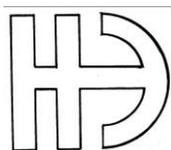


# **НЕКАНОНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА**



**ВЫПУСК X**

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ВСЕ ТРЕВОГИ МИРА:  
БЕСПОКОЙСТВО  
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

Санкт-Петербург — Москва  
2023

УДК [821.09+7.0](082)  
ББК 83.3я43 + 85.1я43  
В84

Редколлегия:

*С. А. Васильева, С. В. Денисенко (отв. ред.),  
А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан*

Составитель:

*А. Ю. Сорочан*

Рецензенты:

*д. ф. н. Ю. В. Доманский,  
д. ф. н. А. Д. Степанов*

*В оформлении использована графика  
Пьера Алешинского*

**Н47 Неканоническая эстетика. Вып. 10: Все тревоги мира: Беспокойство в литературе и искусстве: Сб. статей.** СПб.; М.: ООО «Сам Полиграфист», 2023. — 302 с.

10.31860/ISBN 978-5-00227-104-7

Основу сборника составили материалы одноименной X Апрельской междисциплинарной международной научной конференции, проведенной в Пушкинском Доме 27–28 апреля 2023 г., ставшей продолжением ежегодных апрельских форумов с 2014 г. в рамках научного проекта «Неканоническая эстетика».

Исследователи обратились к категории «тревоги» и рассмотрели ее репрезентации в различных видах искусства и литературы, в индивидуальных авторских воплощениях.

ISBN 978-5-00227-104-7

© Авторы статей, 2023

© Onebook.ru, 2023



**А. М. Грачёва**

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Санкт-Петербург, Россия*

## **САСПЕНС В АВАНГАРДНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА «В РОЗОВОМ БЛЕСКЕ»**

13 мая 1943 г. случилось роковое трагическое событие в жизни А. М. Ремизова – скончалась Серафима Павловна Ремизова-Довгелло (Далее: *СП*) – любимая жена, Муза, с 1903 г. верный товарищ во всех многообразных перипетиях его судьбы. Много лет *СП* страдала от болезни печени, развитие которой ускорилось в тяжелых условиях существования Ремизовых в Париже в период немецкой оккупации. С 1940 г. Ремизов, всецело поглощенный уходом за женой и добыванием средств к существованию, почти полностью прекратил заниматься литературным творчеством и смог вернуться к нему только после смерти супруги. Его первым законченным произведением стал авангардный текст начала 1944 г. «В розовом блеске», жанр которого условно можно обозначить как «повесть»<sup>1</sup>. Надо отметить, что в дальнейшем это произведение в переработанном виде вошло как часть в роман-эпопею «Оля». При подготовке к публикации этого мегатекста в нью-йоркском Издательстве имени Чехова по требованию редакции Ремизов был вынужден изменить название «Оля» из-за недопустимости совпадения с заглавием одноименной повести, уже опубликованной в 1927 г.<sup>2</sup> Таким образом название

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-104-7-234-241

<sup>1</sup> *Ремизов А. М. В розовом блеске: Из Пролога. Авторизованная машинопись. <1944>. / ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 65. 156 л. Далее текст «В розовом блеске» цитируется по этой машинописи с указанием листа.*

<sup>2</sup> См. текстологическую преамбулу А. М. Грачевой и Е. Р. Обатниной в изд.: *Ремизов А. М. В розовом блеске // Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 15: В розовом блеске. СПб., 2019. С. 704–737.*

автономного произведения, в дальнейшем ставшего *частью* мегатекста, в итоге по принципу синекдохи стало заглавием *всего* произведения «В розовом блеске» (ранее именовавшегося «Оля»).

В статье речь пойдет об одном из художественных приемов, использованных при создании законченного авангардного текста 1944 г. «В розовом блеске», возникшего в обстоятельствах сильнейшего эмоционального переживания Ремизовым горя утраты и публикуемого полностью только в настоящее время.

Надо отметить, что прием «саспенса» вошел в «арсенал» художественных средств Ремизова еще в начале 1900-х гг. через эстетическое восприятие им европейской «новой драмы», в которой он активно применялся, будучи, в свою очередь, унаследованным из арсенала поэтики «готической» линии европейской предромантической и романтической литературы. В сезонах 1903/1904 и 1904/1905 гг. Ремизов был связан с основанным Вс. Э. Мейерхольдом «Товариществом новой драмы» и, в частности, переводил для новаторского театра пьесы Ст. Пшибышевского и М. Метерлинка, в которых прием нагнетания тревоги зачастую являлся одной из основ формирования драматического сюжета. Среди этих произведений была, в частности, и пьеса М. Метерлинка «L'Intruse» («Непрошенная», 1890; ремизовский перевод ее названия – «Втируша»). Фактически сюжетное развитие драмы – это невидимый, но ощущаемый людьми ход смерти, внутри запертого дома неумолимо приближающейся к обреченной женщине. Ее движение «видел» лишь один из собравшихся вместе членов семьи – Дед – слепой старик. В поздней записи 1956 г. Ремизов вспоминал: «А еще я перевел «L'Intruse» (Та, которая возвращается). Этот перевод я передал Мейерхольду.

Не для проверки своих французских знаний переводил я Метерлинка, а для души».<sup>1</sup>

В границах рассмотрения конкретной темы нет задачи подробно рассматривать неоднократное использование Ремизовым саспенса в его дореволюционной прозе, начиная с романа «Пруд». Отмечу только, что у писателя этот художественный прием постоянно связан с маркированием предчувствия надвигающейся катастрофы.

Полное название авангардного текста 1944 г. звучит так: ««В розовом блеске / Из Прólogo / Памяти Серафимы Павловны Ремизовой-Довгелло / 5 † 13.V.1943 / Paris–Bagneux». Таким образом, в подзаголовке указаны точная дата смерти *СП* (по новому стилю: 13 мая) и место захоронения – парижское кладбище Баньё (Bagneux). Казалось бы, о героине все до конца уже сказано в заглавии, и, тем не менее, далее идет повествование о ее происхождении, жизни и последовательности угасания.

Ремизов начинает свое произведение с рассказа о прошлом знаменитого в истории рода Довгелло, о знатных предках *СП*, об их родовом «замке» и о хранившейся в нем библиотеке, полной книжных сокровищ. «Неожиданно» в эпическом повествовании о прошлом следует как бы «перебив», возвращающий читателя из эпических времен в недавнее настоящее:

И когда я увидел, как по жестокому способу «амбюлансов» С. П-ну, втиснув на стул, потащили с лестницы, чтобы со стула положить у дверей дома на носилки; когда я увидел перепуганное насмерть лицо, и как она кричала, – ее шакалы тащили на тот свет! Там будет лучше! – я вспомнил рассказ о ее отце, как скрученного веревками, отбивающегося, тащили его под

---

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Лицо писателя: Материалы к книге / Грачева А. М. Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы). СПб., 2010. С. 390).

крик из дому, чтобы <...> везти <...> в «заведение для умалишенных».

Далее следует продолжение повествования о роде Довгелло и вновь временной «перебив», обращенный к случившему почти вчера:

И в госпитале, в единственное и последнее свидание – С. П. лежала необычно, навзничь, и с тяжелым торопящимся дыханием <...>. И опять я вспомнил про ее отца: когда «усмиренный» он вернулся из больницы домой <...>, он людям, которые его вязали, показывал на руках рубцы от веревок, <...> и благодарил их, <...> «потому что у Христа были раны» (Л. 7–8).

Таким образом, с самого начала повествования о жизни *СП* Ремизов начинает вводить в текст перебивающие его вставки – как бы отрывки из хроники последних дней ее земного бытия. Они представляют собой соединение фактологической дневниковой прозы и описания, казалось бы, случайных мелочей.

Нарочито сниженные, будничные подробности обстоятельств жизни Ремизовых в период финала неизлечимой болезни *СП* дополняются субъективированными авторскими замечаниями, истолковывающими этот быт в символистском «ключе» явленных, но не замечаемых окружающими деталей – «знаков» приближающейся смерти. Надо отметить, что текст Ремизова основан на использовании ряда лейтмотивных образов-символов конца жизни. Так, например, заявленное еще в подзаголовке названия число «13» = дата кончины *СП*, в дальнейшем будет неоднократно повторено, раскрывая тем самым усиливающуюся к финалу «математическую» метафору ее смерти:

В последние дни *СП* «начинала мечтать, как приедут с острова Долерона все Черновы <...>, и все поселятся у нас, и как хорошо тогда будет <...>. И улыбалась <...>. Я знаю, знал своим каким-то знанием, голос которого слышу, и никогда не слушаюсь, что так и должно быть и по-другому не будет: это обреченность отваживала от дому. С потолка повисла паутина, <...> а “кукушка” вдруг сама собой, без завода куковала, сколько ей вздумается, до 13-и» (Л. 11–12).

С. П. <...> за неделю до смерти <...> попросила меня прочитать ей вслух «Наймичку» Шевченки. Это и была «Отходная» – мое последнее чтение <...>. Окончив, я сказал: «Наймичка» написана 13 ноября 1845 года. Она переспросила. И я повторил: «13-го». <...> А 13 мая, через неделю, она умерла (Л. 33).

То же ключевое число Ремизов вновь называет, вспомнив о бытовом факте из периода оккупации – о своем номере в магазинной очереди: «Теперь переписали 13-ым. С. П. всю жизнь боялась 13-ти, для нее это черный камень, а для меня белое – 13-е – удача» (Л. 121).

И, наконец, последнее упоминание того же числа вновь напрямую связано с его, для Ремизова, главным значением, упомянутым еще в подзаголовке произведения: «В четверг 13 мая 1943 <...> тихо скончалась Серафима Павловна Ремизова-Довгелло» (Л. 144). Таким образом, писатель как бы замыкает роковой «круг» чертовой дюжины. В тексте цепочка символических предзнаменований, начатая с абсурдно неправильного звона часов, в итоге становится точной констатацией даты кончины *СП*.

Другим образом-символом смерти предстает то, что Ремизов условно назвал страхом «Миланского собора». Повествуя об их посещении этой итальянской достопримечательности в 1914 г., писатель детально рассказал о том, как *СП* одна

забралась по лесам на колокольню собора, тогда как сам он остался внизу. «С.П. полезла – проснулся ли в ней азарт ее лермонтовского отчаянного дяди или, не думая, а с ней бывало такое, как будто кто-то ее ведет, и потом уж спохватится; и это был вечный мой страх за нее» (Л. 24).

Воспоминание об этом случае начинает лейтмотивно проходящую сквозь все повествование тему страха=предчувствия неизбежного несчастья:

У меня был постоянный страх, я был напуган Миланским собором, а подобные случаи повторялись. Я никогда не был спокоен, когда С. П. выходила. Но бывало и дома. Помню, <...> я вышел в «кукушкину» и сел за рассказ, <...> и слышу крик, бросил я все и бегом в ее комнату: сидит на полу, на лбу глубокая рана, а на полу лужа крови и туфля, – нога поскользнулась и прямо лбом в штепсель (Л. 68).

Кроме авторских образов-символов, Ремизов обращается к классическому образу вестника смерти из «маленькой трагедии» Пушкина «Моцарт и Сальери». В ремизовском произведении также появляется неведомый «человек в черном», принесший подарок *СП*:

В наше Рождество утром я отворил дверь <...> У порога, на коврике, я заметил сверток и сразу понял, он только что был положен, – взяв в руку, я увидел, как кто-то, согнувшись, спустился по лестнице – «человек, одетый в черном». <...> Картонная коробка со стеклянной крышкой, на крышке еловая ветка – крест. В коробке на черной ленте медальон: под толстым стеклом засушенная алая роза. Никакой записки: ни кому, ни от кого. <...> Мне было очень трепетно <...>, и я что-то понял и это сказалось большим, заполнившим меня словом: конец. И с этих пор алая роза до последнего дня не выходила у меня из памяти: ее я видел живую и вещь (Л. 34).

Микро-сюжет с принесенной для *СП* розой зеркально отражает семантику его архетипа – истории пушкинского Моцарта, получившего предвестие своей смерти – заказ на рекем. В тексте Ремизова брошь-роза исчезает, чтобы вновь появиться в образе алого цветка в момент похорон *СП*:

И когда в могилу опустили гроб, <...> и я узнал ее, эту рождественскую, вещую алую розу... («Человек одетый в черном...») Мои глаза, как во сне, я видел насквозь – и бросил ее на гроб – на грудь к затухшему сердцу (Л. 149).

В последние годы жизни и без того слабое зрение Ремизова стремительно ухудшалось. В авангардном тексте 1944 г. «В розовом блеске» писатель соединил этот факт своей реальной биографии (постепенную утрату зрения) с его символическим истолкованием – с восходящей к евангельской образности поэтикой семантики зрения/слепоты в драматургии М. Метерлинка. Ремизов использовал символическую образность когда-то переведенных им драм бельгийского символиста «Втируша», где только слепой старик ощущал присутствие вошедшей в дом смерти; и «Слепые» – притче о людях, не видящих и не понимающем катастрофизма своего бытия. Так, к символике Метерлинка восходит одно из финальных видений автора:

...когда я <...> стоял, съезжившись и тараща глаза, чтобы не заснуть, мне показалось, что у правой руки С. П.-ы, как бы из рукава – присоседилась скрипачка Иоланта Мириманова, наша бывшая соседка, года уж два как померла в Марселе. Иоланта смотрит на С. П.-у, вижу, глаза ее переливаются и все лицо просвечивает, а волосы на голове еще чернее, смазаны арахисом, блестят. Я смотрел на Иоланту и говорил себе, что это мне кажется, но сколько я не уверял себя, Иоланта не пропадала: она сидела, пришипившись к рукаву С. П.-ы, и странная световая струящаяся жизнь играла на ней. Было бы совсем

просто протянуть руку и потрогать ее, но непреодолимая сила оковала мои руки, а окликнуть боюсь, испугаю. <...> Не спуская глаз с Иоланты, я наклонился над С. П.-ой: она не спала, сидела покорно <...> А когда я поднял голову, Иоланты уж не было (Л. 128–129).

Таким образом, развитие вне-фабульного сюжета «повести» 1944 г. «В розовом блеске» заключается в том, что судьба все время подает «слепому» автору сигналы=знаки надвигающегося несчастья, но он их или не «видит», или не способен их правильно истолковать. Парадоксальность построения ремизовского текста заключается в том, что читатель изначально, уже из подзаголовка названия произведения, имеет информацию о конце сюжета – о смерти и даже о месте захоронения героини. Автор-повествователь, осведомленный о его всезнании, пытается хронологически последовательно изложить историю жизни *СП*, но все время сам себя перебивает, вновь и вновь возвращаясь к уже известному читателю концу повествования – к факту смерти героини, в очередной раз пытаясь понять, почему же он с самого начала не мог «видеть» признаки очевидного. Подобная специфика позиций автора и читателя придает сюжету «В розовом блеске» некоторые элементы сюжета жанра так называемого «перевернутого детектива» (его примером в кино являются сюжеты американского сериала «Коломбо»), в котором читателю/зрителю с самого начала известно все случившееся, а «сыщик»/автор пытается понять причины и раскрыть обстоятельства произошедшего.