетает огненный Змий — белые шуршащие крылья, а облик мужа.

Как это случилось, ей не в разум. Змия она не боится, она его ждет — он вышел из ее печали и [только] с ним ей хорошо, [а] и когда ее он покидает ее, она валится, [как мертвая] без [чувств] сил. У всех на глазах с каждым днем она тает. Павел охотник, ему не дом, а лес, не даром [кличка] „Птичий знахарь“.

Простые живут тесно, а у князей [другой] обычай: жена и муж на разных половинах. [И только князь] Князь входит к своей жене, а ей к нему запрет.

На отлете птиц Павел вспомнил Офросю — в ее голосе кукушачье.

Что случилось?

Она ему призналась.

Павел смущен: Змий прилетает ко вдовам; приманка — их печальные думы; с чего бы, при живом муже?

— Давно? [это?]

„С Красной горки“.

— И вы это делаете?

[Молчит.] „Все лето“.

— Да ведь это большой грех.

Молчит.

— Надо принять меры.

Досадуя, он вышел.

И не [одни] птицы, которые заполняют его мысли, огненный Змий [перед ним], дразня, извивался [огненный] перед ним — шуршали [Змии] белые шуршащие крылья.

Как освободить жену от Змия и тем самым освободить себя?» (II ред., л. 49—50).

По сравнению с Первой редакцией, во Второй снято изначальное упоминание о колдунье Февронии, но введено сообщение о «волхвах» и «колдунах». Это сразу же включает в повествование сферу чудесного. История о гибели Змия и смерти Офросьи детализируется, психологически углубляется. Уточняется и момент «заражения» Петра колдовским огнем: «Офросья захлебнулась огненной кровью Змия, а Петр заводырил, как от ожога лицо и по телу. Говорили, что такое бывает от испугу — от испугу саданул мечем и сноху» (Там же. Л. 60). Таким образом, «печаль» Офросьи, вызвавшая огненного Змия, принявшего земной облик ее мужа, переходит к Петру. Только существо, также имеющее двойную природу — человеческую и волшебную, может исцелить героя. При анализе текста надо постоянно помнить, что Ремизов параллельно работал над «Тристаном и Исольдой», где «печаль» была одним из основных лейтмотивных образов-символов повествования. То же относится и к другим сходным мотивам, в частности, следующему: Тристан поражен ядом — его исцеляет Исольда, в конце повести он вновь болен и вылечить его должна та же «колдунья».

В процессе создания Второй редакции наиболее сложная творческая работа была посвящена раскрытию мифологической первоосновы второй части повести — истории «мудрой девы» Февронии. Характерна, например, значительная авторская правка эпизода первого явления героини:

«От дому к дому. Калитка (1 сл. нрзб.). И во дворе никто не окликнул. Он в дом. И видит сидит за работой [ткачиха. И что чудно:] ткет полотно: [около ней] перед ней скачет заяц. [Как со зверем ладит] [с (1 сл. нрзб.) подумал] Ей не больше чем Гриде, а он оробел. И она его увидела [Гридо]. Увидела незваного. Прихорошилась» (Там же. Л. 61).

Во Второй редакции Ремизов изменил облик «мудрой девы» на более архаичный образ «колдуньи». Сформи-

рованный еще в Первой редакции комплекс сюжетных мотивов истории Февронии остался неизменным. Однако писатель последовательно трансформировал образ героини, сделав ее облик и поведение более страстным и резким. Такова, например, ремизовская переработка эпизода реакции Февронии на нарушение Петром обещания жениться: «И как уезжать из Ласкова, послал Февронье подарок — благодарность. Но она не приняла. Молча рукой отстранила. А на языке ее было: „подлец“» (Там же. Л. 69). Когда же вновь заболевший Петр вторично обращается к ней за помощью, «едва сдерживая гнев она сказала. // — Исполнит обещание, жениться на мне, будет исцелен» (Там же. Л. 70).

Тема колдуньи последовательно развивается во всех эпизодах, связанных с Февронией. Так, именно недовольство ее колдовской природой — причина боярского бунта.

Во Второй редакции Ремизов наметил семантическое ядро финала своего произведения. В нем тема волшебных чар соединена с темой воскресения, переосмысленной как тема вечного возвращения:

«Петр и Феврония жили при Бове Королевиче, а на Руси под царем Батыем. И Петр и Феврония умерли в один день после Купалы — 25 июня 1288 г. Но только через два века о них вспомнили и прославили святыми в 1547 г. при царе Иване Грозном. И всякий год на Москве Лебедь благовествует с Ивана Великого о их нераздельной жизни и смерти.

Как это случилось, но Петр и Феврония ушли из мира: Петр постригся в монахи под именем Давида и живет в Богоявленском, а Феврония — монахиня Ефросинья у Воздвиженья.

Расставаясь, она сказала:

„Смерть придет за тобой, и за мной в один час!“

У Рождества в Соборе Петр соорудил саркофаг на двух с перегородкой: „Там нас и положите“, — завещал он

Ефросинья в последние свои дни вышивала воздух в Собор, изображая лики святых

Петр прислал к ней сказать:

„Чувствую конец, приди и вместе оставим землю“.

— Подожди немного, отвечала она, дай кончу воздух.

Но час не остановишь — срок не меняется.

И он во второй раз послал к ней:

„Последние минуты. Жду тебя“

Но она все еще не кончила.

И в третий раз посылает:

— Не жду, там...

А воздух — все вышито, остается один лик [святого] Алексея —

Она воткнула иглу в воздух и послала сказать Петру

„Иду“

И душа ее предала дух свой в руке Божии

25 и<ю>ня в первый день за Купалой

И люди по своему распорядились: князя Петра положить в Соборе, а Февронью, дочь бортника, у Воздвиженья.

„В монашеском образе не подобает класть жену к мужу“

И сделали два гроба и каждого положили в свой и в своем месте — Петр в Соборе, Февронья — у Воздвиженья.

И саркофаг на два гроба стоит пустой.

И в ночь после похорон загрела гроза, и дорога до города из Воздвиженья сшибало и выворачивало — это Февронья, выбив крышку гроба, поднялась и летела в погребальном от Воздвиженья в Собор.

Полыхавшая молния вдруг освещала ее — лицо ее было гневное, но руки крестом лежали на груди.

И на утро увидели: гроба опустели, а в саркофаге лежат рядом Петр и Феврония.

Неразлучное судьбой, человеческой волей не разлучить» (Там же. Л. 81—83).

Финал Второй редакции также свидетельствует о едином художественном пространстве двух одновременно создававшихся произведений. Сравним приведенное окончание «Февронии» с тематическим концом «Тристана и Исольты»: «Разлучница смерть заступилась: Тристан и Исольта неразлучны. <...> какая жгучая пламень в тонком пламени любви, обреченной судьбой на разлуку до самых смерти» (с. 71).

Переосмысление Ремизовым образа главной героини — трансформация христианской «мудрой девы», ставшей монахиней при живом муже, в страстную колдунью — было связано с его размышлениями об онтологическом значении бинарной оппозиции любви земной и небесной. Как не раз уже упоминалось, после смерти жены это стало для писателя не философской абстракцией, а лично значимым вопросом.

«Эстетическому исследованию» любви земной и небесной посвящены не только «легенды в веках», но и другие произведения последних лет жизни Ремизова. В частности, ему отведено значительное место в книге «Огонь вещей». Среди философов непревзойденным, как и много лет назад, авторитетом в этой области оставался для Ремизова В. В. Розанов. Его исследование «В темных религиозных лучах» (1909), изданное

в виде двух частей — «Темный лик» (1911) и «Люди лунного света» (1911), было известно писателю с момента его появления. Издания этих книг Розанова были в составе его парижской библиотеки.

При работе над книгой «Огонь вещей» Ремизов обратился и к сну Розанова, изложенному в главе «Вместо послесловия. Тревожная ночь» — финале книги «Темный лик». В этом сне при посредстве сложного ассоциативно-образного ряда Розанов оставлял открытым вопрос о сущности христианства и его истолкования церковью. Именно в этом сне появлялись образы-символы — гоголевского героя Хомя Брута, читающего Псалтырь в пустой церкви, и Астарты-Луны. Тема, намеченная в финале «Темного лика», была подробно развита Розановым в книге «Люди лунного света». Ее открывает глава «„Бородатые Венеры“ древности», в которой Розанов дал свое истолкование богини Астарты как божества *«лунного характера, вот этого не рождающего и светящего, грустного, манящего, нежного влюбляющего в себя и как бы ласкающего влюбленных, но именно только влюбленных — до сближения. <...> Это — несчастная или преступная любовь, ненормальная, ничем не кончающаяся, которой положены роковые пределы. Мечтательное начало вместе с тем есть и жестокое <...> Идеал и „луна“ не знают компромиссов... Луна и ночь — уединенны: опять — это монашеский зов <...> Луна — вечное „обещание“, греза, томление, ожидание, надежда: что-то совершенно противоположное действительному, и — очень спиритуалистическое»*.⁹⁸ Розанов связывал лунное начало Астарты с христианским аскетизмом, проявляющимся, в частности, в монашеском обете безбрачия, в отрицании любви земной ради любви небесной.

Символика Розанова стала для Ремизова «ключом» в истолковании сюжета гоголевского «Вия», сделанном в ряде его эссе о Гоголе в книге «Огонь вещей». Так, в эссе «Лунный полет. Сон философа Хомя Брута, Вий и сон кузнеца Вакулы, Ночь перед Рождеством» писатель дал свою трактовку мифологической прашены гоголевского произведения: «Панночка Луна-Астарта голубым лучом проникает, через плетеные стены, в хлев. Она появляется вдруг в образе старухи, она ловит лучами (ее руки — лучи), а блеском очаровывает свою жертву философа-кентавра» (Огонь вещей. С. 97). Подробное истолкование «преступления», которое Панночка не простила Хомя, дано в другом эссе — «Сверкающая красота»: «Я видел, как философ, бормоча вертел головой, стараясь не смотреть на нее, — он избранный ею, бестия из бестий, песенный кентавр, посмевавший наперекор ее воли смертельно при-

⁹⁸ Розанов В. В. Люди лунного света // Розанов В. В. Уединенное. М., 1990. Т. 2. С. 14—15.

коснуться к ней, избранной и *вещей* (курсив мой. — А. Г.), и в свою первую мертвую ночь открывшей ему его вину» (Там же. С. 20).

Лунный полет Хомя и панночки-ведьмы (один из постоянных отрывков из Гоголя, читавшихся Ремизовым на авторских вечерах) трактовался писателем как нарушение запрета плотского соединения существ разных миров, роковым образом стремящихся друг к другу, но изначально, по своей природе, обреченных на разлуку. Напомню гоголевское описание последней ночи Хомя: «Вихорь поднялся по церкви <...> Все летало и носилось, ища повсюду философа».⁹⁹ Как известно, в конце повести панночка находила Хомя, но их воссоединение означало смерть героя.

Финал ремизовской повести — полет в гробу мертвой монахини Ефросиньи — Февронии восходит к гоголевской повести, прочитанной и интерпретированной через концепцию Розанова. Подобно панночке, Феврония летит, чтобы соединиться с избранником. Но высшее соединение возлюбленных происходит после физической смерти обоих.

Таким образом, Вторая редакция — это легенда о союзе человека и волшебного существа, союзе, возникающем вновь и вновь в разных ипостасях. Писатель последовательно трансформировал образы главных героев, в источнике идеализированные в духе христианского идеала. Он акцентировал страстный, энергичный характер волшебного существа, вовлекающего земного партнера в огненную круговерть своей любви. Композиционная стройность произведения была достигнута зеркальным соотношением двух частей: истории любви Офроси и огненного Змия и любви Петра и колдуньи Февронии. Однако Ремизов не был удовлетворен Второй редакцией. 20 июля 1951 г. он писал Кодрянской: «Мне не нравится моя „Феврония“, в ней я не слышу визга боли, она „мудрая“, а значит, спокойная. А ведь мне надо чтобы человек от тоски загрыз землю, это мое. У Февронии есть гнев и магия, но какая ж во мне магия, и потому выходит формально (словесно)» (РП. С. 189).

Третья редакция — беловой автограф с правкой, чернилами, в тетради в 4-ку. На обложке рисунок Ремизова — огненный Змий в облике князя Павла и его возлюбленная, под рисунком — подпись — глаголическая анаграмма. На л. 3 — заглавие: «Феврония III р<едакция>». На обложке — более поздние пометы: 1) рукой автора: «Алексей Ремизов О Петре и Февронии» 2) рукой Б. Сосинского «29 стр<аниц> III редакция V — VI 1951». На л. 2 — помета рукой неустановленного лица: «[I] II ред<акция>».

⁹⁹ Гоголь Н. В. Собр. худ. произв.: В 5-ти т. М., 1960. Т. 2. С. 260—261.

Третью редакцию можно назвать переходной. Работа над текстом шла в направлении уточнения идейной концепции, дальнейшей беллетризации и стилевой правки текста. Начало Третьей редакции таково:

«Муром город в русской земле. Левый высокий берег Оки. Издалека как плыть по реке белые цветы земляника — церкви под синей зубчатой стеной леса, бескрайней. Зверю простор, волхву скрыть. В городе белый каменный забор — Рождество Богородицы, за городом Воздвиженье, женский монастырь. Муромом правил муромский князь Павел. К его молодой жене прилетает огненный Змей. Как это случилось, ей не в разум. [Она задремала и вдруг под нахлыв мутного сна прорезал блеск и [от блеска открыла глаза] открыл ей глаза и она видит: и в глазах ее от окна к ней огонь — вьется и клубами к ней — и он<а> видит белые крылья, а с лица Павел, он горячо ее обнял].

Она задремала и вдруг нахлыв мутного сна прорезал блеск и открыл ей глаза, и в глазах ее: от окна огонь — вьется и печальною <?> жарко, светит и огненными кольцами к ней, и она видит белые крылья, а с лица Павел, и он горячо [ей] ее обнял.

Исчувством (так! — А. Г.) она понимает, это не Павел, но ей не страшно. Змея она не боится, ей странно и грех. Нет, не во сне, всякую ночь такое не снится. Она ждет ночи, ей хорошо с ним и когда он ее покинет, она, она [не помня себя] валится, не помня себя.

И среди дня — она узнает его по шуршащим крыльям — день он томит ее. Она не знает, видят ли его, как она видит или не смотрят, не смеют и стыдно.

И у всех на глазах с каждым днем она гаснет» (III ред., л. 4).

Как показало сопоставление Второй и Третьей редакций, изменения текста направлены на дальнейшее углубление психологизма повествования. Одновременно, автор умеренно ввел в языковую палитру текста просторечие (например, вместо «собор Рождества» — «собор Рожества»).

Третья редакция наиболее близка к психологической прозе нового времени и, соответственно, максимально удалена от древнерусского источника. Общую тенденцию переработки текста можно увидеть на новом варианте сцены убийства Змея:

«С обнаженным мечом Петр вышел. Крадучись, подошел к дверям Ефросиньи. Не предупредил, переступил порог.

В его глазах Павел: Павел с Евфросиньей. Задохнувшись — не спугнуть бы! — Петр подошел ближе и оглянул: нет, это не чудится: Павел! И так близко к ней, обнял ее и губы вздрагивают, а она улыбается.

И ему стало жалко, он понял, как он ее любит. А она увидела его и вскрикнув поднялась — и Павел поднялся.

И Петр ударил его по голове. [*слева на л. 17 об. другой вариант при не зачеркнутом первоначальном варианте: и ему показалось странно он сквозь увидел окно и в окне золотую березу и подумал «Огненный» и видя, как он наклонился к ней и так тесно к ней, ему самому стало тесно и он ударил по голове призраком Павла.*] Кровью брызнул огонь — сквозь огненную пелену Петр видел, как Павел содрогнувшись, склонился к земле, орошая кровью Евфросинью — она, как и Павел согнулась к земле

И в ужасе Петр мечом, не разбирая, махал по змеиному мясу, пока не посыпались железные куски и махать стало нечем» (Там же. Л. 18).

Третья редакция осталась неоконченной. Основной задачей автора была переработка первой части произведения — о змеборце Петре. Изменения коснулись трактовки образа героя. Если в более ранних редакциях он был просто робким, тихим человеком, то в этой Петр приобрел такие черты, как кротость и смирение. Для редакции характерны колебания в имени жены Павла — Ольга / Афрося. В конце тетради (л. 27—28) — начало еще одного варианта этой же редакции, озаглавленное Ремизовым «Феврония III». Различие между вариантами заключается в дальнейшей стилиевой правке текста.

Ремизов не был удовлетворен результатом новой переработки. Об этом свидетельствует его письмо к Кодрянской от 21 августа 1951 г.: «Тружусь над математикой: отделал I ч. Февронии: о змеборце Петре. За работой впадал в уныние» (РП. С. 194).

Четвертая редакция текста представлена беловым автографом с правкой, наборной рукописью (машинопись с авторской правкой)¹⁰⁰ и публикацией в журнале «Возрождение».¹⁰¹ Текст белового автографа с правкой написан чернилами в тетради в 4-ку. На обложке — рисунок Ремизова, изображающий Петра и Февронию, с авторской подписью — глаголическим

¹⁰⁰ Текст наборной рукописи был подарен Н. В. Резниковой В. Н. Сергееву (Москва) и опубликован Р. П. Дмитриевой (ТОДРЛ. Л., 1971. Т. XXVI. С. 164—176) с точным сохранением особенностей авторской орфографии и пунктуации.

¹⁰¹ Возрождение (Париж). 1955. № 38. Февр. С. 30—43. Далее основной текст «О Петре и Февронии Муромских» цитируется по этому изданию с указанием страницы.

значком, надписью его рукой «Алексей Ремизов О Петре и Февронии» и пометой рукой Б. Сосинского «IV ред<акция> 51 стр<аница>».

Только в окончательной редакции произведение получило название «О Петре и Февронии Муромских», номинативно утвердив достигнутое сюжетно-композиционное равновесие всех частей произведения.

Повесть начинается с экспозиции. Она построена по принципу смены планов в кино, постепенно укрупняющих объект изображения. Сначала общий план — взгляд на Муром, увиденный как бы с птичьего полета. Далее — собор Рождества Богородицы, женский монастырь Воздвиженья и, наконец — герои первой части — князь Павел, Ольга и огненный Змей.

Первая часть — история змееборческого подвига Петра. В окончательном тексте значительную сюжетообразующую роль приобрел образ юродивого отрока Ласки — Алексея. Еще в Первой редакции Ремизов выделил этот персонаж, превратив его из служебной фигуры источника — отрока, помогающего найти волшебный меч, в одну из ключевых фигур повествования. Ласка — посредник между земным и иным мирами: «Ласка глядит сквозь лазурь из души, ровно б у него глубже еще глаза <...> А какие он сказывал сказки, и откуда слова берутся! про зверей, о птицах лесовое, скрытое от глаз, и о чудесах и знаменьях, о звездах» (с. 31). Именно от него Ольга узнает о Змее: «Змей, бумажные крылья — чудесная сказка!» (там же). Тот же Ласка помогает Петру найти меч. В дальнейшем герой ищет этого отрока, чтобы тот помог ему отыскать Змея. История любви земной женщины и волшебного существа оказывается, по сути, сказкой Ласки — Алексея, воплотившейся в жизнь силой тоски брошенной Ольги. Сцена убийства Змея предстает и как реальность, и как галлюцинация Ольги и Петра, обернувшаяся кровавой драмой. Неслучайно Ремизов включил в текст несколько объяснений случившегося, и среди них рационалистическое толкование обывателей: «Говорили, что волдыри пошли по телу от испугу, и от испугу саданул Петр Ольгу. Так думай и Павел» (с. 35). Со смертью своего волшебного возлюбленного умирает и Ольга, а «огонь» жажды, чаяния любви ранит Петра. Путь к избавлению вновь указывает Ласка, рассказавший герою о силе рязанских колдунов.

Вторая часть произведения — встреча Петра с Февронией, его исцеление, женитьба, боярский бунт и их возвращение в Муром. По сравнению с первоначальными текстами, значительной переработке подвергся образ Февронии, вновь превратившейся из страстной колдуньи в «мудрую деву». В окончательном тексте лейтмотивными словами, характеризующими обоих героев, стали: «кротость», «смирение». В тексте они настойчиво повторяются, образуя единую лейтмотивную ткань

повествования: «— Да ты приведи князя своего сюда. Если будет кроток и со смирением в ответах, будет здоров. Передай это князю. // И как говорила она в ее словах была такая кротость, как у Ласки, и улыбнулась. Гриде стало весело: князя Петра его приближенные любили за кротость» (с. 36). История женитьбы Петра на Февронии истолковывается Ремизовым как «испытание» героя: «Феврония твердо сказала: // — Я и есть этот волхв, награды мне не надо, ни золота, ни имения. Вот мое слово: вылечу, пусть женится на мне. // Гридя не понял скрытое за словами испытание воли; ничего неожиданного не показалось ему в этом слове» (там же). В первой части произведения Ласка отвечает на вопрос князя Павла о причине тоски жены: «Надо ей на волку» (с. 31). Огненный Змей — материализация душевного стремления Ольги. Во второй части именно Ласка направляет поиски чудесного избавителя. Результатом испытания воли Петра становится его счастливый союз с мудрой Февронией. В обоих случаях счастливая любовь героев — результат творческого акта их воли — воображения, направляемого творцом этих сказок — Лаской — Алексеем. Таким образом, Ремизов вводит в повествование личностное начало, материализуемое в фигуре сказочника — посредника между мирами. В финале второй части герои возвращаются в родной город, но получают известие о смерти отрока. Во время бунта «Ласку уколошили, зверь не трогал, а человеку под руку попался и готов» (с. 42). Сказочник умер — его рассказ о союзе человека и волшебного существа не может быть продолжен. Поэтому третья часть начинается со слов: «Повесть кончена. Остается загадка жизни: неразлучная любовь — Тристан и Изольда, Ромео и Джульетта, Петр и Феврония» (там же).

В третьей части — рассказе о посмертном воссоединении любящих — Ремизов переводит историю своих героев из сказки в миф «о неразлучной любви, человеческой волей нерасторжимой» (с. 43).

Ремизовское произведение начинается с панорамы — взгляда сверху на собор и монастырь, а заканчивается увиденным снизу ночным полетом Февронии из того же монастыря в тот же собор. В семантике финала очевидна аккумуляция писателем философских взглядов В. В. Розанова на проблему пола и христианство.

В произведении «О Петре и Февронии Муромских» творческой задачей писателя было — раскрыть древнерусский вариант вечного мифа о торжестве любви, отразившегося в литературе восточнославянского Средневековья не «бледным силуэтом», как полагал А. Веселовский, а в том виде, какой он должен был принять, будучи воспринятым православным сознанием. Писатель имел в руках новейшее научное исследование, посвященное этому древнерусскому памятнику. Он ис-

пользовал его результаты, не превратившись в безропотного копииста-популяризатора.

М. О. Скрипиль рассматривал историю формирования жанра «Повести о Петре и Февронии» как объединение сюжетов двух параллельно существовавших в фольклоре, восходящих к сказке произведений — народно-поэтической песни об огненном змее и легенды о мудрой деве. Древнерусский автор соединил две части произведения сюжетным звеном — мотивом заболевания от змеиной крови. Писатель, с карандашом в руке читая статью Скрипиля, подчеркнул все указания ученого на использование разных форм иносказания (см. с. 150, 151, 152).

Ремизов, начав работу над текстом с переписки древнерусского источника, раскрыл затем потенциальные возможности сюжетов обеих частей — сюжета о змеборце и сюжета о колдунье. Следующим этапом было их объединение в повесть, творимую автором-сказочником — Алексеем—Лаской. Все ее эпизоды имеют иносказательное значение — являются составными элементами притчи. А ее сутью оказывается идея о вечной не умирающей любви.

Ремизовская повесть «О Петре и Февронии Муромских» была первым произведением, опубликованным на родине писателя ученым-филологом, сопроводившем публикацию научной статьей — комментарием к тексту. В статье «„Повесть о Петре и Февронии“ в пересказе А. М. Ремизова» (1971) исследователь древнерусского источника Р. П. Дмитриева дала подробный и объективный сопоставительный анализ ремизовского текста, древнерусской повести и фольклорных данных, приведенных в статье Скрипиля. Именно она стоит у истоков научного издания текстов Ремизова. В ее публикации ремизовского текста сохранены индивидуально-авторские особенности орфографии и пунктуации писателя. Р. П. Дмитриева была первым исследователем, обратившим внимание на «Письмо в редакцию» (1909) — одно из немногочисленных теоретических выступлений Ремизова по проблеме методологии своих «пересказов». Однако нельзя согласиться с ее выводами о поэтике и идейно-художественной направленности ремизовской повести. Цитируя ремизовское определение темы произведения («неразлучная любовь»), Р. П. Дмитриева далее заключила, что «эта идея древнерусской повести в пересказе А. М. Ремизова не оказалась главенствующей. Основное внимание А. М. Ремизова оказалось отвлеченным другими мотивами сюжета. Его больше всего заинтересовала сказочная основа повести <...> развитие сказочного сюжета и характеры героев сказки, которыми определяются их поступки» (с. 157). Подобная интерпретация ремизовского текста связана с научной концепцией самой исследовательницы, видевшей в древнерусской памятнике целостное произведение, основанное на но-

веллестической сказке, структура которого объединена «проведением через сюжет единой мысли о всемогуществе любви, преодолевающей все препятствия».¹⁰² Р. П. Дмитриева трактовала любовь героев только как реальную человеческую любовь, игнорируя пронизывающую древнерусский текст символику притчи о любви небесной, о Святой Софии Премудрости Божией. Символика эта осталась нераскрытой и в трудах исследователей, чьими трудами пользовался Ремизов. Истолкование «Повести о Петре и Февронии» как христианской притчи появилось лишь в работах медиевистов 1990-х гг. (Н. С. Демковой,¹⁰³ Аюми Мита¹⁰⁴).

На фоне истории научного изучения древнего памятника знаменательно творческое прозрение Ремизова, рассмотревшего за сказочной историей любви крестьянки и князя — «математику» — притчу о свете Божественной Любви.

Развивая тенденции источника, Ремизов как бы «материализовал» в разных редакциях своего произведения этапы его существования в секуляризованной литературе нового времени, в архаической основанной на мифологии фольклорной культуре, но под конец «вернул» сюжет о неразлучной вечной любви в систему ценностных категорий православной культуры. Постепенно писатель изменял характеры Петра и Февронии. Начав с психологизации, конкретизации образов источника, он затем вновь обратился к абстрагированию, возвращая персонажам классические черты христианских праведников — кротость, смирение, тихость. Они органично присущи героям основной книги, лежащей в основе мирозерцания древнерусского книжника — Евангелия, а также излюбленной в Древней Руси библейской Книги притчей Соломоновых. В ней Ремизов нашел кардинальное для древнерусской повести толкование: «со смиренными — мудрость» (Прит. 11: 2), а также заключающую книгу похвалу добродетельной жене, которая «протягивает руки свои к прялке, и персты ее берутся за веретено» (Прит. 31: 19). Вот — исток сюжета о смиренном Петре и мудрой Февронии, впервые увиденной за прялкой. Художественный язык евангельских притч стал для писателя ключом к пониманию древнерусской повести о любви до гроба и после смерти. В евангельских притчах он нашел рассказы о «мудрых девах», ждущих своего Жениха, о «кротких» духом, наследующих землю. В источнике князь Петр, отказываясь расстаться с женой, ссылается на слова Евангелия: «Рече

¹⁰² Повесть о Петре и Февронии / Подг. текста и исследование Р. П. Дмитриевой. Л., 1979. С. 33.

¹⁰³ Демкова Н. С. «Повесть о Петре и Февронии» Ермолая-Еразма как притча // Демкова Н. С. Средневековая русская литература. Поэтика, интерпретации, источники. СПб., 1997. С. 77—95.

¹⁰⁴ Мита Аюми. Поэтика сюжета «Повести о Петре и Февронии». АКД. СПб., 1997. 18 с.

бо, яко „иже аще пустит жену свою, развие словеси прелюбодеинаго, и оженится иною, прелюбы творит“» (с. 239). Это — отрывок из ответа Христа фарисеям, искушающим его вопросами об отношении к браку (Мф. 19: 9). Если обратиться к первоисточнику, то в той же речи Христа перед процитированными словами имеются следующие: «Оставит человек отца и мать и прилепится к жене своей, и будут два одной плотью. Так что они уже не двое, но одна плоть. Итак, что Бог сочетал, того человек да не разлучает» (Мф. 19: 5—6). Именно через эти евангельские поучения осмысливается Ремизовым финал странного, на первый взгляд, посмертного воссоединения принявших монашество супругов в едином гробе. Это — не послесловие, а конечный эпизод повести-притчи о высшей христианской любви. Подобное истолкование было заложено в источнике — древнерусской повести. Так это интерпретировал и Ремизов, в последних словах своего произведения используя скрытую цитату из Евангелия: «И всякий раз на Москве, в день их смерти, Петра и Февронии, на литии лебедь-колокол разносил весть из Кремля по русской земле о неразлучной любви, человеческой волей нерасторжимой (курсив мой. — А. Г.)» (с. 43).

VIII. «Григорий и Ксения»

После 1953 г. здоровье Ремизова резко ухудшилось: шло прогрессирующее развитие неоперабельной глаукомы. Он понимал катастрофический характер подобной болезни для основного дела и цели своей жизни — писательского труда. Об этом Ремизов сообщал своему постоянному confidentу — Н. Кодрянской в письме от 12—13 февраля 1954 г.: «Чувствую свою обездоленность. В моем написанном книга для меня была углублением в природу живых вещей, разве без книги я мог бы написать Тристана, Грудцына, Мелозину? Слово для меня полнозвучно, а я не могу бегло перечесть свою фразу. Мое отчаяние, потому что не вижу, как мне дальше писать» (РП. С. 349).

Ремизов осознавал приближение жизненного финала. Конец физического существования ассоциировался в его сознании в первую очередь с прекращением творческого деяния как единственной формы бытия и процесса самопознания. Ранее подобным временем подведения итогов стали для Ремизова 1947—1948 гг., после которых началась новая стадия его жизненного и творческого развития. Вспомним, что тогда писатель приступил к созданию цикла «легенд в веках». Новый срок, поставленный судьбой, он воспринимал и как момент завершения «легенд в веках».

В «Тристане и Исольде» и «О Петре и Февронии Муромских» уже был сделан ряд художественных обобщений сквоз-

ных тем и идей цикла. Теперь слушание чтения вслух стало для писателя основным способом нахождения сюжета нового произведения. Понимая все возрастающие технические трудности в реализации творческого замысла, основанного на кропотливой работе над источниками, исследованиями и многочисленными собственными редакциями, Ремизов начал искать сюжет, пересоздание которого стало бы итогом цикла. Наконец, он был найден. Об этом свидетельствует письмо Ремизова к Кодрянской от 12 ноября 1954 г.: «Мне читают из двух книг: проза XII в. — и проза XVIII в. (христианство). Меня остановило и я все думаю об одном сказании — легенде: основании Отроча монастыря — XIII в. — как судьба открывается во сне и приходит самое неожиданное. Я еще мыслями не захлебнул. Мою мысль я отчетливо не вижу, хотя и чувствую. Это будет темой моего рассказа» (Там же. С. 373). Речь шла о повести «О зачатии во граде Тфери Отроча монастыря», текст которой был опубликован в имевшейся у Ремизова¹⁰⁵ книге «Хрестоматия по древней русской литературе. Сост. Н. К. Гудзий» (М., 1952. 5-е изд. С. 440—448).¹⁰⁶ Писатель также ознакомился с научными сведениями об этом древнерусском памятнике в учебнике Гудзья.

В книге — обобщении научной концепции ученого — анализ этой повести завершал подраздел «Русская оригинальная историческая и бытовая повесть преимущественно второй половины XVII в.» раздела «Общерусская литература XVI—XVII вв.». Подраздел посвящен развитию русской беллетристики. Гудзий отметил следующую особенность переходного этапа ее становления: сочетание старых тем и сюжетов средневековой христианской литературы с «привнесением нового, ранее не фигурировавшего мотива — чувственной любви, объясняемой пока еще по-старому демоническим наваждением, но не по-старому занимающей очень большое место в жизни героя и в его судьбе» (Гудзий. С. 393—394). Большинство древнерусских памятников, упомянутых в этой части учебника, — повести о Горе-Злочастии, о происхождении табака, о бесноватой Соломонии, о Савве Грудцыне — в разное время были источниками ремизовских произведений, в том числе, «легенд в веках». Ремизов, всегда внимательно относившийся к научным выводам исследователей, не мог не обратить внимания на значимость финального расположения анализа «Повести о Тверском Отроче монастыре» в разделе о русской беллетристике. Гудзий также указал на сюжетную связь произведения с повестью о Петре и Февронии (что примечательно в свете недавнего завершения Ремизовым работы над этим

¹⁰⁵ См. свидетельство в его письме к Н. Кодрянской 6 августа 1952 г.: «Достал Хрестоматию по древней русской литературе Гудзья, из. 1952» (РП. С. 286).

¹⁰⁶ Далее цитируется по этому изданию с указанием страницы.

древнерусским текстом). «С Февронией, — отмечал ученый, — сближается героиня нашей повести и своей мудростью, и даром предвидения, и благочестием. <...> Новостью в нашей повести является романтическая ее завязка, отсутствующая в повести о Петре и Февронии, а также мотив ухода в монастырь из-за несчастной любви. Это уже признак позднейшей эволюции повествовательного жанра» (Там же. С. 428). Таким образом, по мнению ученого, «Повесть о Тверском Отроче монастыре» имела в своей сюжетно-композиционной структуре, идейной концепции качественные характеристики, обуславливающие ее переходное положение между средневековой и новой литературой. Она была произведением итоговым, содержащим этические и эстетические парадигмы, завещанные будущему при смене культурных систем.

Эти выводы важны для понимания одной из причин обращения Ремизова к тексту данного памятника. Он явился следующим научным объектом писательского художественного «исследования» литературных универсалий, определяющих эстетическое бессмертие «легенд в веках». В то же время сюжет о несчастной любви разлученных волей судьбы героев — княжеского отрока Григория и дочери пономаря Ксении — давал возможность очередной проекции «чужого текста» на авторский миф — одну из идейно-художественных доминант цикла. Надо учитывать, что новое произведение было задумано после создания ремизовского варианта повести «О Петре и Февронии Муромских», в последней редакции которого история страстной, сметающей все преграды любви была осмыслена в категориях православной культуры, как христианская притча.

В Собрании Резниковых сохранились три черновых редакции и авторизованная машинопись — наборная рукопись повести. Она была опубликована Н. В. Резниковой после смерти писателя в 1958 г.,¹⁰⁷ однако имеются данные, что текст был подготовлен самим Ремизовым.¹⁰⁸

Первая редакция — автограф в тетради. Малопонятные (из-за почерка) места ремизовского текста продублированы рукой Н. В. Резниковой и В. Н. Унковского. Заглавие: «Святые места». Дата под текстом: «12. I. 1955». К тетради приложены отдельные листы бумаги, содержащие недатированные варианты вступления к повести.

В предыдущих произведениях цикла написание вступления было завершающим этапом создания текста. В «Григории и

¹⁰⁷ Возрождение (Париж). 1958. № 73. Янв. № 73. С. 40—48. Далее основной текст повести цитируется по этому изданию с указанием страниц.

¹⁰⁸ См. редакционное примечание, следующее после текста Ремизова: «Этот рассказ был передан редакции незадолго до смерти А. М. Ремизова. Его желанием было увидеть „Григория и Ксению“ напечатанными в рождественском номере „Возрождения“. К сожалению, А. М. Ремизову не суждено было дожить до этого дня. Но мы исполняем волю покойного писателя» (Там же. С. 48).

Ксении» оно стало начальным моментом творческой работы. Сохранились несколько вариантов вступления. Первый из них следующий:

«СВЯТЫЕ МЕСТА

1

Есть на земле проклятые — гиблые места, есть заколдованные и есть святые. И каждое из таких мест — цветы, дыхание человеку, [показывается] появляется на земле не случайно, даром ничего не дается на проклятой Богом земле. Голгофа — крестный путь — доля Божьего мира, без жертвы ничего не достигается — и щепку сдуть надо усилие, надо непременно задавить живое существо: извести человека или свернуть сто голов воробьиных. Судицы вестники судьбы беспощадны. Злорадство — клад и тихость на человеческий глаз и чувства, судьба же человеку тайна. Волшебство этих уделов земли — гиблое, заколдованное и святое — это свечи на земле. Пламя черное и пламень белая по судьбе. Но судьба судьбы неисследима. Зачем и для чего все совершается на белом свете — темно.

Я не знаю, почему именно я должен погибнуть и почему какой-то смысл человеческой жизни Голгофа.

2

Жизнь ведется судьбой. Вестники судьбы судицы, они одаряют долей человека, соединяя любовью — „суженый“ и „суженая“. „Суженые“ в жизни судьбой могут быть разделены, но любовь нераздельна».

Анализ работы Ремизова над вступлением показал, что с самого начала его задачей было осмысление древнерусского текста *о создании Тверского Отроча монастыря* — именно как текста *о возникновении одного из святых мест Русской земли*. По свидетельству все того же писательского «дневника» — письма к Кодрянской от 5 декабря 1954 г., вскоре после обретения нового сюжета для финальной «легенды» цикла С. Ю. Прегель читала Ремизову «исследование о походе игумена Даниила по Святой Земле — XII в.» (РП. С. 374). Имеется в виду статья В. В. Данилова «К характеристике „Хождения“ игумена Даниила»¹⁰⁹ из т. X ТОДРЛ, хранящегося в составе парижской библиотеки Ремизова. Статья Данилова испещрена пометами — отчеркиваниями писателя. Кроме язы-

¹⁰⁹ ТОДРЛ. М.; Л., 1954. Т. X. С. 93—105. Далее цитируется по этому изданию с указанием страницы.

ковых особенностей «Хождения», его внимание привлёк сделанный Даниловым семантический анализ лапидарности описаний Святой земли. Как отметил исследователь, «скудость описаний Даниила зависела как от общего уровня литературных интересов его эпохи, так и от поставленной Даниилом главной цели — возбудить религиозные воспоминания, связанные с теми или иными местами Палестины» (с. 104). Ремизов обратил внимание на особенность авторской позиции древнерусского автора — раскрыть христианскую символику, скрытую за географической конкретикой.

Дополнительные сведения об этом древнерусском памятнике Ремизов получил во все том же учебнике Н. К. Гудзия. Охарактеризовав смысл средневековых паломнических путешествий в Святую землю и жанровые особенности «Хождения игумена Даниила», учёный привёл единственную цитату из источника: «И бывает тогда, — пишет он, — радость велика всякому христианину, видевши святыи град Иерусалим, и ту слезам пролитье бывает от верных человек, Никто же бо может не прослезитися, узрев желанную ту землю и места святая вида (видя), идеже Христос бог наш претерпе страсти нас ради грешных» (*Гудзий*. С. 117). В этой цитате из древнерусского памятника концентрированно выражена важная для Ремизова мысль о телеологической обусловленности появления на земле «святого места», о значении Жертвы для грядущего преображения мира. Основа образования Святой земли — Жертва Христова. Ремизов, начав включение легенды об образовании святого места на Русской земле в свое «автобиографическое пространство», изначально поставил перед читателем одну из постоянно волновавших его дилемм — отношения высшей трансцендентной цели и смысла существования конкретного человека, среди ипостасей которого, как обычно, была и проекция авторского «я».

Вступление к повести основано на философской антиномии. С одной стороны, теза: «Голгофа — крестный путь — доля Божьего мира». С другой — антитеза: «Я не знаю, почему именно я должен погибнуть и почему какой-то смысл человеческой жизни Голгофа». Это — все тот же вечно мучивший писателя вопрос о теодицее.

В следующем варианте предисловия Ремизов размышлял о символическом смысле романтического сюжета источника — истории о князе, женившемся на невесте любимого отрока, который после случившегося ушел из мира и основал монастырь:

«Для создания святого места на земле
трое обреченных судьбой
Григорий — Ксения — Ярослав

Вещуньи-судицы распределили каждому его долю:
три дара

Григорию: любовь разлуку свет

Ксении: любовь разлуку мудрость

Ярославу: власть любовь вину.

Три доли — три дара распределили вещуньи-судицы

Судьба Ярослава — власть, любовь, преступление, Ксении — мудрость, любовь, разлука, Григория — любовь разлука свет».

С начала работы Ремизов сделал тему судьбы одной из основных составляющих идейно-художественной концепции нового произведения. В формировании авторского истолкования силы, предопределившей жизнь героев, в трансформированном виде были использованы представления о христианском Божественном Промысле, античном Роке, а также древнеславянские мифологические представления о судьбе — доле. В связи с определением истоков последних Ремизову было важно указание Гудзия о присутствии в повести «народно-песенной свадебной символики» (*Гудзий*. С. 428).

Писатель изучал мифологические представления, отраженные в фольклоре, по известному ему еще с начала века исследованию А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». Как удалось установить, и в данном случае эта книга была одним из прямых источников ремизовского текста. Афанасьев показал, что представления о судьбе и ее влиянии на жизнь и смерть человека занимали особое место в древнеславянской мифологии. Ученый проанализировал присутствующую в старинных памятниках литературы и в фольклоре — конкретно, в свадебных обрядах семантику понятий «судьба» и «суд». Он установил окказиональную синонимичность понятий «судьба» — «суд» — «смерть». Судьба и «конец жизни человеческой определяется судицами»¹¹⁰ — тремя девами судьбы (славянскими аналогами норн, парок). С этими мифопоэтическими представлениями Афанасьев связывал и свадебную символику, в которой жених и невеста называются «суженый» и «суженая». Приведя ряд конкретных примеров свадебных песен, ученый сделал следующий вывод о мифологической семантике брака: «Супружеский союз, со всеми его удачными и неудачными последствиями, не зависит от произвола и расчетов человека, а уже наперед определяется божественною волею: „кому на ком жениться, тот в того и родится“, „всякая невеста для своего жениха родится“. Приговоры судьбы в этом отношении также неотвратимы, как и сама смерть, предназначенная человеку».¹¹¹

¹¹⁰ Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. С. 371.

¹¹¹ Там же. С. 373.

Ремизов, формируя художественную структуру введения к повести, стремился через мифопоэтические символы дать обобщенное истолкование той истории, которая будет рассказана в дальнейшем. Тенденция создания лаконичной «морализующей сентенции» — «прелога», который в дальнейшем будет раскрыт на конкретном примере, видна в последующих вариантах введения:

«Для создания святого места на земле
Трое обреченных судьбой
Григорий — Ксения — Ярослав
Вещуньи-судицы распределили каждому его долю:
три дара
Григорию: любовь разлуку свет
Ксении: любовь разлуку мудрость
Ярославу: власть любовь вину.
Три доли — три дара распределили вещуньи-судицы
Судьба Ярослава — власть, любовь, преступление,
Ксении — мудрость, любовь, разлука, Григория — любовь разлука свет».

Писатель использовал исследование Афанасьева при формировании символического словесного ряда, на котором основано введение. На тех же страницах научного труда Афанасьева, где раскрыт мифологический смысл символики свадебного обряда, приведены фольклорные примеры свадебных песен. От имени жениха поется: «Ах, шурина мой, шурина ласковый! // Ты отдай мой дар, мое суженое, // Мое суженое, мое ряженое (т. е. невесту). В малороссийской песне читаем: Ой йде Маруся (невеста) на посад, // Зострича је Господь самъ // И з' долей щасливою, // И з' доброю годиною».¹¹² Сравним словесный ряд ремизовского введения: «три дара», «каждому его долю».

Следующий набросок введения актуализировал автобиографический план будущего повествования:

«Три доли даны человеку на счастье:
встреча — любить
Другая — несчастье — разлука
И эта: дар света.

Пламень моего иссвеченного сердца пронизет темную ночь
Буря моего сердца — неугасимое пламя.

¹¹² Там же. С. 372.

На талой музыке тлеющей песни я увидел их исконечное и различаю их голос.

Судьбинные вестуньи. И та, которая одарила любовью, и та, осудившая на муку — разлучная, и та — с пылающей пламенем свечой — овея измученную душу.

— Я зажгла его сердце любовью

— Я разбила его сердце разлукой

— Я осенила его душу.

3

Творили на белом свете вестницы Судьбы судицы: Судицы нарекают долго человеку. Даром любви соединяют человека с человеком — „суженый и суженая“. Но судьба может изменить свое предрешенное — расторгнуть суженое.

Но и судьба не властна разъединить суженое, разделить — силу любви. Любовь неразделима. И цвет ее не увядает».

Новое произведение, как и каждое в цикле «легенд в веках», было актом самопознания Ремизова, подводящего итог своей жизни, вспоминающего о ее главных дарах (любви и творчестве) и размышляющего о смысле своей судьбы.

Таким образом, работа над введением шла в направлении раскрытия глубинного смысла следующей за ним истории, причем автор сразу же ориентировал читателя на постижение ее второго, символического плана.

Первая редакция основана на тексте древнерусской повести «О зачатии во граде Тфери Отроча монастыря» — списке середины XVIII в. (ГИМ, № 2563), опубликованном в «Хрестоматии» Гудзия. Для Первой редакции характерна текстуальная близость к источнику. Сравним:

*«О зачатии во граде Тфери
Отроча монастыря»:*

«В лето великого князя Ярослава Ярославича Тферскаго бысть у сего великаго князя отрок именем Григорий, иже пред ним всегда предстояше и бе ему любим зело и верен во всем» (с. 441).

*«Григорий и Ксения»
(I ред.):*

«В княжение великого князя Ярослава Ярославича Тверского был у этого великого князя отрок по имени Григорий, который всегда был при нем и был любим и верен ему во всем».

Плохое зрение помешало Ремизову применить такой испытанный способ «погружения в текст», как точное переписывание источника. Он с горечью писал Кодрянской 8 января

1955 г.: «Отдышавшись, мучаюсь над повестью и все, ведь, по памяти, а не с глаза. Мне перечитывают текст — всем я надоел — одно и то же» (РП. С. 381). Текстуальная и семантическая близость Первой редакции к древнерусской повести была частично связана с этим вынужденным выпадением одного из начальных этапов работы.

В Первой редакции характеры главных персонажей (Григория, Ксении, князя Ярослава) были родственны характерам их древнерусских прототипов. Кроткая и смиренная Ксения, одухотворенный Григорий, благородный Ярослав. Все действия героев были подчинены следованию Божественному Промыслу. Как и в источнике, сюжет Первой редакции был телеологическим. Ее основным семантическим отличием от древнерусской повести было большее внимание к теме любви Григория и Ксении. Смирненное, хотя внутренне трагическое, принятие обоими героями своей судьбы — разделенной людьми любви — стало основной идеей этой редакции. Предопределенность и примиренность — главные эмоциональные акценты повествования. Финал также был сконцентрирован на теме вечной любви героев:

«У Ксении и Ярослава родился сын — назвали Михаилом — среди русских князей громкое имя с одной мечтой — объединить русскую землю. Ксения померла в тот же день как и Григорий, И так скажу: разделенная судьбой любовь в вечном перерождении. Там они встретились и узнали друг друга: Ксения и Григорий».

Таким образом, Первая редакция — написанное в сказовой манере повествование о разлученной любви, по жанру тяготеющее к христианской притче. Подобная трактовка сюжета источника уже использовалась Ремизовым в «легендах в веках» («О Петре и Февронии Муромских») так же, как и скрытое цитирование стихотворения М. Ю. Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...» (строка: «Но в мире новом друг друга они не узнали») («Мелюзина», «Тристан и Исольда»).

11 января — за день до завершения Первой редакции — Ремизов писал Кодрянской: «Оканчиваю первую редакцию моей жестокой повести» (РП. С. 382). Подобная характеристика повествования, отличающегося восходящей к источнику психологической сдержанностью и примиренностью, кажется довольно странной. Она свидетельствовала о несоответствии созданного текста авторскому замыслу.

Важное звено для реконструкции дальнейшей эволюции замысла — свидетельство Ремизова в письме к Кодрянской от 17 января 1955 г.: «Начинается самое трудное для меня: переписка моей рукописи. До какого я дошел унижения: сегодня

будет переписывать африканский доктор (В. Н. Унковский. — А. Г.). Не знаю точно названия, пока назову „Святые места“. Есть на земле проклятые, гиблые места, есть заколдованные, есть святые. Для создания таких уголков на земле надо задумать какое-нибудь живое существо — без жертвы ничего не сделаешь. Я рассказываю случай — повесть XIV века. Тогда русская земля была развоевана татарами и мудровал над ней татарский царь Неврюй. На Руси беспросветно. Тема — как судьба губит суженное. Мне много читают. Чтение пробуждает мою память. <...> Дорогая моя кукуня, видно, моя судьба — для чего-то жертва. Неужто для создания книг» (Там же. С. 384). В этом ремизовском свидетельстве приведен как бы набросок плана нового произведения и перечислен ряд его основных тем. Среди них главная: тема жертвы во имя последующего преобразования. Это — характерное для многих «легенд в веках» раскрытие мистериальной природы происходящего, — мистерии, реализующейся в разных конкретных формах, но единой по своей метафизической сути — единственного пути от мира Инферно в мир Добра и Гармонии. В письме намечен символический параллелизм двух планов будущего произведения: плана исторической легенды и современной жизни. Беспросветность жизни Руси под татарским игом. Беспросветность жизни слепнувшего писателя. Тема жертвы героев — во имя создания «святого места». Тема творческого подвижничества Ремизова — «для чего-то жертва. Неужто для создания книг?»

Вторая редакция — автограф рукой Н. В. Резниковой с авторской правкой (рукой А. М. Ремизова и В. Н. Унковского). Дата отсутствует. Редакция имеет два варианта.

В первом варианте Второй редакции введены названия отдельных частей повествования. Вступление озаглавлено — «Хоры». Первая часть (от начала до свадьбы князя и ухода Григория) — «Святое Место». Последняя часть — «Вестуньи — судицы». В этой редакции структура повествования изменена. Эпический рассказ драматизирован путем введения хорового начала. О процессе переработки текста Ремизов писал Кодрянской 23 января 1955 г.: «Всем надоел, да и самому себе. Ведь мне приходится просить африканского доктора разобрать мою рукопись. Слушаю его и не узнаю себя. Как-то само собой моя повесть-легенда формально близка моей Мелюзине. Надо как-то объяснить загадочность событий. От того, что я обречен, длительное размышление выходит рассудочно. А надо — песня. „Мораль“ и „рассудочность“ в литературе последнее дело: „мораль“ ничему не научает, а „рассудочность“ ничего не объяснит. Моя тема — затравленная жизнь для создания на земле „святого места“» (Там же. С. 385).

Во Второй редакции цель Ремизова — преодолеть присутствующее притче морализаторство, придать тексту многоплановый

характер. При этом монологическое повествование сменилось полифоническим. В процессе переработки усилилось использование драматических приемов построения текста. Это, в частности, ярко выражено в создании вариантов вступления. Приведу его 1-й вариант:

«ХОРЫ

Есть на земле проклятые, гиблые места, есть заколдованные, есть и святые.

Я вижу три свечи — изсвечают землю. И различаю пламень: черное пламя, мигающие дразнящие огоньки, тихое мерцание.

И там — где легко дышится, и там где зарыт клад, и там, где неминуемая гибель.

Эти светящиеся уголки земли показываются не случайно, для появления их требуется жертва: надо непременно задавить живое существо: прообраз — Голгофа.

Злорадство — гибель — золотой клад — тихость, так на глаз и чувство.

Можно гадать для чего, но судьба обреченного: почему и зачем я назначен погибнуть, чтобы кто-то угодил головой в яму — гиблое место, или чтобы кто-то обогатился — клад, или чтобы кто-то нашел покой „измученной душе“? На судьбу нет решения.

2

„Судьба“ — последнее решающее слово жизни. А бывает и так, покорному судьбе, покорясь как не обойти спросить о судьбе самой судьбы — такая неразбериха и тут.

Творят волю судьбы на белом свете вестники Судьбы — Судицы: Судицы нарекают долю человеку — даром любви соединяют человека с человеком — „суженый“ и „суженая“.

Они же и разъединяют. Но властна ли Судьба разъединив суженое — разъединить силу любви?

Любовь неразделима. И цвет ее неувыдаем.

3

Как с душой человека — расцветает и светит не спуста, так и земля — ее щербистую скряжь умягчает труд человека. Боль красит душу и землю освещает боль. Пути со временем потеряются, крестный путь не застопорится вовек.

4

Для создания святого места на земле.

Трое обреченных судьбой. Григорий — Ксения — Ярослав.

Вестуньи — судицы распределили долю: три дара:
Ярославу — власть, любовь, преступление,
Ксении — мудрость, любовь, разлуку,
Григорию — мудрость, разлуку, свет».

При дальнейшей переработке вступления Ремизов убрал заглавие («Хоры»), но одновременно на полях разделил текст как бы «на три голоса» — цифрами отмечены реплики трех хоровых персонажей — судиц.

В этой редакции лирические «комментарии» хора сопровождают все повествование. Характеры трех главных героев стали более драматичными и далекими от прототипов. Под влиянием своей интерпретации образа Февронии Ремизов развил истолкование образа Ксении как «мудрой девы», с трагическим, полным внутреннего драматизма спокойствием принимающей свою судьбу — разлуку с любимым. Отказ Ксении и Григория от личного счастья осмыслен как сознательная жертва во имя интуитивно осознанной высшей цели. Первой понимает волю Судьбы и следует ей «мудрая» Ксения. Григорий переживает духовный переворот после утраты любимой и нравственно воскресает после чуда — явления Богородицы. Именно этот герой, утративший все, сложными ассоциативными связями корреспондирует с автором — старым, ослепшим писателем, потерявшим свою любовь. Образ Ярослава, наоборот, лишается привлекательности, приобретая отрицательную оценочность образа «гордого князя», раба своих эгоистичных желаний.

Иное развитие приобрел финал. Включив в семантическое ядро художественной концепции этические категории античной трагедии, Ремизов усилил тему рокового возмездия потомкам за грехи отцов. В Первой редакции только вскользь упомянуто о смерти сына Ярослава и Ксении — Михаила, убитого в Орде и причисленного к мученикам. Ремизову было известно «Житие Михаила Ярославича Тверского»,¹¹³ написанное, по легенде, его духовником — игуменом Отроча монастыря Александром.¹¹⁴ Во Второй редакции тема мученической смерти Михаила обретает двойную символику. С одной стороны, это итог истории о судьбе трех героев — жертва во имя Святой Руси. С другой стороны, его смерть — роковое возмездие роду Ярослава за разлученную любовь. Именно в этой редакции развито уподобление обстоятельств убийства Михаила в Орде и «духовного убийства» любви Григория и Ксении, совершенного в момент сообщения отроку о решении князя

¹¹³ Ключевский В. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871. С. 71—74, 170—171. Изд. текста: ПСРЛ. СПб., 1851. Т. 5. С. 207—215.

¹¹⁴ Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI—первая половина XIV в. Л., 1987. Вып. 1. С. 166.

жениться на его невесте. Сравним варианты финала Второй редакции:

Первый вариант финала:

«Вскоре вслед за любимым отроком отправился на тот свет Ярослав. Ярослав помер по пути с Орды, перед смертью постригся в монахи под именем Афанасий.

Пока не подрос Михаил, Тверским княжеством правила Ксения: она и внушила сыну гордую мечту собрать русскую землю и свергнуть татарское иго. В последние годы своей жизни Ксения ушла в монастырь и постриглась, приняв имя Мария. До смерти она заботилась о Отрочем монастыре Григория. Почасту бывала на службе, украшая первую могилу — свою единственную любовь.

На семью Ярослава упала тень проклятия.

Судьба ее сына Михаила Тверского горькая участь: его задавила Москва, а прикончили татары. Над Михаилом совершится то, что было совершено с Григорием».

Второй вариант финала:

«Вскоре вслед за любимым отроком умер Ярослав. Ярослав помер по пути из Орды, перед смертью постригся в монахи под именем Афанасий.

Пока не подрос Михаил, Тверским княжеством правила Ксения: она и внушила сыну гордую мечту собрать русскую землю и свергнуть татарское иго. В последние годы своей жизни Ксения ушла в монастырь и постриглась, приняв имя Мария. До смерти она заботилась о Отрочем монастыре Григория. Почасту бывала на службе, украшая первую могилу — свою единственную любовь. Любовь не захряснет и разлученная, я вижу — печальными путями приведет к встрече — путы судьбы рушатся Ксению встретит Григорий и они узнают друг друга.

На семью Ярослава упала тень проклятия.

Судьба ее сына Михаила Тверского горькая участь: его задавила Москва, а прикончили татары. В Орде — его связали, забили в колоду, заковали, бросили со всего размаха о стену: стена проломилась. На него набросились, повалили и наносили удары чем попало, били головой о землю, топтали нещадно пятнами, — убийца Романец выхватил нож и вонзил его в грудь — вырезал сердце».

Второй вариант финала был написан при соответствующей семантической правке эпизода о сообщении Григорию известия о решении князя жениться на его невесте. В первом варианте этого эпизода кратко сообщалось, что Григория «точно

ударили» ножом в сердце. Но потом на обороте страницы с записью первого варианта писатель несколько раз переделывал текст, ориентируясь на данное в «Житии Михаила Ярославича Тверского» описание убийства князя в Орде. Изображение чувств Григория все более детализировалось, превратившись в развернутую материализацию метафоры — «удар в сердце»:

«Григорий поднялся. Руки его скованы, на ногах кандалы, за спиной колода. И пошел. Какой медленный путь потерянный — из жизни — какая пронизывающая печаль провожала его — прощальный взгляд Ксении. В дверях толчея — затеснили, ни с места, его подняли на воздух и раскачав ударили о стену. Стена проломилась. Колода сорвалась и придавила его. Он освободился и пошел сквозь — „Повинен смерти“. На него набросились. Отовсюду потянулись засученные руки. Его били по-чем-ни-попадая. Из глаз сыпались искры. Извиваясь, он держался, не падал. И чья-то верная рука ударила ножом в грудь».

Таким образом, для Второй редакции характерно изменение жанровой природы произведения. На жанр повести-прищичи накладываются элементы драматического жанра трагедии (хоры), что активно формирует новую жанровую структуру. Однако Вторую редакцию можно назвать переходной, так как в ней процесс жанровой синтетизации еще не был завершен.

Третья редакция — окончательная. Она озаглавлена «Григорий и Ксения» и представлена: 1) недатированным беловым автографом рукой Н. В. Резниковой с незначительной авторской лексической правкой и 2) недатированной авторизованной машинописью.¹¹⁵ Последняя стала наборной рукописью для издания повести в журнале «Возрождение». Это издание является основным текстом.

Начало работы над Третьей редакцией можно отнести к концу января 1955 г. См. письмо Ремизова к Кодрянской от 29 января: «Доктор Зернов сулит мне скорое освобождение из-под ночного глаза. А главное — началась переписка моей повести. Я сразу ожил, Вы меня поймете, и мое несчастье — мою слепоту» (РП. С. 386). Работа над текстом затянулась до 1957 г., т. е. до смерти писателя. Упоминание о ее продолжении, отражающее неудовлетворенность Ремизова результатом «творчества вслепую», сохранилось в его письме к Кодрянской от 14 февраля 1955 г.: «Отдельваю мою повесть, да плохо выходит. Надо знать наизусть текст» (Там же. С. 387). О продолжении работы говорится в письме от 25 декабря 1956 г.:

¹¹⁵ Оpubл.: Новый журнал (СПб.). 1996. № 3. С. 116—124 (Вступ. ст. и публ. А. М. Грачевой).

«Что-то кургузо получается. Тема загадочная — разлученная судьба. А зачем этот крест, я так и не знаю» (КАР. С. 113). Наконец, последнее свидетельство имеется в ремизовском дневнике — запись от 11 сентября 1957 г., перечисляющая его планы на будущее: «Чем буду заниматься: 1) Перепишу Григорий и Ксения» (Там же. С. 101).

В Третьей редакции идейная концепция произведения наконец-то обрела адекватную художественную форму. Полифоническая повествовательная структура текста соединила в себе лирические отступления автора, голос « хора » — вестниц судьбы, сказовое сюжетное повествование и внутреннюю речь — поток сознания героев. В этой редакции различным типам повествования присуще разное графическое, в том числе строфическое, оформление. Прежнее деление на главы с названиями исчезло. Теперь отдельные части разделены звездочкой, номерами или просто выделены графически. Композиционное членение повествования на отдельные звенья не совпадает с фабульно-сюжетной последовательностью отдельных эпизодов. Повести « Григорий и Ксения » присуще найденное в « Тристане и Исольде » « музыкальное » строение словесного текста, когда единство возникает за счет внутренней соразмерности перетекающих одна в другую лейтмотивных тем произведения. Изначальная, заимствованная из источника тема « святого места » сохраняет значение одного из ведущих лейтмотивов повествования. Но если сравнить ее семантику в окончательном тексте и первоначальных редакциях, очевидно, что она приобрела менее канонический, более личностный характер. « Есть на земле другая земля — не первозданная, а дело рук человеческих — воли самовластной души — места заколдованные: на счастье, на гибель, на тихость » (с. 40). Подобное истолкование понятия сакрализованного пространства свидетельствует о синтезации писателем и христианских, и языческих, античных представлений.

В произведении о разлученной любви тема создания Святого места интерпретирована как тема осознанной жертвы — но не покорного, как в Первой редакции, а свободного приятия героями воли судьбы — Провидения. Святое место на земле основано на жертве троих: Ксении, Григория и Ярослава.

Сюжет произведения развивается как постепенное восхождение от конкретно-чувственного к абстрактно-понятийному уровню восприятия происходящих событий. Первой понимает предназначенное ей « мудрая » Ксения. Она — « вещая », произносящая свои ответы « в осенении ». В повести Ремизова внутренний мир этой героини эзотерически замкнут, скрыт от читателя, так как Ксения изображена сквозь призму взгляда на нее с позиции ничего не понимающего наблюдателя, которому ее поведение кажется непонятными или

бесчувственными поступками «дурочки». Ее внутренняя драма приоткрывается лишь в лирических комментариях «хора» — голосах судиц, ведающих ее жертву — отказ от любви к отроку. Григорий вступает на свой «крестный путь» вторым, обретая «вещное» знание через страдания. Его характер показан с наиболее полным психологическим раскрытием, но только до определенного момента. С точки зрения обычного сознания, реакции Григория на случившееся с ним «нормальны», поэтому они раскрыты с максимальной полнотой. Его переживание потери невесты — стилистическое продолжение «исповеди Саввы» — потока сознания, исповеди вздыбленной души. Преображение Григория совершается после явления Богородицы. Это чудо, как и в «Савве Грудцыне», дано через внутреннее восприятие героя. Как и Савве, Богородица является Григорию в облике любимой женщины — Ксении. После этого его поступки становятся «странными», начинают изображаться остраненно, как ранее действия Ксении. Таким «странным» показано его возвращение к обидчику — Ярославу с просьбой простить и построить церковь. Это — его явление после духовного преобразования, чудо, в свою очередь, преобразующее Ярослава. Повествователь фиксирует диалог героев. Но он услышан «профаном», не понимающим подтекст говоримого и, следовательно, скрытый смысл происходящего. Именно такому свидетелю кажется «странным» ответ счастливого супруга Ксении: «Наша жизнь была печальной, — сказал Ярослав, — три года. Теперь ты снял с меня печаль» (с. 47).

Сюжетное развитие произведения завершается построением церкви-монастыря во имя Успенья. Для всех троих героев повествования преобразование связано с переходом в иное пространство — пострижением в монашество — смертью — переходом в жизнь вечную. Все они приносят конечную жертву: Григорий и Ксения — любовь, Ярослав — своего сына Михаила.

Идея разлученной — утраченной любви — одна из центральных и глубоко личностных идей цикла «легенд в веках». Подобно Тристану и Исольде, Петру и Февронии, разлученные на земле Григорий и Ксения соединяются в ином мире. «Любовь не захряснет и разлученная, — пишет автор, — я вижу, печальными путями приведет к встрече — пути судьбы рушатся. Ксению встретит Григорий и они узнают друг друга» (с. 48). Однако финал повести об их любви — сцена убийства Михаила. Его описание точно соответствует метафорическому убийству любви двух главных героев, картина которого промелькнула в голове Григория. Сюжетный параллелизм двух сцен служит раскрытию идеи Любви, воскресающей и побеждающей смерть.

По мере создания цикла «легенд в веках» происходила трансформация идеи Любви в художественном мирозерцании Ремизова. Возникнув из горечи утраты близкого человека, сначала она обернулась авторским стремлением воскресить ее как страстное земное чувство. В дальнейшем начался процесс восхождения этой идеи к высшей ступени, когда она обрела облик Божественной Небесной Любви. Именно Она, озарившая лучом последние страницы «Саввы Грудцына» и «Бовы Королевича» и уже ярко сияющая в «Тристане и Изольде» и повести «О Петре и Февронии Муромских», — религиозно-философская основа последней «легенды в веках».

Уникальное соединение повествования о человеческой страсти, которая не подвергается строгому средневековому остракизму как один из бесовских соблазнов, и рассказа о сознательном предпочтении высшей христианской Любви было присуще ремизовскому источнику, что и сделало «Повесть о Тверском Отроче монастыре» одним из канунных произведений, стоящих на пороге классического русского романа.¹¹⁶ В ремизовской повести «Григорий и Ксения» представлена вся иерархия обликов Любви, прошедших через «легенды в веках». Герои Ремизова страстно жаждут и страдают от потери земной любви. Но они сознательно избирают Любовь Небесную.

Финал «Григория и Ксении» — конечная жертва — мученическая смерть за Святое место — всю русскую землю — есть конечное проявление главной идеи повести — всеединства Небесной Любви.

Как и все «легенды в веках», повесть «Григорий и Ксения» органично включена в «автобиографическое пространство» Ремизова. Любовь героев так же, как всегда, предстает одной из проекций вечного мифа, одна из ипостасей которого — разлученная любовь автора. Однако в этой финальной повести цикла отражена и другая грань авторского мифа — вопрос о смысле его судьбы — жизни и смерти. Еще в процессе формирования концепции своей последней «легенды в веках» Ремизов задавался вопросом: «моя судьба — для чего-то жертва. Неужто для создания книг»? Таким образом, жертва героев — *ради созидания «святого места»* — осмысливается и как развернутая метафора, за которой скрыт еще один глубинный смысл произведения. Сам факт создания этого текста есть одна из последних «жертв» теряющего зрение автора — жертва ради творчества, через которое побеждается смерть.

¹¹⁶ См.: Семячко С. А. Повесть о Тверском Отроче монастыре. СПб., 1994. С. 91; Демкова Н. С. «Повесть о Тверском Отроче монастыре» и «Сказание о Отроче монастыре, еже есть во Твери»: оправдание любви // Демкова Н. С. Средневековая русская литература. С. 159—160.

Итоги

Цикл «Легенды в веках» — последний комплекс произведений Ремизова, написанных на основе древнерусских источников. Как показал текстологический анализ, его хронологические рамки: 1947—1957 гг. В состав цикла вошли: «Повесть о двух зверях. Ихнелат» (1947—1949), «Савва Грудцын» (1949), «Брунцвиг» (1949), «Мелюзина» (1949—1950), «Бова Королевич» (1950—1951), «О Петре и Февронии Муромских» (1951), «Тристан и Исольда» (1951—1953), «Григорий и Ксения» (1954—1957).

Последовательность создания произведений не соответствовала очередности их появления в издательстве «Опleshник». История публикаций «легенд в веках» заслуживает отдельного исследования. Однако можно сделать несколько предварительных замечаний. Во-первых, несмотря на значительную техническую помощь друзей, и прежде всего семьи О. Е. Колбасиной-Черновой (Резниковых, Сосинских), издание произведений в «Опleshнике» было осуществлено, главным образом, за счет финансовых средств самого писателя. См., например, свидетельство этого факта в его письме к Н. Кодрянской от 11 июля 1952 г.: «Я от моих строгих опекунов (Ися и Лурье) скрыл, что как Ихнелат, Бесноватые и теперь Мелюзина изданы за мой счет. Мелюзина обошлась 75.000 фр. Все обещания оказались призраком. Я пробовал разговаривать и с Якобсоном и с Н. Д. Набоковым и понял, никто не поможет. Но вы, я знаю, все поймете. Остается готовые: Бова Королевич и Повесть о Петре и Февронии, но когда это осуществится и увижу ли?» (РП. С. 280). Во-вторых, анализ издательских анонсов, сопровождавших издание книг в «Опleshнике», показывает авторское стремление к иной, чем в реальности, смысловой компоновке созданных текстов, а также к расширению цикла за счет включения в его состав ранее написанных произведений. Например, на обороте последнего листа «Бесноватых» в перечне книг Алексея Ремизова в «Опleshнике», перечне, включавшем как уже вышедшее, так и запланированное, указаны задуманные издания «Мелюзина и Бова», «Брунцвиг, Аполлон Тирский, Царь Агтей»; в аналогичной рекламе на обороте «Тристана и Исольды. Бовы Королевича» среди прочих изданий перечислены «Петр и Феврония Муромские (XII в.) и Григорий и Ксения Тверские (XIII в.)», «Аполлон Тирский и Царь Агтей. Из Римских деяний». Подобная тенденция расширения рамок цикла была характерна для творческого метода писателя, но на практике она была осуществлена только в издании «Бесноватые», включавшем «Савву Грудцына» и написанную в 20-е гг. повесть «Соломония». Как показывает сохранившаяся в Собрании Резниковых наборная рукопись, ее текст был издан по публикации «Русская повесть

XVII в. о бесноватой Соломонии» (Воля России (Прага). 1929. № 5/6) с незначительными пунктуационными исправлениями. В последующих изданиях Ремизов отказался от включения в цикл «легенд в веках» текстов, более ранних по времени создания. Этот факт, а также тематическое и эстетическое единство произведений, созданных в 1947—1957 гг., позволяет исключить «Соломонию» из состава цикла «легенд в веках» и не рассматривать ее в рамках его комплексного анализа.¹¹⁷

Создание цикла было обусловлено такими художественными задачами как раскрытие авторского мифа, одной из главных составляющих которого была история любви Ремизова; а также «художественным исследованием» процессов литературного развития: его современных тенденций и эстетических трансформаций, сопровождавших переход от средневековой к новой литературе.

Процесс авторской работы начинался с поиска основы произведения — древнерусского текста. В письме к Н. Кодрянской от 18 марта 1948 г. Ремизов отмечал: «Думать и без указки могу, а воображать всегда с подпоркой. А по „материалам“ воображать значит, можно так истолковать, как бы сойти в царство мертвых и послушать, о чем там вспоминают» (РП. С. 206). Итогом поиска было нахождение источника, в своей основе отвечающего творческому замыслу писателя. Далее Ремизов внимательно изучал как классические, так и доступные ему новейшие научные работы, посвященные выбранному памятнику. При этом в дальнейшем он как развивал некоторые идеи ученых, так и полемизировал с ними. Иногда данные научных исследований наряду с древнерусским оригиналом становились прямым ремизовским источником. Особой исходной формой освоения текста памятника было создание альбома рисунков. Сложность судьбы наследия Ремизова-художника не позволила проследить этот начальный этап на примере всех произведений цикла, однако, по свидетельству самого автора, его работа, как правило, начиналась с представления источника в виде серии рисунков. Следующим, часто повторяющимся этапом работы была переписка древнего текста. Так было с «Саввой Грудыным», «Бовой Королевичем», «Повестью о Петре и Февронии». Подобная практика была прекращена только в связи с прогрессирующей слепотой Ремизова. Далее следовало создание редакций произведения. По сути, они, как правило, представляли собой законченные произведения, отличающиеся стилем, художественной концепцией и даже жанром. Обычно написание предисловия или послесловия, в котором указывались источники текста, завершало творческий процесс. Исключение (возникшее, возможно,

¹¹⁷ Автономность данного произведения была убедительно показана в ст.: Лигин А. В. Повесть А. М. Ремизова «Соломония» и ее древнерусский источник // Русская литература, 1989. № 2. С. 114—118.

уже не по воле автора) — «Григорий и Ксения». При этом список перечисленных источников зачастую не соответствовал реальности. Для писателя было характерно использование дореволюционных изданий и исследований, хотя в авторском комментарии он намеренно «модернизировал» список использованной литературы. Работа над текстом не прекращалась до выхода издания. Авторская правка производилась на этапах и наборной рукописи, и корректуры.

Общее направление работы писателя над текстом заключалось в последовательной «материализации» в разных редакциях литературной истории сюжета. Обычно пересоздание источника начиналось с близкого к тексту «пересказа». При этом текст приобретал четкие признаки одного из традиционных жанров, например, сказки («Брунцвиг», «Мелюзина», «Бова Королевич»), романа («Савва Грудцын», «Тристан и Исольда»), трагедии («Повесть о двух зверях»). В дальнейшем жанровая форма видоизменялась и усложнялась, пока не приобретала вид, в котором синтетически сочетались черты разных литературных родов.

Творческая задача Ремизова состояла в вычленении скрытой «в веках» мифологической первоосновы «легенды». При этом происходил процесс синтезации «вечного» (например, о царе Эдипе, о продаже души дьяволу и т. п.) и авторского мифов.

Одной из основных составляющих авторского мифа была история любви Ремизова к умершей жене. В последнее десятилетие жизни осмысление этого чувства как трансцендентной категории было одной из глобальных художественных задач писателя. Не случайно при работе над циклом были найдены названия произведений, «напрямую» относящихся к С. П. Ремизовой-Довгелло, — «На вечерней заре» (ср. текст исповеди в «Савве Грудцыне») и «В розовом блеске» (название, возникшее при изучении Ремизовым книги Веселовского). По сути все произведения, входящие в цикл, посвящены истории любви Ремизова к жене. Первое из них — «Повесть о двух зверях» — это мучительное осознание своего одинокого существования в мире, где нет ушедшей. Последующие произведения («Савва Грудцын», «Брунцвиг», «Мелюзина») наполнены чувством утраченной земной страсти. Постепенно трагическая антитеза двух равновеликих начал: любви земной и любви небесной — превратилась в символическую «лестницу» — переход от низшего (земного) к высшему (небесному). Подобная трансформация значимости двух ипостасей любви была уже намечена в «Тристани и Исольде», развита в произведении «О Петре и Февронии Муромских» и достигла высшего проявления в «Григории и Ксении».

Процесс ассимиляции «вечного» и авторского мифов происходил путем включения сюжета источника в «автобиографи-

ческое пространство» Ремизова. Как правило, происходила значительная автобиографизация образа одного (чаще всего главного) или нескольких героев. Чертами психологического, а то и физического облика писателя были наделены Стефанит, Ихнелат, Савва, Брунцвиг, Балад, Раймонд, Бова, Гвидон, Симбалда, Тристан, Ласка, Григорий. Одним из основных сюжетных мотивов произведений стал финальный уход потевшего любимую героя со странным спутником (юродивым, чернецом, благодарным животным), завершившийся финальной катастрофой — безвестной гибелью героя. Это был один из вариантов метафорического отождествления судьбы автора и его персонажа.

В годы создания цикла «легенд в веках» Н. Кодрянская писала книгу «Глобусный человечек» (Париж, 1954). Ее заглавие — имя сказочника, который уходил вместе с девочкой Дикси из реальности в свой особый волшебный мир. Процесс создания и концепция книги неоднократно обсуждались Кодрянской и Ремизовым, редактировавшим рукопись. Издание сопровождалось иллюстрациями Ф. Рожанковского, придавшего облику сказочника портретное сходство с писателем. После выхода книги, 8 сентября 1952 г., Ремизов рассказывал Кодрянской о возможном дальнейшем развитии сказочного сюжета: «Да продолжайте Глобусного человечка: это будет II часть. Самое явление Гл. Чел. необычайно и повесть его разнообразна, а в заключение — жизнь „Гл. чел.“, его судьба (об этом когда-нибудь напишите). // По судьбе, не злой волей (хотя, я думаю, бессознательно действует и человеческая воля) он разлучен, отняли самое дорогое, и вот он бродит (путешествует), выбирая себе странных спутников — обездоленных и непохожих, как Дикси» (РП. С. 294). Такое осмысление Ремизовым судьбы своего сказочного alter ego — еще один вариант того же сюжетного лейтмотива его произведений. Это также подтверждает связь этого лейтмотива с авторским мифом.

Ремизов назвал свой цикл «легенды в веках». Такое жанровое определение подтверждается свидетельствами его ближайших литературных помощников — Н. В. Кодрянской и Н. В. Резниковой. Последняя писала в воспоминаниях о последнем периоде творчества Ремизова: «Жизнь А. М. теперь сложилась согласно какому-то особому ритму. Он много работал <...> Много времени отдавал переписыванию для архива писем С. П. И выписок из ее старых дневников, случаев из их общей жизни. <...> Читал судебные протоколы XVII века <...> Оставаясь в XVII веке, Ремизов углубился в изучение эпохи, и в 1947 году дошел до легенд, которые проникали на Русь из разных стран. „Повесть о двух зверях“ — санскритская легенда из Панчатантры — трагедия столкновения чело-

веческих страстей, разыгранная зверями. В последующие годы А. М. написал „на свой лад“ и другие легенды». ¹¹⁸

Как известно, с начала писательского пути жанр «легенды» был одним из основных в творчестве Ремизова. В понимании его природы писатель следовал русской филологической традиции, не соединявшей термин «легенда» с жанром, имевшим жесткую и строго фиксированную структуру. В процессе определения того или иного произведения как «легенды» основным было выявление авторской задачи (религиозно-назидательной), которая обуславливала жанровое содержание, тогда как форма могла быть достаточно вариативна. А. Кирпичников, рассматривая этапы исторического развития «легенды» на русской почве, называл легендами «сказания, повести, притчи, приповести и Л<егенды>, напечатанные в 1-м и 2-м выпусках „Памятников старинной русской литературы“ гр. Кушелева-Безбородко (СПб., 1860), а также рассеянные по ученым и духовным журналам, изданиям „Общества Любителей Древне-Русской Письменности“, „Трудам“ археологических съездов и специальным исследованиям». ¹¹⁹ Обращение к жанру «легенды» давало писателю возможность соединить повествование дидактического характера, являвшееся «душеполезным» чтением, с сюжетной занимательностью, с включением современных, и в том числе автобиографических реалий. Этот жанр наиболее адекватно подходил для художественного выражения ремизовской философии истории, концептуальное ядро которой сформировалось еще в середине 1900-х гг. А. Н. Веселовский, чьи труды с начала и до конца были для Ремизова основополагающими в его литературном освоении жанра легенды, писал: «Фантазия древнего христианства любила параллелизм. Ветхозаветные события не только приготовили явление Спасителя и события Евангелия, но и символически предвосхищали их: между теми и другими открывались известные соответствия идей и образов. История вращалась, таким образом, в круге повторений, которые последовательно выясняли, приготавливая их, тайны грядущего откровения. Этот параллелизм кажется мне основной чертой той философии истории, которая развивалась на почве христианства. Легко представить себе, каким образом должна была отразиться эта точка зрения на приемах легендарного творчества. Всякий выдающийся факт евангельской истории возбуждал вопрос о его прецедентах, о явлениях, его протообразовавших; если такие явления не представлялись сразу, с чертами, которые удовлетворяли бы требованиям параллелизма, то не надо было больших усилий воображения, чтобы такие черты явились: стоило только истолковать те и другие

¹¹⁸ Резникова Н. В. Огненная память. С. 100.

¹¹⁹ Кирпичников А. Легенда // Энциклопедический словарь изд. Брокгауз и Эфрон. СПб., 1896. Т. XVII. С. 455.

подробности иносказательно, вложить в них тайный смысл и путем субъективного символизма восстановить связь настоящего с прошлым. Таким образом создавались *генеалогические*, восходящие легенды, целью которых было — проследить, по намекам и при помощи символических сближений, идеальный генезис какого-нибудь евангельского факта или события». ¹²⁰

Обратившись к жанру «легенды» в последнее десятилетие своего творчества, писатель смог объединить под общим названием произведения, основанные на текстах древнерусских «повестей» и в то же время имевшие новую форму, синтетически соединившую в себе признаки жанров разных литературных родов. Предисловие или послесловие выполняло «дидактическую» роль, «истолковывало» повествование. В нем автор, идя, используя выражение Веселовского, путем «субъективного символизма», включал рассказанную историю в круг мировых соответствий и в контекст автобиографического пространства. Трагические странствования героев заканчивались их жертвенной гибелью. Но их смерть имела мистериальный характер, завершаясь преображением. Последовательно развивая систему символических соответствий, Ремизов в каждой легенде осмыслял свою судьбу, итоги и смысл своей жизни. Говоря о идейной концепции всего цикла, можно сделать вывод, что для автора жертвенным деянием, имеющим мистериальный характер, был творческий акт, преображающий жизнь и дающий бессмертие. В подобном истолковании соединялись наследие русского символизма начала XX в. и христианский символизм древнерусской литературы. В этом был итог процесса самопознания, составляющими которого была вся совокупность творчества Ремизова.

¹²⁰ *Веселовский А. Н.* Опыты по истории развития христианской легенды // ЖМНП. 1876. № 2. С. 241—242.

· ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Религиозные, нравственные и эстетические категории древнерусской культуры с детства органично вошли в сознание Ремизова, стали частью его мироощущения. «Откуда и как пошло старинное мое пристрастие к старой бумаге и буквам, непонятным для нынешнего глаза? — спрашивал писатель и тут же отвечал: — А все дело в Москве, должно быть: родился на Москве, в замоскворецких Толмачах, а из Толмачей шаг шагни, и весь Кремль, как на блюдечке. И вот первое, что услышало мое ухо, был старинный кремлевский красный звон, большой реут-колокол, и первое, что увидел мой глаз, были древние кремлевские башни с Иваном Великим. <...> И как помню себя, помню Макарьевские Четы-Минеи — огромные, в кожаном переплете: с восковой свечой, капая, читаю в голос жития мучеников. // И далеко, еще в раннем детстве слышал я имена Погодина и Забелина, произносимые с особенным почитанием».¹

Впечатления от виденной в детстве жизни фабричных рабочих породили у Ремизова стремление служить народу, привели в стан революционеров. Последующий перелом в его мировоззрении был связан с изменением не цели, а представления о методах ее осуществления, понимания природы и исторической судьбы объекта революционного деяния. В свете тогдашних научных представлений Ремизов осмыслял свое вологодское «открытие» мира апокрифической литературы как приобщение к истокам народного сознания. Как писал известный исследователь отреченных книг И. Порфирьев: «В своеобразных и часто запутанных сказаниях апокрифических, история различает отголоски древнейших истинных преданий о событиях; в извращенном представлении события она видит доказательство по крайней мере истинности события, т. е. того, что событие несомненно существовало. Но для истории имеет значение не одна истинность событий, но и то, как события в разные времена были понимаемы народными масса-

¹ Ремизов А. Россия в письмах. Откуда и как пошло письмо начальное // Раннее утро. 1918. № 95. 26 мая. С. 1.

ми, как они настраивали их воображение, какие воспитывали в них чувства и стремления. В этом отношении апокрифические сказания, в которых отразились дух, воззрения и характер древних времен, имеют неоспоримую важность. С литературной точки зрения апокрифические сказания составляют обширную область богатого *религиозного эпоса*, в котором <...> встречается много замечательных идей, смелых и оригинальных мотивов, много в высшей степени трогательных и поэтичных картин. Поэтому эти сказания и были всегда любимыми сказаниями, переходили от одного народа к другому <...> и вообще имели огромное влияние на «клад тех религиозных народных понятий, которые еще до сих пор существуют в народных массах».²

Взаимосвязь Ремизова с миром древнерусской культуры — одна из тех констант, которые обусловили гносеологические и онтологические воззрения писателя, сформировали эстетику его творчества. Говоря об этом, надо не забывать, что *Ремизов не был ученым-медиевистом, не являлся исследователем древних гностических сочинений, не обладал профессиональным философским образованием*. Сведения о средневековых источниках, о новых и древних философских системах писатель черпал «из вторых рук», из научных и популярных исследований, из интерпретаций, пересказов и переводов. Однако он обладал исключительной духовной и эстетической восприимчивостью к «чужому» слову.

Ремизов, пройдя этап увлечения позитивистскими, и в частности марксистской, теориями, «повернул» к идеализму. В этом факте его творческой эволюции видно и воздействие новейших философских теорий (Ф. Ницше, А. Бергсона, Н. Бердяева, Л. Шестова), и аккумулятивное христианских и еретических (в частности, гностических) представлений в том виде, как их интерпретировали ученые того времени, в том числе на основе известных апокрифических сочинений. Изменение онтологических представлений Ремизова повлекло за собой формирование историософской концепции (одновременно и компилятивной, и личностной), которая в своем первоначальном виде выявилась в его отношении к революции 1905 г. Согласно ей, мировой макрокосм находится в медленном, круговом, телеологически предустановленном движении. Россия — его составная часть, подчиненная в своем развитии общим законам. Для Ремизова свершившаяся революция — исторический скачок — *действие*, не органичное для мирового движения — *деяния*. С этой историософской концепцией связан и ремизовский *авторский миф о не воскресшем Христе*, который писатель художественно воплотил в ранних произведениях («Пруд» (1907), Лимонарь-1907). Народ, для которого *Христос*

² Порфирьев И. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях. Казань, 1873. С. 3.

не воскрес, отступал от мирового исторического пути к грядущему Преображению. Тем самым он лишался надежды, обращался в «затворенную» массу, проклятую и устремленную в адскую бездну. Примечательно, что писатель назвал свою первую мистерию, внутренне связанную с тем же «большим вопросом» о народе и революции и основанную на апокрифических текстах, — «Бесовское действо» (1907).

В 1910-е гг. историософская концепция Ремизова претерпела существенные изменения. Теперь для писателя путь, предначертанный России, предстал не безумным движением в «тартар», а страдной дорогой крестного страдания («Крестовые сестры», «Пятая язва»). Наиболее отчетливо эта концепция проявилась в его произведениях периода Второй русской революции («Слово о гибели русской земли» и др.) и обрела законченную концептуальную и эстетическую форму в книге ансамблевого жанра «Взвихренная Русь» (1927) — фактическом синтезе основных творений революционных лет.

Историософская концепция Ремизова видоизменялась и в годы эмиграции. Писатель уже не был непосредственным участником российского «действия», а свидетелем, созерцающим происходящее «сердечными очами». Добровольно и сознательно выбранная Ремизовым «географическая» дистанция между ним и реальной Россией органично соединилась в его сознании с субъективным представлением о сути «исторической» дистанции между разными ликами Родины.

Как показало наше исследование, мотив «полета» — один из лейтмотивов всего творчества писателя. На новом этапе этот мотив трансформировался в символическое обозначение «взгляда с высоты» — приема, семантически сходного с одним из приемов средневекового художественного стиля монументального историзма,³ отдельные составляющие которого были аккумулированы эстетическим сознанием писателя XX в. В видении Ремизова Россия предстала как воплощение некоей трансцендентной идеи, эманациями которой были ее прошлые, настоящие и будущие облики. Его рабочие тетради 20—30-х гг. наполнены размышлениями о такой метафизической природе России. Например, запись Ремизова 20-х гг.: «Русь — Русия — Росия — Россия — // Русь — сказывает Словом о полку Игореве, // Русия ивановская — Стоглав<ом> и Домостр<ою>, // Росия — пророком Аввакумом. // Россия — — Лесковым и Розановым. // <...> Русь — Слово о пол<ку> Игореве — <...> для русского человека это, как сон вещ<ий> как<ой>, когда себя вид<ишь> // «Русь» — Слова о полку Игореве, конечно, это русской земли, но никаких корешков с Русией

³ О художественном стиле «монументального историзма» существует значительное количество исследований. См., например: Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987. С. 96—130.

царя Ивана с русск<им> Домост<роем> и Стогл<авом>, которая заверш<ается> Россией с од<ним> Авва<кумом> кроме «всёя России», за котор<ой> идет Россия — Лескова и Розанова, а за Россией поперла живет «СССР» — Росссия (с тремя с-ами)» (Собрание Резниковых). Себя писатель воспринимал как носителя «исторической памяти» и «свидетеля» бытия «Руси — Руси — России — России — России».

Многолетней эстетической задачей Ремизова было открыть «прапамять», сохраненную в фольклоре и древних литературных памятниках, услышать скрытые в них, пользуясь словами И. Порфирьева, «отголоски древнейших истинных преданий о событиях».

В художественной среде модернистов начала XX в. путь интуитивного постижения глубинных сущностей мироздания провидцами-творцами признавался более верным, чем научный, который зачастую отождествлялся с отвергнутым позитивизмом.

По мысли Ремизова, к истине вели множественные пути. Ее искали художники слова. Для Ремизова существовал трансцендентный дружеский круг собратьев-писателей, куда входили и современники, и ушедшие (протопоп Аввакум, Н. Гоголь, Н. Лесков, Ф. Достоевский, А. Писемский, А. Блок, Вас. Розанов, Андрей Белый и др.). По мере странствования писателя по «словесной земле» России этот круг постоянно расширялся.

Художественная традиция русского искусства мыслилась Ремизовым как единая духовная река, чье русло могло иметь изгибы и резкие повороты, но которая оставалась, по сути, одной и той же. Однако ее составляющие могли быть столь удалены друг от друга, что подчас было трудно установить внутреннюю связь между ними. И тут именно ученый выступал посредником между разделенными временем творцами единой русской культуры.

Ученые также посвящали свой труд поискам истины. Для Ремизова это было другое, но равнозначное первому, «смысленное братство». Еще в начале века ученый мир доброжелательно принял в свои ряды писателя, искренне увлеченного наукой. Это «братство» составляли и реальные знакомцы Ремизова — П. Щеголев, И. Рязановский, А. Яцимирский, И. Шляпкин, П. Паскаль, Б. Унбегаун, В. Малышев, Н. Гудзий, и «далекие-близкие» — И. Порфирьев, А. Пыпин, Ф. Булаев, Н. Тихонравов. В это сообщество равных входил человек, с которым Ремизов никогда не встречался, но который на всю жизнь остался для него Учителем — акад. А. Н. Веселовский. Его книги пришли к ссыльному студенту в Вологду 1900-х гг. Они же оставались верными спутниками последних дней писателя. Исследования Веселовского, его синтетический подход к изучаемому памятнику стали одной из научных ме-

тодологических основ ремизовского подхода к древнерусской культуре.

Изначально и до конца дней Ремизов пользовался научными исследованиями, выполненным в рамках академического литературоведения. Работы ученых XIX—начала XX в. были большей частью публикациями отдельных списков древнерусских текстов, не сопровождаемых анализом всех выявленных списков и историей текста. Часто научные труды тех лет включали в себя подробные пересказы источников. Реальное состояние медиевистики той поры, а также незнание Ремизовым древних языков (латыни, древнегреческого, древнееврейского) обусловило характер его использования источников: ориентацию на доступный пересказ, на отдельный список, подчас «заимствование» своего списка использованной литературы из примечаний к тому или иному труду.

С развитием медиевистики менялся и характер ремизовской работы с источниками. В 1940—1950-е гг., имея в руках тома ТОДРЛ⁴ с текстологическими исследованиями того или иного памятника, Ремизов внимательно изучал историю текста. В примечаниях к своему произведению писатель указывал его источник. Как правило, это был древнейший список, опубликованный в новейшем научном труде. Однако, как выявило наше исследование, зачастую это было литературной мистификацией. На деле Ремизов, владея современными научными данными, использовал как основу список, опубликованный в исследованиях XIX—начала XX в. Было ли это «верностью» прошлому «ушедшей научной Руси» или большей доступностью крупного шрифта старых изданий для слепнущего писателя, можно только предполагать.

Ремизов считал, что отблеск истины мог явиться на перекрестке пути искусства и дороги науки. Поэтому он столь внимательно изучал все исследования о древнерусском памятнике, идея которого его чем-то привлекала.

Восприятие писателем научных трудов медиевистов выделялось глубиной проникновения и силой последующего воздействия на его творчество даже на фоне перенасыщенной «ученостью» литературы Серебряного века.

В настоящем исследовании впервые проанализированы текстологические аспекты ремизовского творчества, рассмотренные применительно к заявленной теме — «А. Ремизов и древнерусская культура». Как свидетельствуют сохранившиеся черновики писателя, его понимание создания текста не совпадало со взглядами писателей XIX в., легшими в основу классических принципов академической текстологии. Изучение

⁴ Ныне хранятся в Собрании Резниковых в составе личной библиотеки писателя.

сохранившихся комплексов беловых и черновых автографов одного и того же произведения Ремизова выявило следующее.

Представление писателя о процессе художественного воплощения того или иного сюжета не соответствовало, по сути, идее однонаправленного «прогрессивного» развития от прошлого к будущему, от ложного к истинному. В применении к его творчеству определение редакций, основанное на хронологическом принципе (I, II, III редакции и т. д.), условно. Оно фиксирует лишь временную последовательность создания текстов. Но она не равнозначна движению от первоначального варианта к основному тексту (в классическом понимании этого термина — как к наиболее полному и, с точки зрения писателя, «лучшему» и законченному отражению творческого замысла). Ремизовские редакции — это этапы бесконечного поиска истины. *Ни в начале века, ни позднее ремизовская авторская версия древней легенды не была «последней редакцией» древнерусского памятника. Для писателя каждая бережно сохраненная учеными редакция древнерусского текста и каждая своя, ремизовская, редакция эстетически равноценны.* Все они — «иверни» — осколки, отблески истины, которая потому и истина, что до конца не постижима, сиюминутно изменчива и едина во многих обликах. В художественном сознании писателя отсутствует понятие «окончательный текст» в традиционном понимании этого термина, поскольку это означало бы подведение черты под «жизнью» произведения. А она бесконечна и постоянно развивается как по воле творца, так и «самостоятельно», после его смерти. Именно в этом контексте понятно появление все новых и новых ремизовских редакций «старых» произведений. Характерно, что одним из желаний писателя самому себе на восьмидесятилетие было создание следующей редакции романа «Пруд».

Не только древнерусская литература, но и иконопись оказала воздействие на художественный метод Ремизова-писателя. Как показал анализ, еще с начала XX в. он использовал некоторые иконописные принципы в своих рисунках, зачастую являвшихся первоначальным этапом его работы над созданием своего текста.

Ремизовские произведения, органично связанные с древнерусскими памятниками, — не «воскрешения», не «стилизации», не «реконструкции». Они основаны на возникших в XX в. философских концепциях относительности времени и сами являются полноправными эстетическими созданиями этого века. Как показало настоящее исследование, каждая из редакций ремизовских произведений возникала в определенный исторический отрезок времени. Она тесно связана с современным ей историко-литературным контекстом и должна рассматриваться только с его учетом. *Новая редакция раннего текста, созданная в другие времена, с другими эстетическими задачами, — это*

другое самостоятельное произведение. Так, например, нельзя говорить о художественном мире Ремизова 1901—1907 гг., ссылаясь на поздние редакции «Пруда» и «Лимонаря». Научное изучение творчества писателя возможно только на основе точной текстологической базы.

На протяжении всей творческой жизни одной из основных эстетических задач Ремизова было реформирование русской прозы, поиск форм, адекватных новому веку. В Рабочей тетради начала 20-х гг. писатель упомянул о рукописях, утраченных при переезде через границу да так и сгинувших навсегда: «пропало <...> мои записки о теории прозы» (Собрание Резниковых). Интерес Ремизова к древнерусской литературе сыграл немалую роль в постижении им законов прозы и постоянном экспериментировании в этой области.

Изначальное обращение писателя к апокрифическим сказаниям и патериковым рассказам, объединявшимся в науке конца XIX—начала XX в. под общим, достаточно размытым термином «легенда», было вызвано поисками не только новых=старых идей, но и корней русской прозы. Как свидетельствуют документальные источники (в первую очередь — письма Ремизова), еще в Вологде он изучал теорию развития поэтических родов по трудам Веселовского. Концепция ученого дала Ремизову «первотолчок» к продолжавшимся всю жизнь поискам нового синкретизма родов, в результате которого возник «эпос нового времени» — роман. Эстетической задачей писателя было открытие его новой формы, соответствующей XX в.

Для Ремизова одной из основополагающих стала книга А. Н. Веселовского «Теория поэтических родов в их историческом развитии» (Ч. 1—3. СПб., 1883).⁵ В ней ученый обосновал свое определение «легенды» как «христианского эпоса» (Веселовский. Теория. Ч. 2. С. 199). Он проследил эволюцию его многообразных форм, отметив, в частности, что после победы христианства над язычеством «прежняя борьба за право существования христианской идеи сменилась борьбой человеческого „я“ с демоном зла. Это злое начало, этот демонический голос злого духа — везде и всюду. Такое понимание борьбы вытекает из знакомства с патериками. Эти аскетические легенды важны и для последующего литературного развития и для определения внешнего роста христианства <...> с одной стороны мы имеем дело с несомненным присутствием болезненной галлюцинации, с другой — с дуалистическим воззрением на мир. Демоны всюду — и в воспоминаниях мира и в самых заветных влечениях» (там же. С. 204).

Ремизов, идя вслед Веселовскому, нашел в «легендах» сюжетную «материализацию» драматической борьбы внутри

⁵ Далее цитируется в тексте: *Веселовский. Теория* с указанием части и страницы.

души одного героя. Это был тот древний исток, который вместе с традицией новой литературы (произведениями Достоевского) привел его к последовательному, начавшемуся еще в дореволюционном творчестве, использованию полифонического повествования. В поздний период этот идущий от «легенды» характер сюжетного конфликта найдет свое наивысшее выражение в «Савве Грудцыне» — повести о борьбе множественных двойников — ипостасей закоулков души одного героя.

В том же труде Веселовского можно найти исходное теоретическое обоснование вечного тяготения реформатора прозы Ремизова к театру. Поясняя причины возникновения романа, Веселовский писал: «упадок общественной жизни, ослабление национального самосознания, отсутствие прочных кругозоров и общих целей для народной деятельности — все это порывало связь с прошлым в его поэтической идеализации, *уединяя человека, тем более поэта, в самого себя, в его внутренний мир, откуда он попытается восстановить на свой страх более или менее цельную картину внешнего мира: свой личный эпос* <...> Таковы общественно-психологические предпосылки, откуда вытекли <...> те произведения, которые мы называем новым именем романов, тогда как Греки называли их „драмами“, „драматическими рассказами“ (курсив мой. — А. Г.) <...> В романе все не традиционно: поэт — сознательный творец своего сюжета, ему принадлежат и герои» (там же. Ч. 3. С. 14—15). Проведенное нами исследование показало, что, начиная с романа «Пруд», Ремизов строил свое произведение как макрокосм, заключенный внутри микрокосма (личности автора). При этом все совершающееся в романе было, по сути, развитием конфликта внутри души автора повествования. Ремизов последовательно развивал на практике идею Веселовского о том, что «поэт — сознательный творец своего сюжета». В то же время он обращался к лежащему в основе «нового эпоса» драматическому конфликту, неоднократно «проигрывая» его в «чистом» виде — в мистериях, какими является большинство его драматических «действ». Анализ черновиков «Соломона и Китовраса» показал калейдоскопическую смену не только жанров, но и родов литературы, производимую Ремизовым в процессе работы над единым сюжетом. В соответствии с этим само произведение, подобно Протею, меняло свой облик в соответствии с новыми эстетическими задачами автора.

Еще в ранний период творчества одним из основных художественных принципов построения ремизовского текста стал принцип монтажа. Писатель включал в новую художественную структуру отрывки, фрагменты или целые «чужие» или свои произведения. По сути это было развитием традиций средневековой литературы — создания жанра-ансамбля и одновременно одним из ранних эстетических явлений русского

авангарда. Принцип монтажа, использованный еще в «Пруде», в дальнейшем был доведен писателем до виртуозного мастерства. Новое самостоятельное произведение возникало из «осколков» прежних художественных текстов («Взвихренная Русь», «Учитель музыки», «Иверень», «Подстриженными глазами» и др.).

Дальнейшее развитие принципа монтажа проявилось в работе писателя над последним циклом «Легенды в веках». В тетради 1940-х гг. «Как научиться писать» Ремизов отмечал: «Процесс моего письма: от книг, памяти (воображения), от пламени моих чувств и ритма (словесное выражение). Воображение — игра памяти. Мое от жизни — мои courts métrages: из туманности событий я выбираю образ. Череда этих образов дает картину жизни.<...> Работа ведется со стороны с какого-то голоса, который говорит: это — так, а это — не так. Стало быть, прежде всего надо найти в себе этот голос и уметь на свое взглянуть как на чужое. Самое трудное — найти — вызвать этот „корректирующий“ голос» (КАР. С. 135). Введение кинематографического термина: «court-métrage» (короткометражка) было нужно Ремизову, чтобы подчеркнуть основу своей поэтики — монтажный принцип формирования художественной структуры произведения. Одновременно применение «court-métrage» имело целью «семантическое сжатие» текста.

Как выявило наше исследование, влияние древнерусской культуры на Алексея Ремизова было постоянным и многомерным фактором развития его эстетического самопознания. Это было его обращением к живым традициям национальной истории, к «народному духу». Примечательно, что в Рабочей тетради 1930-х гг. Ремизов выписал для себя следующие строки из письма И. Аксакова к М. Погодину от 1 апреля 1842 г.: «История и археология у нас и для нас — не отвлеченный научный интерес, но действительная нравственная сила, не праздное раскрытие могил, но раскапывание глубоко скрытых источников, хранящих в себе во всей силе живую воду, о которой символически говорится в нашем народном эпосе. Эту живую воду мы обновляем и укрепляем свое бытие, эта живая вода — наша народность» (Собрание Резниковых).

Парадокс творческой личности Ремизова как явления русской культуры XX в. состоял в органичном синтезе вечного обновления и статики.

Ремизов — по природе бунтарь и новатор — был готов к познанию и аккумуляции политических, философских, эстетических идей века. От первых творческих опытов, пугавших своей непривычностью даже лидеров тогдашних новейших течений русской литературы, и до последних произведений он оставался писателем-экспериментатором, чутко вслушивавшимся в новые голоса ноосферы.

Однако личности писателя было присуще и стремление к статике, трактуемое в данном случае как тяготение к гармонии. Его постоянный внутренний духовный стержень — ощущение кровной исторической связи с Россией — позволял вечному индивидуалисту, «одиночке» Ремизову и на Родине, и в эмиграции не чувствовать себя «откатным камнем». Во многом благодаря странствованию по древнерусским словесным дорогам его творчество до конца было напоено свежими ароматами родной земли. «Цветы полевые» (Собрание Резниковых) — так назвал писатель созданный незадолго до смерти сборник патериковых рассказов. А одна из последних дневниковых записей Ремизова от 15 ноября 1957 г. состояла из фразы: «Еще, еще раз повторяю, ты моя... <...> Русь... Самодумная Русь...».⁶

⁶ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 328.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Абдалла-бен-Альмокаффа 170
 Аввакум, протопоп 319, 320
Адрианова-Перетц В. П. 114
 Аксаков И. С. 101, 325
 Александр, игумен 305
 Алексей Михайлович, царь 229
 Алелеков 21
 Альбицкая [Сурок] Н. Е. 183
Д'Амелиа А. 9, 29, 37, 169, 192—193
 Андреев В. Л. 183
 Андреев Л. Н. 119
 Андреева О. В. 183
Аничков Е. В. 50, 53, 71
Антонова В. И. 120
 Арлян М. 6
 Д'Аррас Жан 229
Афанасьев А. 279, 299—300
 Ахматов А. 93
- Бабушка см. Брешко-Брешковская
 Е. К.
 Бальмонт К. Н. 70, 143
Баран Х. 51
Барсов Е. 39
 Бахимен 21
 Бахтин М. М. 169, 260
 Бедье Ж. 255, 258—259, 264, 275
 Безобразов П. В. 50
 Безруков 21
 Белинский В. Г. 19
 Белый Андрей (псевд. Бориса Николаевича Бугаева) 5, 50, 80, 123—124, 137, 320
 Бельтов см. Плеханов Г. В.
 Бергсон А. 184, 318
 Бердяев Н. А. 24, 26, 37, 47, 318
 Берлини П. А. 248
 Бессонов П. А. 145, 162
 Бёме Я. 244
 Бибих А. 36
 Бидпей (Bidpay) 170
 Блок А. А. 5, 35, 50, 69, 86, 90—91, 104—105, 120, 124, 145, 156, 158, 320
- Бобров А. Г.* 11, 30
 Богданов-Малиновский А. А. 24
 Бодянский О. М. 81, 116
 Бокадоров Н. 108
 Болотников И. И. 129
Боцяновский В. 121
 Бретон А. 6
 Брешко-Брешковская Е. К. 26, 28
 Брюсов В. Я. 42, 50
Булгаков Н. 172, 182
 Булгаков С. Н. 52
Булгаков Ф. 218—219, 221
 Булич 23
 Бунин И. А. 6, 100—101, 121
Бурнакин А. 121—122
Буслаев Ф. И. 115, 320
 Бучина Л. И. 11
 Буш В. В. 81, 88
- Вагнер Г. К.* 319
 Вагнер Р. 256—258, 260—261, 264, 268—269, 272, 275
 Вадимов Александр см. Цветков А. В.
Вальтер В. Г. 261
Вашкелевич Х. 8
 Везендонк М. 261
 Венгеров С. А. 12, 36
 Веселовский А. А. 255, 258
Веселовский А. Н. 25, 30, 33—35, 37, 41, 43—45, 53—55, 57—60, 63—66, 93, 96, 99, 115, 125, 146, 148—149, 151, 160, 233—234, 236—237, 243, 248, 252—253, 255, 258—259, 291, 315—316, 320, 323
 Веселовский Н. И. 76
Владимиров В. 53
Возняк А. 8, 9
 Волков Д. С. 23
 Волкова Н. Б. 11
 Вольнов И. 36
 Воронов А. П. 77
 Вороиский А. К. 144
Всеволодский-Генгросс В. Н. 218, 222
 Врубель М. 42

* Курсивом выделены имена исследователей.

- Габрилович 50
 Галахов А. Д. 233
 Гауптман Г. 22
 Гейман В. Г. 71—72
 Гекертон Ч. У. 154
 Гераклит Эфесский 158
 Герасимов Ю. К. 9
 Гершензон М. О. 73, 102
 Гершуни Г. А. 26
 Гиппиус З. Н. 45, 143
 Гоголь Н. В. 106, 121, 123, 216, 219, 276, 286—287, 320
 Голиков В. 121
 Гольдштейн С. М. 77
 Городецкий С. М. 5, 70
 Горький М. 50, 100, 112, 121, 123, 144
 Гофман М. Л. 68
 Грачев М. П. 11
 Грачева А. М. 8—9, 35, 46, 105, 125, 135, 146, 307
 Грачева Л. И. 11
 Гребенщиков Я. П. 71
 Гречишкин С. С. 8
 Громов А. А. 82
 Гудзий Н. К. 170—171, 182, 187, 208—209, 232—233, 248, 253, 276, 295, 298—299, 301, 320
 Гусев П. Л. 77

 Давыдов Н. М. 23
 Даль В. И. 53, 108
 Данилевский А. А. 36, 38, 47, 153
 Данилов В. В. 297
 Данилов Кирша 136
 Данилова И. Ф. 47
 Данте А. 175
 Дарас Жан см. Д'Аррас Жан
 Дворникова Л. Я. 11
 Демкова Н. С. 11, 120, 293, 310
 Дешарт О. 49
 Дмитриев П. В. 161
 Дмитриева Р. П. 8, 253, 276, 289, 292—293
 Добронравов Н. Р. 18
 Довгелло П. И. 28
 Довгелло С. П. см. Ремизова-Довгелло С. П.
 Достоевский Ф. М. 106, 109, 118, 121, 123, 132, 143, 180, 203, 206, 320
 Доценко С. Н. 9, 69
 Дунаев Б. И. 233
 Дружинин В. Г. 89

 Ельшин Г. 18—21
 Еренцов 20—21
 Ермолай-Еразм 253, 293
 Есипов Г. В. 81

 Зайцев Б. Н. 5
 Замятин Е. И. 104

 Зверев Н. А. 13
 Зелинский Ф. Ф. 222—223
 Зиновьева-Аннибал Л. Д. 46, 48, 61
 Златоуст Иоанн 174
 Зонов 13
 Зубов В. В. 76

 Ибсен Г. 22
 Иван IV Грозный 113, 115—116
 Иванов Вяч. И. 5, 46, 48—52, 61, 68—70, 73—74, 80, 83, 104, 143, 147
 Иванов Д. 49
 Иванов-Разумник Р. В. 80, 90, 102, 122, 136, 140—143, 154, 156—158
 Иванова Т. Г. 11
 Иезуитова Л. А. 9, 11, 131
 Измайлов А. 122
 Истомин К. 234
 Истрин В. М. 135

 Казанович Е. П. 84, 87
 Каляев И. П. 26, 28, 30, 44
 Каменев Л. Б. 144
 Канин В. см. Савинков Б. В.
 Капустин 21
 Карамзин Н. М. 107, 113
 Каринский Н. М. 77—78
 Карпов И. 18
 Карский 77, 79
 Касторский С. В. 112
 Каутский К. 19—20, 32—33
 Киревский П. В. 145, 162
 Климова М. Н. 8
 Кирпичников А. 315
 Ключевский В. О. 13, 305
 Князев 13
 Кобеко И. П. 248
 Кодрянская Н. 10, 14, 16, 18, 40, 166—167, 169—170, 177, 184—185, 187, 197, 202, 205, 216, 217, 222, 246, 249, 251, 254—256, 260, 264—266, 272, 276, 294—295, 302, 307, 311—312, 314, 326
 Козьменко М. В. 8—9, 59
 Колбасин Е. Я. 183
 Колпакчи М. 155
 Колтоновская Е. 122
 Корецкая И. В. 69
 Корнильев М. М. 18, 23
 Коссович К. А. 81
 Костомаров Н. 193, 253
 К. Р. см. Романов К. К., вел. кн.
 Кранихфельд В. 5
 Крачковский И. Ю. 171—172, 182
 Крейд В. 68
 Крылов И. А. 170
 Кузьмина В. Д. 233
 Кузнецова О. А. 46
 Кустодиев Б. М. 104

- Кушелев-Безбородко 144, 148—150,
160, 189, 315
- Лавров А. В.* 11, 42, 156
Лавров П. А. 77
Ламбль Х. 7
Лебедев И. А. 40
Левин 21
Ленин В. И. 129
Лермонтов М. Ю. 225—226, 302
Лесков В. М. 155
Лесков Н. С. 89, 132, 319—320
Лихачев Д. С. 11, 55—56, 168, 251
Лихачев Н. П. 77
Лиштанберже А. 258
Лопухин 24
Лопуховский 18, 20
Лосев А. Ф. 256—257
Луначарский А. В. 24
Лурье Я. С. 8, 171, 184—185
Любош С. 121
- Маги Б. П.* 248
Магнушевский 19
Мазон А. 6
Мазурова А. 230—231
Майков В. В. 77
Малышев В. И. 8, 320
Мануэльян Э. 9, 136
Марков А. К. 77
Марков В. 7
Маркс К. 20
Мейерхольд В. Э. 13, 22, 49, 152,
161
Мензбир М. А. 13
Мережковский Д. С. 46
Метерлинк М. 33
Миллер О. Ф. 81
Мильтон Д. 175
Мицэ Э. Г. 86
Мита А. 293
Михайлов А. 19
Михайловский Н. 133
Мнева Н. Е. 120
Мович Л. 121—122
Молок Ю. 9
Морозов В. Ф. 17
Мосх Иоанн 53
Мстиславский С. Д. 157
Муратова К. Д. 11
- Набоков Н. Д.* 311
Надеждин Н. И. 81
Найденев Н. А. 40, 76
Найденова М. А. 13
Никитин В. П. 170, 183
Никитина Е. Ф. 14
Николаев Юрий (Ю. Н. Данзас) 154,
158
Ницше Ф. 33, 318
- Обатнина Е. Р.* 78, 131
Одарченко Ю. П. 35, 184
Орлов В. Н. 143
Островский М. Н. 81
- Павловский 27*
Палицын А. 104, 111—112, 132, 134,
138
Панченко А. М. 8, 209, 217
Папос 159
Паскаль П. К. 6, 183, 320
Перовская С. 28
Петровский М. 209, 211, 213
Пигин А. В. 8, 312
Писемский А. Ф. 320
Платонов С. Ф. 76, 110—111, 126,
128—129
Плеханов Г. В. 16—17
Погодин М. 325
Покровский Н. В. 76
Полоцкий Симеон 229
Польковская В. П. 35
Поль 21
Поляков С. А. 50
Полян Ж. 6
Попов А. Н. 81
Порфирьев И. Я. 93, 97, 125, 317—318,
320
Постников С. П. 167
Потоцкий А. 6, 206
Прегель С. Ю. 177, 297
Привалов Н. И. 77
Пришвин М. М. 104
Пушкин А. С. 143, 203, 206, 219,
239—240
Пшибышевский Ст. 33
Пыпин А. Н. 81, 94, 125, 170—172,
187—189, 208, 218—219, 232, 248,
320
Пятницкий К. П. 123
- Рабинович С.* 11
Радищев А. Н. 239—240
Радлов С. Э. 161
Раевская-Хьюз О. П. 9, 260
Рассказов Н. П. 18, 23
Ратаев 24
Рачинская А. А. 103—104
Рачинский С. А. 103
Резников Д. Г. 183
Резников Е. Д. 11, 125
Резникова Н. В. 7, 107, 167—169, 183,
289, 296, 303, 307, 314—315
Ремизов С. М. 23, 37
Ремизова-Довгелло С. П. 23, 25, 27—
30, 73, 75—78, 80, 91, 110, 145, 155,
166, 168, 193, 200, 251, 252, 260, 313
Рингетинген Туринг фон 229
Ровинский Д. 218
Рогинский М. Г. 114

- Рожанковский Ф. 314
 Рождественская М. В. 11
 Розанов В. В. 285—286, 291, 319—320
 Розанов Ю. 8
 Роллан Р. 6, 157
 Романов К. К., вел. кн. 73, 77
 Руданский Иван 229
 Романов Сергей Александрович, вел. кн. 44
 Рудницкий К. 22
 Ръков А. И. 144
 Рязановский И. А. 5, 71, 102, 104, 117, 152, 320
 Рязановский Н. В. 6, 219
 Сабашникова-Волошина М. В. 68, 155
 Савинков Б. В. 24—29, 44
 Савинкова В. Г. 27
 Савицкий 23
 Савченко С. В. 233
 Салтыков-Щедрин М. Е. 132
 Сахаров В. 62, 93—94
 Сведенборг Э. 244
 Святополк-Мирский (Пенз. губ.) 13
 Семячко С. А. 310
 Семен Летопроведец 190—191, 246, 250
 Сергеев В. Н. 289
 Середонин С. М. 76
 Сёке К. 8, 108
 Сенник Мартин 229
 Сивачев 20
 Сильверсван Б. 71
 Синани Е. 7
 Сиповский В. В. 86
 Сиф Симеон 179, 182
 Сигталец (Петров) С. Г. 50
 Скрипиль М. О. 188—189, 253, 276—277, 279—282, 292
 Скрытник Сергей (Ремизов А. М.) 133
 Слобин Г. Н. 8, 9
 Смиренский В. В. 108
 Смирнов А. А. 258—259, 266, 268, 273
 Смирнов И. П. 195
 Снеговая И. А. 11
 Соболевский А. И. 77
 Соколов А. К. 18, 20
 Соколов-Михитов И. 237
 Солнцев [Альбигойский] К. И. 166, 183, 242
 Соловьев В. Н. 161
 Соловьев С. М. 112
 Соловьева П. С. 73
 Сологуб Ф. К. 67
 Сосинская А. В. 183
 Сосинский Б. 290
 Сосинский В. Б. 183
 Сосинский Е. Б. 183
 Софокл 168, 222—223
 Сперанский М. Н. 71—73
 Станиславский К. С. 49
 Стеффен А. 155
 Столетов 13
 Стороженко 13
 Субботин С. И. 131, 134
 Суконин 21
 Сюннерберг 50
 Теляковский В. А. 145
 Тепловский О. И. 18—21, 23
 Терапиано Ю. 216, 230—231, 250, 275
 Терещенко М. И., 145—146
 Тимирязев К. А. 13
 Тимофеев И. 111, 113, 115, 126, 131, 165
 Тихонов А. Н. 100
 Тихонравов Н. С. 54, 93, 107, 125, 131, 144, 148, 320
 Толстой А. Н. 102
 Толстой Л. Н. 90, 132, 180
 Тургенев И. С. 219
 Тучапская В. Г. 14
 Тырышкина Е. В. 8—9, 102
 Тютюник Л. И. 11
 Уайльд О. 55
 Уитни Т. 11, 234
 Унбегаун Б. 6, 207, 320
 Унбегаун О. 207
 Унковский В. Н. 296, 303
 Успенский Г. И. 27, 132—133
 Фет А. А. 226—227, 230
 Филиппов Б. 250, 275
 Флетчер Д. 116
 Франко Ив. 93
 Хлудов 277
 Холл М. П. 155, 265
 Цветков А. В. 47
 Чеботарева Т. 11
 Чеботаревская А. Н. 12, 143
 Чернова-Колбасина О. Е. 183—184, 311
 Чернышевский Н. Г. 20
 Честноков 21
 Чешихин Вс. 268
 Чулков Г. И. 12—13, 36—37
 Чехонин С. В. 104
 Чупров 13
 Шаралов 234, 237
 Шахматов А. А. 5, 25, 71, 73, 80, 91
 Шепелевич Л. 93—94
 Шестов Л. 46—47, 52, 76, 318
 Шик А. 206

Шляпкин И. А. 5, 76, 80—90, 110,
218, 222, 320
Шопенгауэр А. 257
Штейнер Р. 155, 244

Щеголев П. Е. 24—27, 29—33, 35, 37,
42, 45, 53—54, 101, 122, 136, 164,
320
Щеколдин Ф. И. 23, 172

Энгельс Ф. 20
Эзоп 170
Эсхил 168, 215
Эттингер 81

Юлова А. П. 86, 145
Юшкевич 50
Якобсон 311

Янжул 13
Яцимирский А. И. 5, 70—72, 79, 89,
93, 135, 320
Яцимирская П. И. 79

Allegro см. Соловьева П. С.
Aronian S. 8
Baran Henryk 51
Lampf Horst 131, 143
La Fontaine 170
Manouelian E. 8
Pyman Avril 48
Sinany H. см. Синани Е.
Slobin Greta N. 7, 9
Steffen A. 155
Vinaver E. 275
Wagner R. 268
Waszkielewicz H. 9
Woźniak A. 9

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- АКД — Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук
- БАН — Библиотека Российской Академии наук (Санкт-Петербург)
- ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации (Москва)
- ГИМ — Государственный исторический музей (Москва)
- ГЛМ — Государственный литературный музей. Отдел рукописей (Москва)
- ГПБ — Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ныне — Российская Национальная библиотека) (Санкт-Петербург)
- ВЕ — Вестник Европы
- ВЗ — Вестник знания
- ВЛ — Вестник литературы
- ЖМНП — Журнал Министерства народного просвещения
- ИВ — Исторический вестник
- ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук (Санкт-Петербург)
- ЛГУ — Ленинградский государственный университет
- ЛН — Литературное наследство
- ОЛДП (ОЛД) — Общество любителей древней письменности
- ПДП — Памятники древней письменности
- ПСРЛ — Полное собрание русских летописей
- РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)
- РГБ — Российская государственная библиотека (Москва)
- РИЖ — Русский исторический журнал
- РНБ — Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)
- РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук (Санкт-Петербург)
- РП — *Кодрянская Н.* Ремизов в своих письмах. Париж, 1977.
- ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы
- ЦГИАМ — Центральный государственный исторический архив г. Москвы
- ЧОИДР — Чтения в Обществе истории и древностей российских

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
Глава первая. ИСТОРИЧЕСКИЕ КАТАКЛИЗМЫ НАЧАЛА XX в. СКВОЗЬ ПРИЗМУ ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ. ИСТОКИ ТВОР- ЧЕСКОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ	12
I. Чающий «нового мира»	12
II. От нелегальной литературы к отреченным книгам	24
III. Первоисточки «апокрифических знаний»	30
IV. От московского водоема к Тивериадскому морю: роман «Пруд»	35
V. Революция 1905 г. в зеркале апокрифической литературы: сборник «Лимонарь»	47
VI. В кругу петербургских медиевистов	70
VII. «Конспекты» апокрифов: топография ада и рая	91
VIII. На пороге «Смутного времени»: повесть «Пятая язва»	100
IX. «Временник» Алексея Ремизова: хроника «Последних времен»	124
X. «Слово о погибели русской земли»	131
XI. Мистерия мирового переустройства: «Соломон и Китоврас»	144
Итоги	164
Глава вторая. ЦИКЛ «ЛЕГЕНДЫ В ВЕКАХ». ИТоговый ОПыТ ЭС- ТЕТИЧЕСКОГО САМОПОЗНАНИЯ	166
I. «Повесть о двух зверях. Ихнелат»	166
II. «Савва Грудцын»	187
III. «Брунцвиг»	207
IV. «Мелюзина»	217
V. «Бова Королевич»	231
VI. «Тристан и Исольда»	251
VII. «О Петре и Февронии Муромских»	276
VIII. «Григорий и Ксения»	294
Итоги	311
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	317
Указатель имен	327
Список сокращений	332

Алла Михайловна Грачева

**АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ
И ДРЕВНЕРУССКАЯ КУЛЬТУРА**

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом)
Российской Академии наук*

Редактор издательства *С. А. Батюто*
Художник *Ю. П. Амбросов*
Технический редактор *Н. Ф. Соколова*
Корректор *С. А. Батюто*
Компьютерная верстка *Л. Ю. Егоровой*

Издательство «Дмитрий Буланин»

ЛР № 061824 от 11.03.98 г.

Подписано к печати 06.03.00. Формат 60 × 90¹/₁₆.
Гарнитура Таймс.

Бумага офсетная. Печать офсетная.
Печ. л. 21 + вкл. (2 п. л.). Уч.-изд. л. 22.
Тираж 900. Заказ № 3719

Отпечатано с оригинал-макета
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, С.-Петербург, 9 линия, 12

Заказы присылать по адресу:

ДМИТРИЙ БУЛАНИН
199034, С.-Петербург,
наб. Макарова, 4
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)
Российской Академии наук
Телефон: (812) 235-15-86
Телефакс: (812) 346-16-33
E-mail: bulanina@nevsky.net