

А. М. РЕМИЗОВ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ЗГА

ЗГА

А. М. РЕМИЗОВ



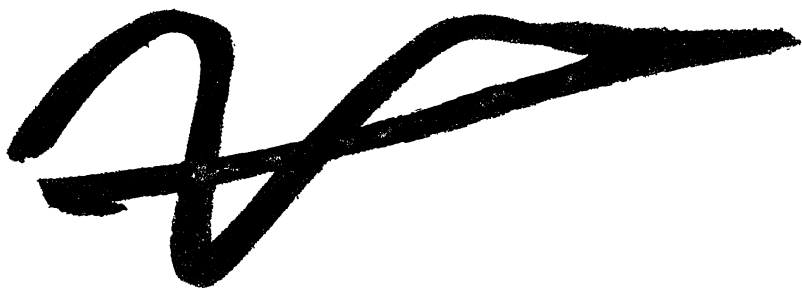


*А. М. Ремизов. Фотография. Петроград. 1915 г.
РО ИРЛИ. Публикуется впервые*

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

А. М. РЕМИЗОВ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ



ЗГА

Росток

Санкт-Петербург
2015

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»

Редакционная коллегия:

А. М. Грачева (главный редактор), *А. Д'Амелия*, *А. В. Лавров*,
Е. Р. Обатнина, *О. П. Раевская-Хьюз*, *Н. Н. Скотов*, *Т. С. Царькова*

Издание подготовлено при содействии

Е. Д. Резникова, *А. Д. Резникова*

Подготовка текстов «Неуемный бубен», «Страница»,
комментарии *А. М. Грачевой*

Подготовка текстов «Зга», «Шумы города» («Голодная песня»,
«Современные легенды», «Одушевленные предметы»),
комментарии *В. Н. Быстров*

Подготовка текста «Шумы города» («Семидневце», «Сказки»),
комментарии *О. А. Линдеберг*

Подготовка текстов «Золотое подорожие», «О судьбе огненной»,
«Электрон», «Корявка», «По карнизам», комментарии,
статья *Е. Р. Обатниной*

Научный редактор тома *А. М. Грачева*

Ремизов А. М.

Р38 Зга. Собрание сочинений. Т. 11. — СПб.: ООО «Издательство «Росток», 2015. — 790 с.

Книга «Зга» (Одиннадцатый том Собрания сочинений А. М. Ремизова) включает повести «Неуемный бубен», «Страница», «По карнизам», циклы рассказов «Зга», «Шумы города», произведения экспериментальных жанров «О судьбе огненной», «Электрон» и др. Мифология, фантастика и эсхатология сочетаются в них с изображением роковых катаклизмов русской истории и с историософскими размышлениями о судьбе России. Большинство текстов научно издается впервые после первой публикации в начале XX в.

© Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Собрание сочинений А. М. Ремизова, 2015

© ООО «Издательство «Росток», 2015

© Быстров В. Н., подготовка текста, комментарии, 2015

© Грачева А. М., подготовка текста, комментарии, 2015

© Линдеберг О. А., подготовка текста, комментарии, 2015

© Обатнина Е. Р., подготовка текста, комментарии, статья, 2015

ISBN 978-5-94668-159-9

ISBN 978-5-94668-160-5 (т. 11)



9 785946 681605

«Я ДУША ЧЕЛОВЕЧЬЯ...»

(Новая проза Алексея Ремизова: 1918—1929)

I

С самого начала своей литературной деятельности А. М. Ремизов исповедовал субъективизм, выражаемый преимущественно в «автобиографическом» материале. Хорошо известно признание писателя, относящееся к 1912 году: «Автобиографических произведений у меня нет. Все и во всем автобиография: и мертвец Бородин (Собр. соч. т. I. Жертва) — я самый и есть, себя описываю, и кот Котофей Котофеич (Собр. соч. Т. IV. К Морю-Океану) — я самый и есть, себя описываю, и Петька (“Петушок” в Альманахе XVI “Шиповника”) тоже я, себя описываю»¹. Спустя небольшой промежуток времени способы выражения авторской субъективности претерпели очевидную метаморфозу — от привычных форм использования литературных образов (в терминологии Бахтина, «Я-для-других») до предельной манифестации собственного «Я» (или «Я-для-себя»)².

«Перелом», качественное изменение в способе авторского самовыражения, произошел в год революции (1917—1918), оказавший решающее влияние на творческое самосознание Ремизова. В это время возникает корпус текстов, образующий своеобразную «историю самосознающей души». Если Андрей Белый, которому принадлежит эта формулировка, рассматривал историю мировой души с позиций филогенеза, то у Ремизова путь самосознания — онтогенетичен. «Слово о погибели Русской Земли», «Слово к матери-земли», «Заповедное слово Русскому народу», «Вонючая торжествующая обезьяна...» де-

¹ См. публ. А. М. Грачевой: Ремизов А. М. <Автобиография 1912 г.> // *Лица*. С. 442.

² Подробнее см.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 140.

монстрируют максимальную вовлеченность индивидуального «Я» в текущий момент русской и мировой истории. Линейная хроника создания каждого произведения этого «метатекста» свидетельствует о продвижении Ремизова к новой авторской позиции. Тексты-воззвания, тексты-послания к родине, народу и даже ко всему враждебному «торжествующему» отражают стремление писателя *лично* обратиться к *urbis et orbis*. Ремизов прямо высказал здесь все, что у него накопилось за год революции, вкладывая в содержание этих произведений собственные переживания. Такого рода модель авторской позиции является центробежной: ее интенциональный вектор направлен от «Я» к миру.

Вместе с тем в этот период Ремизовым написаны и другие тексты, которые демонстрируют центростремительную модель авторпрезентации. Это корпус произведений, созданных на основе древнегреческих источников: «О судьбе огненной. Предание от Гераклита Эфесского», «Золотое подорожие. Электровые пластинки», книга «Электрон». Авторское «Я» выходит здесь далеко за пределы индивидуального мировосприятия, а последнее само становится объектом и предметом художественного осмысления, главным и единственным героем этих произведений. Непосредственным их предшественником следует считать поэму «Огневица»¹, написанную осенью 1917 года, в преддверии Октябрьского восстания. Здесь впервые художественно описано экзистенциальное, пограничное состояние «между жизнью и смертью». Фиксируя непоправимую катастрофу, писатель нераздельно связывает индивидуальное «Я» с Россией. Именно здесь авторское «Я» вбирает в себя весь окружающий мир, одновременно концентрируясь на самом себя: «— — распростертый крестом, брошен лежал я на великом поле во тьме кромешной, на родной земле. Тело мое было огромно, грузно, неподвижно; руки мои — как от Москвы до Петербурга. <...>; и ноги мои, как от гремучей Онеги до тихого Дона. Огненная повязка туго — *венчик подорожный* <курсив мой. —

¹ Подробнее о поэме см.: *Обатнина Е.* 1) А. М. Ремизов: личность и творческие практики писателя. М., 2008; 2) *Рождение Души Самосознающей: Андрей Белый и А. М. Ремизов // Миры Андрея Белого.* Белград; М., 2011. С. 583—593.

Е. О.> — “Святый Боже” — туго крепким обручем повивал мой лоб...»¹

Несколькими годами позже Ремизов в дарственной надписи на книге «О судьбе огненной. Предание от Гераклита Эфесского» (Пг., 1918) объяснял радикальное изменение своей творческой позиции в сравнении с объективацией собственного мировоззрения, выраженного в поэмах 1917 года, следующим образом: «...слово Гераклита / В марте 1918 г<ода> писалось оно. <...> / Это “слово” после моих “слов” (о гибели рус<ской> земли / русскому народу <«Заповедное слово...» — Е. О.>) / — новая ступень. Глаз на происходящее над происходящим / а не изнутри <курсив мой. — Е. О.>, как те “Слова” мои»². Известная философская традиция, которая берет свое начало в древней Индии, определяет человеческое «Я» не как душу и тело, а как некую первичную целостность, называемую «самостью», которая выступает источником интуитивного (мистического) познания. «Об этой последней глубине, — писал Б. П. Вышеславцев, — трудно что-либо сказать, кроме того, что это — я сам, человек “в себе”, самость. Самость есть последняя и высшая седьмая мистическая ступень в существе человека. <...> Самость метафизична и метасихична, во всех смыслах есть некоторое “мета”, последний трансцензус. Только Откровение и мистическая интуиция указывают на эту предельную глубину»³. Именно благодаря «самости» (в значении индивидуальности) для Ремизова творчество отождествлялось с бытием и наполняло все его существование. Проявившаяся в революционный год потребность к обзору жизни с высоты бессмертной Души побудила писателя к поиску новых форм выражения такого надмирного взгляда, когда «глаз на происходящее» выбирает ракурс «над происходящим», то есть позволяет постигнуть целостное значение явлений и событий в широком контексте культуры, истории, вселенной.

Поэма «О судьбе Огненной. Предание от Гераклита Эфесского» стала первым результатом перестройки авторского со-

¹ Цит. по: *Взвихренная Русь-РК* V. С. 157.

² ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 81.

³ *Вышеславцев Б. П. Вечное в русской философии // Вышеславцев Б. П. Этика преображенного Эроса. М., 1994. С. 285.*

знания. Полное отрешение от жизни реальной, ограничивающей свободу творческого самосознания, побудило писателя поставить перед собой гносеологические задачи и обратиться к бытию, в масштабе эволюции которого политическая история отдельного государства воспринималась всего лишь преходящим явлением наличествующей цивилизации. Такой ход мыслей оказался созвучным античной натурфилософии досократиков. Логос мудреца-созерцателя открыл для Ремизова путь к обретению целостного сознания, не раздробленного от впечатлений распада реальной жизни. Возможно, значимую роль в обращении к Гераклиту сыграл текст «Фрагментов» древнегреческого мыслителя, выпущенный издательством «Мусагет» в 1910 году (перевод, комментарии и вступительная статья В. Нилендера)¹. Описывая феномен Гераклита, переводчик писал о том, что философ не отделял собственной личности от объектов познания: «Жизнь Гераклита до конца переливается в его творчество и утверждается только во имя творчества <...>. Субъективное становится объективным. Всеединый объект растворяет и поглощает личность»². Такая же позиция была избрана и Ремизовым, который впервые в художественной форме и в целостном виде воссоздал философию Гераклита как высокую космогоническую трагедию, в которой голос повествователя³ принадлежит нераздельно как самому философу, так и ему лично. В поэме «О судьбе огненной» революционный переворот описан как эсхатологическая картина, главными действующими лицами которой предстают Огонь, Закон мироздания и Судьба. Сопrotивляясь мировосприятию своих товарищей по литературе — так называемых «скифов», убежденных в не-

¹ См. указание на этот источник поэмы в заметке М. В. Безродного «Об источниках книги “Электрон”» (Новое литературное обозрение. 1993. № 4. С. 155).

² *Гераклит Ефесский*. Фрагменты / Пер. В. Нилендера. М., 1910. С. [V].

³ О категории «авторский голос», тождественной понятию «автобиографический герой», см. статью К. Сёке «Проблема идентификации автобиографического героя или “смерть автора”? Об автобиографичности прозы А. Ремизова» (Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева и А. д’Амелия. СПб.; Салерно, 2003. С. 13–22. (Europa Orientalis; Vol. 4).

обходимости «искупительного» огня революции, который вместе с гибелью старого мира принесет и «живые семена новой жизни»¹, — писатель через реконструкцию древнего философского Логоса приходит к смирению перед необратимостью исторического процесса. В поэме идея космического пламени представлена как некий «архетип материи», отголоском которого является человеческая Душа, также огненная по своей природе².

В мае 1918 года, когда страна бесповоротно утвердилась в новых политических и общественных формах, в печати появилась поэма Ремизова «Золотое подорожие. Электрумные пластинки». Это произведение является ярким примером выражения особой авторской позиции, экспансивно распространяющей свое «Я» на мир, понимаемый в самом расширительном смысле — от личной жизни до древнегреческой литературной традиции. Вводное пятистишие «Золотого подорожия», отделенное от последующей части астерисками, играет роль интродукции, связывающей мистический смысл, положенный в содержание всей поэмы, с глубоко личными рефлексиями. Уникальность поэмы состоит в особой двойственности «обозрения»: здесь авторский взгляд направляется одновременно извне и изнутри, что подтверждается завершающей строкой пролога, которая указывает на самые обычные, живые, человеческие страдания. На фоне подавляющего большинства ремизовских произведений 1917—1918 годов, характеризующихся относительной однородностью смысловых коннотаций, «Золотое подорожие» являет собой уникальный образец полисемантического текста с многоступенчатой системой художественно-философских кодов.

Во второй части произведения раздвоенность субъекта повествования — между «сверхсознанием», бесстрастно оценивающим земную реальность, и «измаявшимся», «измученным», «исколотым» человеком — показана графически. Надмирный

¹ Подробнее см.: *Обатнина Е.* «Крылатый» или «Земляной»? (К истории творческих взаимоотношений А. М. Ремизова и «скифов») // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова. М., 2009. С. 484—495.

² См.: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963. С. 360.

голос самосознания, звучащий как будто сверху вниз, обозначен сдвигом текста влево относительно текста, выражающего голос потерявшего всякую надежду земного человека, который взывает к «приплюснутым» небесам без звезд. Оба голоса вступают в диалог на границе двух строф: когда один из них оглашает свой вердикт: «...и больше ничего не надо!», то другой подхватывает: «И не надо!». Здесь же возникает еще одна самоидентификация «Я» — «душа» («Вся душа моя отвращается...»). Вышедшая за пределы земного бытия, эта эманация «Я» все еще связана с миром, однако она уже может различать и эфемерное — души живых людей («Вижу души...», «Вижу измученно-го тебя...»).

В целом вторая часть поэмы (ее можно назвать «земной») переполнена чувством окончательного отвращения к жизни: в ней нет даже искры любви («...вся душа моя отвращается от дней и ночей, судьбой мне положенных на горькой земле»). Такому состоянию может сопутствовать только одно естественное желание: отойти, отвернуться от мира. Новый виток сюжетного развития, содержащийся в третьей части поэмы, диктует значительные перемены в нарративном строе. Отрешение от мира показано здесь движением вверх и отдалением — чем выше к облакам, тем призрачнее становятся реалии жизни. Тема восхождения к горнему, ввысь, отчуждение от всего дольного, оставшегося внизу, подразумевает раскрытие новых кодов, связанных с образом философа-пророка-отшельника. Такие синтагмы, как «На кручу по кремнистой тропе взбираюсь...» и «слишком долго всматривался я в лица людей...», вызывают прямые ассоциации со стилистическими особенностями философско-художественного трактата Ф. Ницше «Так говорил Заратустра», в котором мотив ухода центрального персонажа от людей в горы является сюжетообразующим: «Когда Заратустре исполнилось тридцать лет, покинул он свою родину и озеро своей родины и пошел в горы. Здесь наслаждался он своим духом и своим одиночеством и в течение десяти лет не утомлялся этим»¹. Выражение «слишком долго» также соотносится с Заратустрой, являясь специфической фигурой его речи: «..вы

¹ *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 6.

проповедуете терпение ко всему земному? Но это земное слишком долго терпит вас, вы, злословцы!»¹

Ницшеанский код этой части «Золотого подорожия» актуализирует эффект обратной перспективы, высвечивающей философский контекст предыдущего, «земного», повествования. Вопрос, прозвучавший уже в «Заповедном слове Русскому народу» (1918): «и как тут жить и чем тут дышать?», получает в поэме ответ, имплицитно восходящий к притче из Заратустры «О прохождении мимо». Мысль, выраженная здесь, проста: «где нельзя уже любить, там нужно — пройти мимо!»² Сопоставление двух текстов позволяет выделить концептуальные смыслы, актуализированные Ремизовым. У Ницше карлик — двойник Заратустры, которого «народ называл “обезьяной Заратустры”»³ за умение подражать его речам, всячески отговаривает своего Учителя от посещения города, над которым стоит «смерд от умерщвленного духа»⁴. Гневные филиппики, обращенные к проклятому месту, воистину справедливы, однако Заратустра возмущен, почему, сознавая полный распад всех основ жизни, карлик остался жить в этом городе: «Я презираю твое презрение, и если ты предостерегал меня, — почему же не предостерег ты себя самого?»⁵ Моральный смысл притчи заключается не только в праве человека на осуждение презираемого мира, но и в добровольном отказе от него. Заратустра, отгораживаясь от карлика, утверждает, что его сверхчеловеческое презрение движимо любовью, а не ненавистью. Если перенести смысл этой притчи на отношение Ремизова к революционной действительности, то и здесь выход из экзистенциального тупика состоял в том же самом решении: осуждение России, питаемое ненавистью, греховно и даже губительно. В «Золотом по-

¹ Там же. С. 52.

² Там же. С. 155.

³ Там же. С. 153. Ср.: «Тебя называют моей обезьяной, ты, беснующийся шут: но я называю тебя своей хрюкающей свиньей, — хрюканьем портишь ты мне мою хвалу безумству. Что же заставило тебя впервые хрюкать? То, что никто достаточно не льстил тебе: — поэтому и сел ты вблизи этой грязи, чтобы иметь поводы хрюкать — — чтобы иметь многочисленные поводы для мести!» (С. 155).

⁴ Там же. С. 153.

⁵ Там же.

дорожии» нет слов любви и прощения, приносящих гармонию и очищение душе, но сама идея отрешения от ненависти и презрения ради перерождения души раскрыта в третьей и четвертой частях.

Поэма «Золотое подорожие», вышедшая в печать в Светлое Христово Воскресение 1918 года, вполне отвечала христианской идее победы над смертью. Вместе с тем древнегреческий контекст этого «пасхального» произведения утверждал преемственность религиозных традиций античного дионисийского культа и христианства. Положив в основание этого произведения мифологическую схему нисхождения и восхождения души, Ремизов описал «ад», «чистилице» и «рай», которые его душа пережила в течение одного революционного года. В плане собственно литературном поэма «Золотое подорожие» содержит ряд аллюзий, восходящих к разнообразным мифологическим образам и текстам-источникам. Заголовок, как и подзаголовок («Электрумные пластинки»), подразумевают субстрат двух разделенных столетиями культурных традиций — русской (православной) и древнегреческой (орфической). Впервые ключевое слово заглавия («подорожие») Ремизов использовал в названии сборника 1913 года, вопреки собственным правилам, не разъяснив тогда в авторских комментариях его значения. Пришедшее к Ремизову, очевидно, через прозу Н. С. Лескова¹, оно является довольно редкой словоформой. «Подорожие» в наибольшей степени приближается к слову «подорожный», которое толкуется В. И. Далем как относящийся «к дороге, пути, перепутью», или «подорожная», то есть «открытый лист на получение почтовых лошадей», «всякий письменный вид для отлучек»². В 1918 году Ремизов сместил «подорожный» смысл

¹ Ср. начало двенадцатой главы повести «Запечатленный ангел»: «Обратное подорожие мы с изографом Севастьяном отбыли скоро, и прибыв к себе на постройку ночью, застали здесь все благополучно» (Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 1. М., 1989. С. 440).

² В XVI в. «подорожная грамота» означала «документ <...> на право беспрепятственного проезда с использованием казенного транспорта и предоставления других дорожных услуг». Ср. также «подорожный лист» («подорожная память») как «свидетельство, документ для свободного прохода, проезда» (Словарь русского языка XI—XVII вв. М., 1990. Вып. 16. С. 33).

в сторону семантического поля, связанного со смертью и погребальным обрядом. «Дорога» стала денотатом «последнего пути», а «подорожие» приобрело значение таких атрибутов православного заупокойного богослужения (отпевания), как «разрешительная» молитва и «венчик».

В четвертой части «Золотого подорожия» обращение к конкретным орфическим текстам локализует тему мистерии перерождения души. На первый план повествования выдвигается совершенно новое воззрение на загробную жизнь души, обусловленное моментом искупления первородного греха¹. Уже во второй, «земной», части поэмы звучит эта орфическая тема, заключенная в фразе «все раздвоено: и лицо и дух». Субъектом нарратива заключительной части «Золотого подорожия» вновь оказывается мета-«Я», объявившее свое присутствие в прологе, а в третьей части поэмы пережившее момент просветления. Сверхсознание достигает пределов загробного мира: «— Вождь мой! Я душа человечья, Укажи мне источник». Об этом же свидетельствуют и ремарки, сопутствующие другим действующим голосам мистериального действия: «И моя душа ступила в светлый круг», «Металлическим звуком... Зазвенел путеводный голос», «И в ответ душе я слышу возглас подземных бессмертных».

Следует отметить, что тема переселения души, развернутая в поэме в орфическом ключе, впервые находит отражение в «Огневице». Путешествие души в потустороннее завершается здесь ее возвращением в человеческое тело-темницу: «И лечу вниз головой через глубокую непроглядную тьму, вниз головой на землю. И вот я на земле — я лежу на земле, обтянутый сырой перепонкой, и не разбитое крыло, прячу за спиной мою переломанную лягушину лапку»². Мотив заточения души проявляется и в таких маргинальных произведениях Ремизова, как

¹ По мнению ряда исследователей, орфические идеи оказали решающее влияние на христианскую религию. См.: *Иванов Вяч.* 1) Эллинская религия страдающего бога // *Новый путь.* 1904. № 2. С. 59; 2) О Дионисе орфическом // *Русская мысль.* Кн. XI. Отд. II. С. 97—98; *Пфлейдерер О.* Подготовка христианства в греческой философии. СПб., 1908. С. 5; *Брикнер М.* Страдающий бог в религиях Древнего мира. СПб., 1909. С. 37.

² *Взвихренная Русь-РК V.* С. 169.

сновидения. В одном из снов, относящихся к весне 1918 года, Ремизов передает свое душевное состояние в точности так же, как это представляли себе орфики: «Вижу я, в каком-то невольном заточении нахожусь я. Только это не тюрьма. А такая жизнь с большими запретами: очень много нельзя. Вроде осадного положения»¹. Только достигнув духовного совершенства, «очистившись вполне, греховная душа может найти милость у Диониса — Гадеса и у Кору — Персефоны, она выйдет из круга рождений для того, чтобы соединиться с героями, обращаться около богов и самой стать божеством»². Орфический мотив несовершенной, жаждущей очищения души заявлен как в прологе «Золотого подорожия» («утолишь ты жажду мою и жар из источника ключевой воды»), так и во второй части («иссушенность» «пустынной», «голодной» души).

Третья, «горняя», и четвертая, «орфическая», части некоторое время спустя, вошли в книгу «Электрон» (Пб.: Алконост, 1919). Соединив в общий текст такие разноприродные произведения — «О судьбе огненной» и «Золотое подорожие», Ремизов привел к единому семантическому знаменателю две древнегреческие традиции — гераклитовскую и орфическую. Новая книга получила самостоятельный, трехсоставный сюжет, каждая часть которого наделена собственным кодом — гераклитовским, ницшеанским, орфическим. Первая, «гераклитовская», часть представляет собой поэтическое переложение фрагментов, лаконично раскрывающих основное содержание воззрений мудреца из Эфеса. В этой части энергия «молнии» управляет судом огня и является одновременно выражением неотвратимой силы Судьбы. Философский смысл этой части (характерный как для Гераклита, так и для орфиков) основывается на представлениях, согласно которым каждый «цикл возрождения» неминуемо завершается экипиром (мировым пожаром), после чего следует апоктаз — обновление мира и душ.

Вторая часть «Электрона», соответствуют третьей части «Золотого подорожия» и начинается строфой: «На кручу по кремнистой тропе взбираюсь...». Это — переход от субъектив-

¹ Там же. С. 491.

² *Глаголев С.* Греческая религия. Ч. 1: Вераования. Сергиев Посад, 1909. С. 243.

ного к объективному, выход из сферы сознания в сферу объективного мира, или, говоря философским языком, трансцензус. Если в первой части «Электрона» повествование безличностно, то во второй — субъектом повествования становится индивидуальное «Я» человека, который подошел к черте, разделяющей жизнь и смерть. В истории становления авторского «Я» для Ремизова книга «Электрон» осуществила переход на совершенно новый уровень самосознания. Еще в «Огневице» Ремизов описывает круг перерождения — отделение души от тела, ее мытарства в воздушном пространстве потустороннего мира, мучительные попытки обрести крылья (стать бессмертной), заканчивающиеся трагическим возвращением к жизни, на землю. Финал «Электрона» предъявляет обновленное мировоззрение, не локализованное на собственном «Я», а преодолевающее узость субъективного. Художественный мир «Электрона» создан сознанием, для которого «все я и без меня никого нет». Это особая творческая практика — обращение субъекта к самому себе, к той глубоко внутренней сфере, где обнаруживается сущностная человеческая ипостась — трансцендентное первоначало, ядро личности, независимое от внешнего мира, руководствующееся своими собственными внутренними императивами.

Катарсическая мистерия последней части «Электрона» раскрывает глубоко личную тему собственного освобождения писателя к жизни из того невыносимого духовного застенка, каким стал для многих мыслящих людей новый политический режим. В контексте личной творческой судьбы совершенно особым смыслом наполнился для Ремизова мотив ключевой воды из болот Мнемосины, которая сообщает душе дар памяти. Память, способная проникать сквозь толщи времен, превосходящая обычные человеческие возможности, на долгие годы становится доминирующим концептом индивидуальной методологии и едва ли не единственным источником творческого вдохновения писателя¹. Память охватывает все круги реинкарнации души, помогая восстанавливать и вновь проживать со-

¹ Ср.: «Сны, память и переписывание — может быть, три основные темы-аспекта ремизовского творчества, и часто не знаешь, где начинается одно и кончается другое» (*Марков В. Неизвестный писатель Ремизов // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer / Ed. by G. N. Slobin // UCLA Slavic Studies. 16. 1987. P. 17).*

бытия чужого бытия с позиций личного переживания. Этот внутренний прожектор восстанавливает связь времен, раскрывает для писателя уникальные возможности отождествлять свое трансцендентальное «Я» с Гераклитом и другими избранными личностями в истории человечества.

«Электрон» стал для Ремизова первым опытом авто-интертекстуальности. Принцип оперирования фрагментами собственных произведений для создания нового текста, который впоследствии окажется едва ли не доминирующим в его творчестве, тогда в 1919 году был вызван внутренней экзистенциальной проблемой писателя — найти единственно верную авторскую позицию, которая, не изменяя установки на субъективность, вместе с тем не приводила бы к ограниченному солипсизму. По прошествии времени только одна поэма из трех текстов 1918—1919 годов — «О судьбе огненной», в редакции 1918 года — не утратила для Ремизова содержательной актуальности и была включена в состав автобиографического романа «Взвихренная Русь». История создания произведений на основе древнегреческих источников, длившаяся с марта 1918 по лето 1919 года, в полной мере отражает поворотный период в творческой и личной биографии писателя, существенно изменивший его мировоззрение и образ художественного мышления.

II

Тема Души напрямую оказалась связана в ремизовском творчестве с поисками новой повествовательной формы. Весьма характерно, что, делая шаги в этом направлении, Ремизов в первый год эмиграции, находясь в Берлине, занялся переработкой собственного произведения, написанного в 1914 году. В рассказе «Несекомая пуповина» (другое название «Павочка») впервые была представлена мистическая картина полета Души над миром, который оказался для нее лишь временным пристанищем. В 1922 году уже в новой редакции рассказ был издан отдельной книгой под названием «Корявка». Произведение, теперь облеченное в форму повести, в творческой биографии писателя открывает «эру» новой прозы.

Основная идея, заключающаяся в преобразовании обыкновенного в необыкновенное, бессмысленного в сущностное, рас-

крывается в «Корявке» постепенно, в процессе развития сюжета. Поэтому и восторженное «прозрение» героя с забавной фамилией Корявка, что его товарищ, самый обыкновенный надворный советник, является воплощением некой — «несекомой пуповины мироздания», в ходе трагического разрешения, на первой взгляд, обывательской истории оборачивается оригинальной попыткой детерминации онтологического первоначала. Через эту «несекомую», а значит вечную связь с «пупом земли», древний символ которого известен по дельфийскому омфалосу (ὀμφαλός της γῆς), душа обретает знание о своем назначении.

Жизнь заурядную, с ее обычными человеческими взаимоотношениями, Ремизов представляет как процесс инфернальный, осуществляющийся хотя и по не писанному, но непререкаемому закону Бытия. Его герои как будто действуют, подчиняясь неким внешним силам. Едва ли не главным «актером» этого сюжета, наравне с Судьбой, является немотивированное притяжение между людьми, которое имеет разные обертоны выражения — от дружеской симпатии до любви — и именуется «восхищением». В ходе событий постепенно обнаруживаются «магнитные поля», соединяющие героев: между Корявкой и Галузиным, Галузиным и цыганкой Машей, Галузиным и Павочкой, Павочкой и неким доктором, принимавшим ее каждую пятницу.

В берлинской редакции новая диспозиция героев, продиктованная переименованием текста, обогатилась новыми стилистическими приемами, внесшими ритмическое построение нарратива. Бытовой рассказ (в особенности в финальной части) приобретает звучание древнегреческой трагедии: на авансцену событий выходят Судьба, Стихия, Душа. В таком ракурсе образ Галузина включает в себе идею Души, бессмертия которой сохраняется чувством любви. Ср.: «С вихрем не нашим над нашей землей летел Петр Иванович, не Петр Иванович Галузин, душа человечья». В свою очередь, Корявка совмещает в себе две роли — «протагониста» — действующего героя, влияющего на ход событий, и «резонера» — выразителя идеи автора, открывающего смысл бытия в обыкновенных явлениях жизни. Существенное преобразование текста 1914 года произошло и на композиционном уровне. Теперь повесть «Корявка»

предварялась интродукцией под названием «Автограф». В книге этот новый текст представлял собой факсимильное воспроизведение каллиграфического письма Ремизова. Все содержание интродукции, наравне с ее оформлением, демонстрировало буквально алхимический процесс диффузии художественного повествования о любви и смерти Петра Ивановича Галузина с реалиями личной жизни писателя. Художественный вымысел дополнился темой Обезьяньей Великой и Вольной Палаты, поскольку объективация знаменитого мифологического конструкта Ремизова совершалась как раз на границе литературного быта и творчества — этих двух сфер бытия писателя. Без каких-либо дополнительных пояснений в «Автографе» были объявлены мифические имена реальных и весьма известных людей, составлявших дружеский круг общения Ремизова. Авторское «Я» здесь является неотъемлемым «действующим лицом» вымышленного сюжета. Принципиальное совмещение планов реальности и вымысла реализуется в эффектном приеме раскрытия кульминации еще не рассказанного сюжета в предисловии. Начиная с конца, Ремизов погружает читателя «в такую гуляную ветровую ночь в Михайлов день», когда, возвращаясь вместе с П. Е. Щеголевым с именин М. М. Исаева, на Французской набережной, он вдруг заметил: «Петр Иванович Галузин пробирается по бельэтажному карнизу и совсем налегке: в смокинге и без шляпы». И охватило странное чувство двоemiрия — между реальностью и художественным вымыслом: «Ничего не соображаю: почему, как и на такой высоте опасной очутился Петр Иванович?»

Каллиграфический автограф Ремизова, несомненно, украсил издание повести, однако это новаторство полиграфической печати не исчерпывало всей потенциальной глубины замысла Ремизова. Подсоединение к основному тексту 1914 года «Автографа» способствовало тому, что дистанция между Корявкой, рассказчиком, авторским «Я» и читателем практически сводится к нулю, нивелируя границы между литературой и литературным бытом. «Восхищение» как сила притяжения создает в рассказе корреляции и с самим Ремизовым. Автобиографическая валентность присуща здесь одновременно и герою-рассказчику, и центральному персонажу описываемой истории — Корявке. Корявка вместе с героем-рассказчиком превращаются в двой-

ников автора. Все эти метаморфозы пронизаны ремизовской иронией, обращенной и на себя самого, и на свои литературные отражения. Лексическое значение фамилии этого героя (от слова корявый — нескладный, или корябить — дурно писать), определено, несет в себе ироническую автохарактеристику Ремизова, который, конечно, не отличался внешней красотой, но при этом снискал славу искусного каллиграфа. Корявка — только с виду неприметный чиновник, но «по его собственным тайным думам о себе был наполнен премудрости, — как злата и бисеру изнасыпан, и разумом смысlen! — Корявка мог становиться на всякую точку зрения и сочувствовать всяким чувствам, и самым противоположным». Так насмешливо Ремизов представил свою писательскую деятельность. В обратной перспективе на собственное творчество, а именно на поэму «О судьбе огненной. Предание от Гераклита Эфесского», особенно курьезно звучат бытованные «мудрствования» героя о первоначале воды: «Есть, по Корявке, три естества у воды: первое — мы по ней плаваем, второе — мы ею моемся, третье — мы ее пьем; а есть и четвертое — нас она топит».

III

Жизнь А. М. Ремизова в эмиграции была по сути безрадостной. В писательской среде существовало устойчивое мнение, что его творчество может питаться только от «родной почвы». Неслучайно Е. И. Замятин, хорошо знавший обстоятельства отъезда Ремизова за рубеж (до таких сокровенных деталей, как увезенная с собой горсть земли из Таврического сада¹), описывая состояние современной русской литературы, не разделял писателей, оказавшихся по разные стороны границы: «Из писателей, заброшенных в Россию Берлинскую <...> Ремизов — все еще тянет соки из той коробоч-

¹ Ср. очерк, написанный Ремизовым на смерть петербургского друга Я. П. Гребенщикова, с воспоминаниями о встрече, состоявшейся накануне отъезда писателя и его жены в эмиграцию: «Яков Петрович, при нашем горестном расставании вы принесли и дали нам в наш страннический путь “русскую землю” из Таврического сада...» (Последние новости (Париж). 1935. № 5159. 9 мая. С. 3).

ки с русской землей, какую привез с собой в Берлин...»¹ Однако и до России уже начинали доходить слухи об изменениях в творческом кредо Ремизова, так что, предрекая такое обновление, Замятин иронически сопоставил творческую эволюцию писателя с сенсационным методом омоложения организма, разработанным в начале 1920-х гг. австрийским ученым-физиологом Эйгеном Штейнахом, и выразился иносказательно: «...ожидаемые последствия Штейнаховской операции — у него <Ремизова. — Е. О.> еще впереди»². Едва ли не единственный из литераторов старой школы наставник пишущей молодежи в Петрограде, писал о возможных и желаемых «силовых линиях» художественной литературы, для которой реализм как художественное направление был уже тесен: «...сегодня, когда точная наука взорвала самую реальность материи — у реализма нет корней, он — удел старых и молодых старцев. В точной науке — анализ все больше сменяется синтезом, задачи микроскопические — задачами Демокрита и Канта, задачами пространства, времени, вселенной. И явно, эти новые маяки стоят перед новой литературой: от быта к бытию, от физики — к философии, от анализа — к синтезу»³.

Эта идея, очевидно, импонировала Ремизову, однако его личная авторская стратегия предполагала собственный оригинальный модус творческого осмысления действительности. Вслед за «Корявкой», в декабре 1923 года увидела свет его книга «Кукха. Розановы письма» — авангардное по своей природе новое литературное произведение, которое, отчасти можно рассматривать как полемический ответ писателя на «программу»

¹ Замятин Е. Новая русская проза // Русское искусство. 1923. № 2/3. С. 56—57. Цит. по: Замятин Е. Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / Сост. и комм. А. Ю. Галушкина. Подг. текста А. Ю. Галушкина, М. Ю. Любимовой. Вступ. статья В. А. Келдыша. М., 1999. С. 90.

² Там же. О подтексте шутки Замятина по поводу «Штейнаховской операции» Ремизова см.: Обатнина Е. Замятин pendant Ремизов: игра в шутку и всерьез // New Studies in Modern Russian Literature and Culture: Essays in Honor of Stanley J. Rabinowitz / Ed. by C. Ciapiela and L. Fleishman. In 2 parts. Part I. Stanford, 2014. P. 310—324 (Stanford Slavic Studies. Vol. 45).

³ Замятин Е. Новая русская проза. С. 93.

петроградского коллеги. Он по-прежнему писал о быте и жизни человека страдающего, однако телескопический эффект укрупнения смыслов — от быта к бытию, от физики к философии — происходил как будто сам собой, благодаря особой позиции авторского «Я». В «Кукхе», по сравнению с повестью «Корявка», Ремизов предельно усилил раскрытие авторского «Я», синтезировав жанры автобиографии и мемуарной прозы. В тексте «Кукхи», повествующем о документальных событиях биографии Ремизова, связанных с В. В. Розановым, мы находим подтексты художественных приемов повести «Корявка», в особенности сходный мотив необъяснимого притяжения людей друг к другу, названный Ремизовым «восхищением». Тенденция к отождествлению авторского «Я» с героем в рассказе более всего проявляется в чувстве «восхищения» Корявки его другом Галузиным. Ивариант подобного восторженного отношения находим и в «Кукхе». «Восхищение» личностью В. В. Розанова в поэтической форме здесь описано в главе «Опал». Как Корявка, спонтанно ассоциировал своего друга Галузина с древним символом начала всех начал — «несекомой пуповиной мироздания», так и Ремизов в своей автобиографической книге по вдохновению и восхищению перед философией Розанова, наполненной пафосом непрерывного рождения, придумал для такого первоначала, как космическая влага, несущего в себе идею зарождения, мифологическое имя — «Кукха». В подражание «фигурным» стихотворениям древней Александрии его панегирик «Кукхе» повторяет форму пирамиды с вершиной, обращенной вниз, и воспекает «самопознающую» оплодотворяющую силу, «проникающую» все живое — от насекомых и парнокопытных до человека. Отчетливый параллелизм двух произведений обнаруживается в прямых совпадениях. Оба текста фиксируют «момент истины», преобразующий окружающую действительность в Бытие: Корявка в повести и Ремизов в своих воспоминаниях спонтанно создают новые мифологемы (символ «кукха» — метафора «несекомая пуповина мироздания»). Неслучайно также использование одного и того же игрового прозвища («Балда Балдович»), которым, оказывается, любил представляться в дружеских беседах не только вымышленный персонаж Петр Иванович Галузин, но и реальнейший из реальных В. В. Розанов. Характерно, что в главе «Опал» есть

и явные авторские отсылки к началу 1910-х гг., т. е. ко времени создания первой редакции повести «Корявка», озаглавленной в 1914 году «Несекомая пуповина»: «...продираюсь через годы — а всего-то 15 лет! 15 лет? — через революцию, где год за сто лет, и через войну — бесконечную!»¹

Новое развитие в «Кукхе» получила тема двоемирия (реальной жизни человека и вечной жизни Души), которая в повести «Корявка» реализована еще средствами художественного нарратива, как фантастическое видение полета души Галузина над оставленной ею жизнью. В «Кукхе» тема противостоящих миров переведена в план философский и дана в антитетических сопоставлениях: Россия — эмиграция, прошлое — настоящее, жизнь — смерть. Вся книга была выдержана в форме живого, непосредственного обращения автора к В. В. Розанову, в загробный мир. «Разговор» с душой философа, перемежаемый воспоминаниями о встречах, служил подтверждением метафизической связи между мирами — реальным и потусторонним, преодолевающей границы трехмерности. В книге впервые от имени авторского «Я» была выражена выстраданная мысль, ставшая магистральной в произведениях писателя последующих нескольких лет, о тяжелой земной жизни человека, находящегося под гнетом непререкаемой Судьбы и спасающегося только верой в чудесное.

Наступивший 1924 год для Ремизова был связан с работой над новой повестью, завершенной весной 1925 года. В письме к Д. А. Лутохину, одному из героев своего нового произведения, писатель поделился творческими планами, связанными с надеждой на публикацию и, прежде всего, на благоприятное решение главного редактора журнала «Воля России» М. Л. Слонима: «Это повесть *о жизни вещей* и о воплощении (материализации) моего *Esprit*. От Слонима никакого ответа. (Он думает, что я это в шутку, а это очень сурьезный рассказ)»². Повесть называлась «*La vie*» — «Жизнь». Надо признать, что Слоним оказался в сложном положении, поскольку писатель ему пообещал

¹ Ремизов А. Кукха. Розановы письма / Изд. подг. Е. Р. Обатнина. СПб., 2011. С. 82. (Сер. «Лит. памятники»).

² Письма А. М. Ремизова к Д. А. Лутохину (1923—1925) / Публ. и комм. Е. Р. Обатниной // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2005—2006 год. СПб, 2009. С. 974.

для журнала две вещи на выбор — главы романа «Взвихренная Русь», уже частично публиковавшегося в эмигрантской печати, начиная с 1922 года, и эту, совсем недавно написанную повесть. На первый взгляд, произведение под названием «Жизнь» заведомо обещало быть масштабным и глубокомысленным. Учитывая, что проза Ремизова по преимуществу создавалась на основе автобиографических сюжетов, трудно было и представить, что произведение под таким названием окажется собранием фантазий писателя с участием представителей его коллекции игрушек и природных артефактов, наделенных свойствами живых существ. Без этих скрытых в реальности «чудесных помощников» человека ни одна сказка не заканчивалась бы благополучно. Ремизов опробовал действие сказочного «закона» в границах реальной жизни и создал новую автобиографическую прозу. Главным героем повести оказалось существо, нареченное по-французски, *Esprit* — просто Дух.

Слоним остановил свой выбор на романе, посвященном трагическому виражу на историческом пути — русской революции 1917 года и четырем годам мучительного выживания в стране с новым укладом жизни. Он так и написал Ремизову, объясняя свои предпочтения: «Мне кажется, что “Взвихренная Русь” значительное глубокое произведение, и я лично склонился бы именно к этой вещи»¹. Самое удивительное, что Ремизов не только работал над главами обоих произведений практически одновременно, но даже писал их тексты на разных сторонах листов одной тетради — левая для «Взвихренной Руси», правая — для «*La vie*»². Так создавалась повесть, которая вскоре получит название «По карнизам» и окажется, в некотором смысле, зеркальным отражением знаменитого романа-эпопеи. Оба произведения, основанные на личных переживаниях писателя, содержат хронологическую канву конкретных периодов его жизни. И повесть, и роман в творческой эволюции Ремизова представляют собой результат художественного переосмысления законов линейного повествования. Это сложные архитектурные

¹ *Keys R. New Light on Remizov's First Novel, Prud (The Mere): Selected Correspondence of A. M. Remizov, E. A. Liatskii, M. Slonim, F. S. Manstvetov, and The «Plamia» Publishing House // Slavonica. 2004. Vol. 10. № 1. April. P. 73.*

² РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 4. Ед. хр. 1.

ские структуры, соединяющие тексты разнообразной жанровой принадлежности. О том, что повесть «По карнизам» и для самого Ремизова стала своего рода новаторским произведением, подтверждается авторской рефлексией — надписью на верхней крышке папки с рукописями глав и рассказов «По карнизам». По всей вероятности, передавая автографы в собственность неизвестному лицу в 1937 году, писатель оставил пояснение — «Новая форма повествования»¹.

Специфические особенности «новой формы» проявились, прежде всего, в выражении авторского «Я». Благодаря осознанной писательской стратегии в прозе Ремизова формируется образ рассказчика, максимально приближенный к его собственной личности. Сочинительство перестает быть заповедной территорией творчества как такового, становясь органичным выражением подлинной жизни писателя. В контекст художественного произведения, наряду с сюжетами бытовой жизни с участием широкого круга знакомых и друзей писателя, вливается и его подсознательное — сны и персонажи, возникшие из многослойной мифологической культуры, к которой Ремизов относился как к наивысшей ценности человеческой цивилизации. На первый взгляд, все коллизии новой повести, по сравнению с жесточайшей реальностью эпохи, описанной в романе «Взвихренная Русь», — с теми испытаниями духа и плоти, которые выпали на долю очевидца и хроникера Алексея Ремизова в 1917—1921 годах в России, — кажутся мизерабельными, а в их описании поверхностно прочитывается только ироническое отношение писателя к вынужденным обстоятельствам проживаемой жизни. Тема «чудес» и «волшебства» в сочинении, описывающем эмигрантский быт писателя, возникла, скорее, вопреки, чем благодаря новой жизни за границей. Неслучайно употребление в первоначальном названии повести чужого, французского, языка. «La vie» — это и жизнь измененная, по чужим законам, и жизнь странная, в которой помощь в преодолении трудностей, связанных с нищетой, одиночеством и чувством ненужности в чужой стране, приходит только «чудесным образом». Маленькая армия «волшебных помощников» противостоит в вымышленном писателем мире таким же представи-

¹ РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 4. Ед. хр. 3. Л. 1.

телям власти, чиновникам и просто бездушным людям, с которыми сталкивается человек в реальности, живущий в любой стране и при любом строе. В таком подходе к действительности скрыт философский взгляд писателя на человеческое бытие, скорбное по преимуществу. Душа человека на земле проходит мучительные круги испытаний. В этом он следовал древним орфикам, представления которых о путях человеческой души в мире легли в основу поэм «Золотое подорожие» и «Электрон».

Рукопись повести «По карнизам» содержит впоследствии изъятые из окончательного текста отголоски того чувства незащищенности перед внешним миром, которое постоянно сопровождало писателя в эти годы: «...когда приходит срок платить за квартиру, а платить нечем и ждешь чуда. Ведь мы живем “чудесным образом!” От моего “сочинительства» — пустяки, а что С<ерафима> П<авловна> зарабатывает, этого никак не хватает, стало быть, всякий раз “чудесным образом”, никакой “стипендии” я не получаю, хуже, приятели упорно распускают слух, что получаю, и все спокойны и никому в голову не приходит, что “чудесным образом” и что в один прекрасный день, а ведь все может случиться, чего ж закрывать глаза, чуда не произойдет и тогда — —»¹. Характерное для прозы Ремизова, двойное тире в этом контексте становится графическим выражением того внутреннего страха перед реальностью парижской эмиграции, с которой писатель принужден смиряться. Однако первый план размышлений писателя содержит не ламентации по поводу жизненных трудностей, а поиски выхода из ограниченных условий данности в свободное пространство независимого бытия души. Безднадежность собственного существования Ремизов описывает метафорически, сравнивая жизненные ощущения с чувством внезапного испуга, какое постигает лунатика, если его окликнуть в тот момент, когда он стоит на узком окон-

¹ РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 17. Ср. авторский инскрипт Серафиме Павловне Ремизовой-Довгелло на авантитуле издания повести в 1929 г.: «В этой книге итог нашей жизни на Ав. Mozart, проникнутой надеждой на чудо. <...> В другой форме эта наша Mozart'овская жизнь не могла выразиться. И опять какая-то ирония: все чудесно, все одухотворено, все по своему страждется: и вещи и человек — во сне и в яви» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 124).

ном карнизе. Так же бесстрашно стоял в оконном проеме Петр Иванович Галузин («Корявка»), который оказался на опасном барьере между жизнью и смертью не в силу приписанного ему сомнамбулизма, а по чувству непреодолимой, «завечной» любви. Станный человек с окрыленной Душой среди людей, твердо стоящих ногами на земле.

Для писателя мир бестелесный, наполненный духами — это своего рода убежище от материальной узости и скудости жизни. В одном из писем к жене (от 26 июня 1926 года) Ремизов даже разделил свои представления о реальности на «карнизные» и «некарнизные»: «Очень я ушел в “По карнизам” и все “некарнизные” мысли ушли». В тот же день он рассуждал: «Откуда у меня такое отвращение к “естественным законам” или против “нормального”? Круг, из которого не выскочишь: родился, значит, проходи “естественной дорогой”: пей и ешь и болезни. Против сна я ничего, потому что “снится” — я со своими законами природы не участвую. Через сновидение человек проникает на тот свет — единственная дверь туда»¹. В повести события разворачиваются на стыке бытовой (реальной) и внутренней, наполненной фантазиями и яркими эмоциями жизни. Такой хрупкий материал как автобиография ментального плана требует практически одновременной фиксации ускользающих из сознания чувств, явлений и событий, рисуемых воображением, которые по своей природе напоминают сны. Рассказы стилистически приближены к народным легендам и быличкам (чудесным случаям в жизни), которые возникли в результате не письменной, а речевой культуры.

В основу нового авторского нарратива положена импровизация разговорной речи. Характерно, что «новизна» такой повествовательной манеры имеет исторические корни и напрямую связана со сказовым стилем протопопа Аввакума, личность и творческую одаренность которого Ремизов относил к важнейшим в собственной системе духовных и культурных ценностей. Повесть по-своему воспроизводит коммуникативную ситуацию интимной дружеской беседы, положенную в основание «Жития протопопа Аввакума, им самим написанного». Первоначальное название первой главы «По карнизам» («Esprit. His-

¹ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Кн. 13. Л. 68.

toire-salade: сказ-вяканье») напрямую отсылает к знаменитому «вяканью» Аввакума — не высокопарному, а намеренно сниженному стилю повествования, впервые прозвучавшему в «Житии». Несомненно, повесть Ремизова, не только стилистически, но и содержательно, как описание пути через испытания и обретение помощи «чудесным образом», внутренне ориентирована на этот автобиографический шедевр русской литературы XVII века.

Духовный путь, литературный дар и трагическая гибель протопопа Аввакума являлись для Ремизова важными темами творческого познания жизни вообще и литературного труда в частности. В 1924 году Ремизов и С. П. Ремизова-Довгелло помогали филологу Джейн Эллен Харрисон (Jane Ellen Harrison) и переводчице Хоп Мирлиз (Hope Mirrlees) — подготовить к изданию английский перевод «Жития». Книга вышла в том же году в Лондоне с предисловием кн. Д. П. Мирского и посвящением супругам Ремизовым¹. В 1926 году Ремизов подготовил по изданию Я. Л. Барскова (Памятники истории старообрядчества XVII в. Кн. 1. Вып. 1. Пг., 1916), собственный список «Жития Аввакума» с комментариями, которые были опубликованы в журнале «Версты» (1926. № 1. Разд. II. С. 1—73). В связи с этой работой с большой долей вероятности, можно утверждать, что писателю была известна статья В. В. Виноградова о творческом стиле Аввакума, опубликованная в 1923 году². Примечательны наблюдения филолога, который описывал сочинение Аввакума как произведение, рожденное стихией разговорной речи, построенное не только на сломе традиции книжного лексического нарративного единства, но и на принципиальной жанровой контаминации разноприродных фрагментов повествования.

Интерес Ремизова к «отступничеству» от литературных канонов в первой печатной редакции глав повести «По карнизам»

¹ Воспоминания Ремизова над этой работой см.: *Ремизов А. М.* Неизданный «Мерлог» / Публ. А. д'Амелиа // *Минувшее: Истор. альманах.* Вып. 3. Париж, 1986. С. 236.

² См.: *Виноградов В. В.* О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума // *Русская речь: Сборники статей / Под ред. Л. В. Щербы.* Пг. 1923. [Ч.] I. С. 195—123. (*Труды фонетич. Ин-та практич. изучения языков / Под ред. И. Э. Гиллельсона.*)

проявился даже отчетливее, чем в последней редакции 1929 года. Так, глава «La Matière» в двадцать шестой книге журнала «Современные записки» за 1926 год в своем составе содержала, помимо рассказов, связанных с таинственным Алоизом При, авторские переложения трех сказок подкарпатского фольклора, которые, наряду с описанием реальных сновидений писателя, дополняют мистико-волшебный контекст всего произведения в целом. Преобразованный литературный опыт Аввакума сказывается и в употреблении Ремизовым большого количества диалектизмов, разбросанных по всему тексту повести. Их непривычное для человека городской культуры звучание и размытость лексического значения являются частью авторского замысла — открыть необыкновенное, странное, чудесное, загадочное в самом привычном — в родном языке. Разумеется, события, описанные в повести «По карнизам», не сопоставимы с теми муками религиозного служения, ради которых протопоп Аввакум прошел свой путь и погиб за идею. Однако сама мысль о судьбе, испытывающей человека своей слепой жестокостью, которая пронизывает произведение Ремизова, со всей очевидностью восходит к этому памятнику древнерусской литературы, а через него, проникая сквозь глубинные слои культуры, обращается к Гераклиту. Среди чудесных, забавных или не поддающихся логике событий то и дело возникает отрезвляющая интонация рассказчика, напоминающая, что все эти фантазии — лишь плод его сознания, а на самом деле: «судьба не страшна, а ужасна; это — как безглазый (а по-своему зорче стрелка!) тяжелый камень или пролетит или расплющит. И не знаешь, когда это будет, и что тебя вот в ту следующую минуту ждет...» Этот фрагмент возвращает к финальной патетике поэмы «О судьбе огненной»: «О судьба! О, судьба! О, всемогущая! Кто тебя минует, кто тебя избежит?»

Среди явных и неявных корреляций повести с «Житием» обращает на себя внимание тот факт, что образ жены писателя — Серафимы Павловны — выведен в этом произведении схематически: он присутствует как будто на периферии событий. Однако отношение Ремизова к спутнице жизни, известное всему его окружению, а также и читателям, которые встречали на титулах каждой его книги посвящения жене, не может не вызывать ассоциации с чувствами Аввакума к его Анастасии

Марковне. В контексте испытаний эмигрантской жизни для Ремизова, очевидно, как камертон для подтверждения истинности, подспудно звучал знаменитый диалог о смирении перед судьбой: «...на меня, бедная, пеняет, говоря: “долго ли муки сея, протопоп, будет?”» И я говорю: “Марковна, до самых до смерти!” Она же вздохни, отвечала: “добро, Петрович, ино еще побредем”»¹. Имя протопопа Аввакума и даже фрагмент мистического сюжета из его «Жития» обнаруживаются в повести как будто невзначай — из «экономического сундука» о Долмата. Однако называются или подразумеваются и другие имена хранителей «тайного» знания о «четвертом» измерении, которые являются сигнатурами той системы координат, в которой Ремизов выстроил причудливую и остроумную конструкцию своего нового произведения.

«По карнизам» — это рассказы о реальности мифа, растворенного в проживаемой жизни, в которой нередко встречаются необъяснимые явления. В первой главе появляется загадочный *Esprit* — с виду просто веточка, отдаленно напоминающая антропоморфное существо с излишком ног: «тоненький, две руки, три ноги, как полагается». Этот Дух, возникающий ниоткуда, материализуется в человеческом облики в образе таинственного героя Алоиза При во второй главе «*La Matière*». В заголовок вынесено слово «материя» — философская категория, обозначающая реальность, которая существует независимо от человека. Как в случае с первоначальным французским названием повести «*La vie*», так и в названии детективной истории, наполненной невероятными событиями о взаимопроникновении материальных предметов («*Interpenetratio*»), Ремизов, использует иностранные слова, прибегая к приему «остранения» смыслов. В результате явления «материального» мира, с которыми герой-повествователь сталкивается в Праге, оказываются прямыми доказательствами существования потусторонних сил. Древний манускрипт «Дьяволова библия» (если верить легенде о его происхождении) «наглядно» свидетельствует о существовании метафизического мира, поскольку содержит иконографическое изображение Дьявола. Участие трехногого *Esprit*, в загадочной истории, произошедшей в пражском монастыре,

¹ Цит. по списку Ремизова: Житие Аввакума протопопа, им самим написанное // Версты. 1926. № 1. С. 1—73.

недвусмысленно подтверждается несмываемыми следами таинственного гостя — «кривые ноги — по одной ноге через всю келью, а около умывальника — — две».

Esprit, по замечанию одного из приятелей рассказчика, чрезвычайно похож на изображение духа на фотографиях, полученных Шарлем Рише во время экспериментов по изучению подсознания медиумов. Выдающийся французский ученый был одним из первых представителей позитивной фундаментальной науки, занявшихся изучением паранормальных явлений. Ученого-физиолога интересовала Душа человека как самостоятельная субстанция, живущая независимо от телесной оболочки, поэтому инструментарий его научного опыта включал и метод спиритических сеансов¹. Характерно, что Рише вошел в науку как специалист по иммунологии, однако уже во второй половине 1880-х годов стал известным исследователем явлений пограничного сознания человека, в особенности сомнамбулизма². В предисловии к повести «По карнизам» Ремизов также обращается к явлению сомнабулизма (лунатизма) для метафорического объяснения собственного мировоззрения.

В подтексте повести «По карнизам» скрываются и другие источники, оказавшие влияние на взгляды ее автора. К ним, в первую очередь, отнесем труды французского философа-интуитивиста Анри Бергсона (1859—1941) — фигуры чрезвычайно актуальной для символистской среды, в которой формировалась творческая личность русского писателя. В 1920-е годы Бергсон продолжал активную творческую деятельность, сохраняя позиции модерниста в области философии и литературы. В 1927 году, когда работа Ремизова над повестью еще была в самом разгаре, он получил Нобелевскую премию по литературе — «в знак признания его ярких и жизнеутверждающих идей, а также за то исключительное мастерство, с которым эти идеи были воплощены». Вслед за философом, выдвинувшим в своей работе «Творческая эволюция» (1907) критику естественнона-

¹ См.: *Бутлеров А. М.* «Спиритический» метод в области психофизиологии: Реферат статьи Ш. Рише о мысленном внушении. СПб., 1885.

² См., в частности, его работы, переведенные на русский язык: «Сомнамбулизм и демонизм» (СПб., 1885), «К вопросу о сомнамбулизме» (Киев, 1886).

учных методов познания, писатель раскрывает схожий метод гносеологии — через творческое осмысление (по Бергсону — «творческую интуицию»). Воссоздавая хронику собственной жизни в воображаемом мире, неотделимом от бытовой реальности, Ремизов, сближался с Бергсоном в толковании происходящего как «длительности». Этим понятием философ оперировал в своей трактовке категории времени как симультанного результата человеческого сознания, воспринимающего явления мира в их целостности — без разделений на материальное и духовное.

Другой опорой для мировоззренческой позиции писателя могла быть мысль Бергсона о функции мифологического сознания, которое служит человеку защитным механизмом от неотвратимой мысли о конечности жизненного пути. Идея бессмертия Души воплощалась для Ремизова через мир мифов и легенд, представители которой в виде тотемов или игрушек, связанных с определенными мифологическими мотивами, окружали его в повседневной жизни. Он даже сам иногда удивлялся, как, практически сами по себе, герои волшебного мира поселялись в его доме. Например, рассказ «Диамант» начинается с утверждения: «Они придут, не одни, так другие!» — которое просто повторяет мысль, высказанную писателем в реальности. В письме С. П. Ремизовой-Довгелло он сообщал о событиях минувшего дня (29 июля 1928 года): «Письмо (открытка) мне от Кулаковского, что высылает Яносика с то<по>ром — горный дух Карпат, фею гор <...>. Вот они сами идут! Помнишь, деточка, как я, бывало, отдам какого-нибудь, а его опять, гляжу, несут»¹.

Волшебный bestiary Ремизова населяли и самые прозаические предметы, таинственное назначение которых, доступно только человеку, посвященному в глубины мифологического знания. Рассказ «Клад» как будто построен на иронической подмене мечты о неожиданно обнаруженном богатстве (материальные ценности) — никчемной находкой — деревянной чуркой. Такой «сюрприз», да еще обнаруженный в подушке, любой другой бы выбросил за ненадобностью. Совсем иное, символическое отношение к неожиданным явлениям бытия демонстрирует Ремизов, радуясь, что вместо материального блага он обрел посланника иррационального мира. Естественно было бы

¹ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Кн. 13. Л. 34.

предположить, что история с «Чуром» является чистым художественным вымыслом. Тем не менее, содержание письма Ремизова к жене от 29 июня 1926 года подтверждает реальность события, связанного с появлением в жизни писателя и его жены защитника (оберега) от бед и стихийных бедствий: «Я понял, кого я тогда в подушке нашел: это “чур”. Самый настоящий “чур”. Он живет на меже в поле, но водится и по домам. Надо его повесить к “Esprit” <...> “Чур” — охранитель, а “Esprit” может и поугать, Чур — никогда»¹.

«Волшебные» сюжеты повести преимущественно имеют автобиографический генезис. Насколько серьезно Ремизов относился к тайному миру чудес и волшебства, можно судить по двум сюжетам. В первой главе рассказ о мелком грызуне, заведшемся в квартире Ремизовых, связан с легендой о «святой» мышке из бенедиктинского монастыря Andechs в Баварии. В письме к П. П. Сувчинскому от 30 июля 1922 года Ремизов упоминает о ней, описывая путешествие по «святым» местам Германии: «...ходили тут на святую гору Andechs (Ящерную), показывали нам ленту из омофора (пожалуй, скоса — Stola) Николы Угодника и образ мышки, которая однажды записку принесла в монастырь, по которой открыли спрятанные сокровища. Ну, до чего чудесная мышка — верующие к ней прикладываются...»² Маленький, непрощенный гость воспринимается писателем дружелюбно и с юмором — как одним из тайных «волшебных помощников», появляющихся в трудную минуту. Присутствие мышки было замечено сразу после отъезда С. П. Ремизовой на отдых, а ее исчезновение совпало с днем возвращения хозяйки дома. В письмах к жене писатель несколько раз упоминает о том, как они уживались с хвостатой постоялицей. В одном из них сообщалось: «Мышка перекочевала ко мне: бегаёт, как тень. И нечего ей есть, так коврик, что под дверь, теребит»³. Накануне встречи с Серафимой Павловной Ремизов написал о своей догадке, практически в том же виде перенесенной в текст повести: «А представь себе, мышка, какая умница: это она без тебя меня сторожила. И я ее никому не выдал. Наташа <Н. В. Резникова. — Е. О.> спрашивает: “Что это, как будто

¹ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Кн. 13. Л. 72.

² Национальная библиотека Франции: FRBNF 39609744.

³ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Кн. 13. Л. 42.

мышь или это у меня в глазах?” “Да, говорю, это у вас в глазах”. А вчера Шклявер со страхом: “Мышь!” “Ну откуда тут мышам быть, это от лампы!”. А сегодня мышка ушла — не показывается: знает, что завтра приедешь. И ушла в норку — отслужила. Ну, подумай, как я ее прогоню, если явится вдруг?»¹ Так, благодаря волшебному миру писателя, проза жизни оборачивалась в забавную сказку о мышке и ее «подопечном».

Другой случай основывается на более неприятном, даже насильственном, столкновении с реальностью, когда Ремизов получил физические травмы от наехавшего на него автомобиля. В рассказе об этом происшествии упоминается достаточно лапидарно. Однако сохранился автограф писателя, который был, очевидно, написан в связи с необходимым расследованием инцидента. Судя по подзаголовку, рукопись первоначально представляла собой объяснительную записку от участника уличного происшествия, по характеру изложения совершенно отвлеченную от контекста повести «По карнизам». Однако заключительная вклейка, появившаяся позднее и содержащая фантазию о невидимых «чудесных помощниках» пострадавшего писателя, восстанавливает эту утраченную связь:

Под авто<мобилем — зчркн.>

Показание безвинно пострадавшего — доктору А. О. Маршаку.

«J'ai eu bien peur l'autre jour. Je vous ai vu sous l'auto
et je vous croyais mort sur le coup!»
(Трамвайная билетчица № 25).

«1 Июля в 3 часа дня я ждал трамвая № 25 ехать к St. Sulpice, я стоял на остановке — на углу Rue d'Auteuil и Rue Michel-Ange. Когда трамвай подходил к остановке, автомобили, догонявшие трамвай, замедляя ход, приостанавливались и я, глядя влево, на эти автомобили, пошел с тротуара к трамваю —

(какой-то автомобиль ехал по неуказанному
направлению на остановившиеся автомобили
справа от меня и не сигнализировал,
я не слышал и его не видел!)

все глядя влево, я подходил к трамваю и совсем неожиданно ударило меня в правое плечо, я оглянулся и увидел огромный

¹ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Кн. 13. Л. 43.

движущийся вперед автомобиля <так!> и подумал: “как же это автомобиль с этой стороны?” — и в то же мгновение почувствовал, как много огромных (серых) рук “неодолимых” меня валят и с ощущением “неизбежности”, досадуя, я упал на спину и увидел перед собой, около самого носа, стальную перекладину между колес — “конец!” подумал и слышу со всех сторон крики —
(автомобиль остановился)

Я выпростал ноги и поднялся. Мне сразу же больно было и тут в спине, и правую руку. Я подошел к автомобилю: там господин и дама. Господин сконфуженно: “Excusez-moi...” (и еще что-то). Я ему по-русски: “чего Ты не кричал?” Тут какой-то сует мне бандероль с адресом: «Mr. Julliard, 38 Rue des Perchamps» — он — хозяин автомобиля, и чтобы я шел в аптеку! Подошел ажан. И этот Жуйяр и ему, что хозяин автомобиля он. Я пытался сказать ажану, но у меня пропал голос и слов не было: кроме русских, немецкое “ausgeschlossen” и испанское “Примо де Ривера”! — а кругом крик и, мне показалось, (невероятно!) аплодисменты, как на представлении уличного Петрушки. Трамвай тронулся. Видел, как Жуйяр и с ним другой черный, чего-то кричавший, вскочили в трамвай. Автомобиль — тот господин с дамой — поехал. Я пошел домой».

<вклейка:> (А за мной гномы и цверги, эспри и гешпенсты: они помогали идти мне, подпирая своими лапочками и хвостиками. Их никто не видел. Я слышал, как они перекались друг с другом. “Почему, — говорил один в колпачке другому, — хвоста тебе что ли жалко: подсунь ты ему хвост под спину, и не было бы больно!” “Да я ж под голову лапы подсунул, — оправдывался колпачку семилапый карлик, — хвост у меня был занят шляпой” и т. д.)»¹.

В повести заключительный фрагмент-вклейка заменен описанием: «А дома вижу: мой Фейермэнхен — цверг в колпачке — лежит на полу, носом в ковер. Понимаю, это он скликал гномов и цвергов, чтобы помочь мне — — понимаю: тогда, как я брякнулся, это они подостлались, кто хвост, кто что. Спасибо!» Маленькая зарисовка статичной картины заключает в себе символический смысл столкновения двух планов восприятия

¹ РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 4. Ед. хр. 13. Л. 13—14.

действительности — мифологического и реалистического, однако именно первый несет в себе функцию защитных свойств от угрозы, всегда поступающей из самой жизни.

В описаниях Ремизова реальность, отягощенная бытовыми трудностями, чаще всего окрашена иронией — горьковатой от серьезности окружающего мира и разворачивающихся событий. Несомненно, эта стилистическая тональность является свойством личности автора. Вместе с тем некоторые проявления авторской психологии и мировоззрения имплицитно восходят к конкретным художественно-философским источникам. В их обнаружении помогает обращение к рукописным редакциям текста «По карнизам». Так, в одном из снов главы «La Matière» находим имя французского писателя-фантаста Гастона Павловски (G. de Pavlovski) и название его знаменитого сатирического романа «La Voyage au pays de la quatrieme dimension» — «Путешествие в четвертом измерении» (1912), переиздание которого состоялась в парижском издательстве E. Fasquelle в 1923 году, то есть незадолго до того, как Ремизов приступил к работе над повестью. В иронической форме автор романа описывает приключения современных ученых, создавших новое научное направление. В лабораториях образованного ими института «Фотофониум» проводятся эксперименты по выявлению скрытых излучений реальности, открывающие возможность увидеть все предшествующие XX веку наслоения культуры — ноосферу и историю человечества¹. Роман содержит бурлескно-катастрофическую развязку: ученые, стремящиеся при помощи позитивистских методов войти в область ирреального, становятся жертвами разбуженного их научными изысканиями Левиафана. Учитывая этот подтекст, восходящий к роману Павловски, можно более отчетливо раскрыть внутреннюю интенцию автора «По карнизам», который несколько раз, как будто *à propos*, упоминает о международном Институте Метафизики (Institut Métapsychique international), созданном в Париже в 1919 году при участии Шарля Рише, где при помощи современных технических средств исследовались такие паранормальные явления, как вызванные медиумами духи.

¹ См. также упоминания об этом романе в комментариях книги М. Ямпольского «Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)» (М., 1996. С. 283).

Хотя Ремизов и изымает из окончательного текста упоминание о романе «Путешествие в четвертом измерении», сопоставление двух институтов — реально существующего по сей день парижского и фантастического «Фотофониума» — как нельзя лучше обнаруживает скрытую иронию автора повести по отношению к так называемым «объективным» методам исследования метафизических сторон действительности. Однако, кроме иронии, мы с очевидностью можем обнаружить, что в подтекстовых слоях ремизовского повествования значимое место занимает понятие «четвертого измерения», которое утвердилось в математике и философии начиная с 1880 года, когда английский математик Чарльз Горвард Хинтон выдвинул свою теорию познания «высшей» реальности, оставаясь на позитивистских позициях мировоззрения. Именно этому ученому, собственно, и принадлежит научное обоснование невидимого пространства, представленное в книге «Четвертое измерение» (1904), а также наглядное доказательство этого феномена в геометрических конструкциях. Возможно, рисунок Ремизова, оставленный на полях рукописи рассказа «Interpenetratio» с изображением «разбитой бутылки, попавшей на шкаф в кувшине», является ироническим аналогом знаменитых пространственных конструкций, получивших название «киберкуб» или «тессеракт» Хинтона. Однако подход ученого к объективации невидимого интенционально отличался от позитивистского. Хинтон писал о мотивах, побудивших его к исследованию, которые кажутся созвучными идее Ремизова в повести «По карнизам»: «По мере развития человека приходит сознание о чем-то большем, чем все формы, в каких оно обнаруживается. Существует готовность отказаться от всего видимого и осязаемого ради тех начал и ценностей, внешностью лишь которых является все видимое и осязаемое. Физическая жизнь цивилизованного человека и простого дикаря практически та же; но цивилизованный человек открыл известную глубину в своем существовании, которая дает ему почувствовать, что то, что кажется “всем” для дикаря, есть лишь просто внешность и придаток к нашему истинному бытию»¹.

¹ Хинтон Ч. Четвертое измерение и Эра новой мысли. Пг., [1915]. С. 1.

Научная идея Хинтона о «высшей реальности», опирающаяся на философию Канта и геометрию, оказалась в параллели с развитием эзотерической философии¹. При детальном рассмотрении глава о таинственном Esprit, в своем человеческом воплощении получившем созвучное имя Алоиз При, обращена к идеям теософа — Е. П. Блаватской. В частности, в ее статье «Трансцендентальная физика» (1881) утверждается постулат: «Ибо четвертое измерение пространства — или, должны сказать мы, четвертое качество материи — должно быть проницаемостью»². В таком ракурсе ремизовский рассказ, озаглавленный латинским словом «Interpenetratio», в начальных редакциях названный «Закон проницаемости»³, наполняется коннотациями, обращенными в область истории и практики эзотерической философии. Здесь представлены «зримые» доказательства четвертого измерения, в системе координат которого происходят необъяснимые логикой явления. В фундаментальном философском сочинении «Тайная доктрина» (1888), раскрывающем онтологические законы жизни, дана совершенно отличная от позитивистской трактовка материи как системы, наполненной внутренним движением, и доказывается реальность существования «астрального тела» — эфирного аналога человеческой оболочки, присутствующего внутри каждого человека. Ремизовское описание «бестелесного» Алоиза При не что иное, как художественный портрет «астрального тела», а таинственное письмо, отправленное этим внезапно умершим постояльцем монастыря, вносит в текст повести оккультно-мистические ноты.

Есть в названии рассказа «Interpenetratio» еще один семантический вектор, раздвигающий смысловое пространство всего произведения в целом. Дело в том, что «закон проницаемости», по Блаватской, осуществляется, прежде всего, в сфере человеческих чувств и является проявлением «Нормального Ясновидения». В этом словосочетании, объективирующем присущее

¹ См., в частности: *Успенский П. Д.* Четвертое измерение. Обзор главнейших теорий и попыток исследования в области неизмеримого. 3-е изд. Пг., 1918.

² *Блаватская Е. П.* Скрижали астрального света / Пер. с англ. под ред. К. Леонова. М., 2005. С. 375.

³ РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 4. Ед. хр. 1. Л. 39.

обыкновенному человеческому сознанию свойство, особенно важно слово «нормальный», которое встречается и во вступительном очерке Ремизова к повести «По карнизам». Описывая сферу своих творческих интересов, Ремизов пишет: «Непохожая жизнь моя шла по карнизам — путям обыкновенным для лунатика, и головокружительная для “нормального” человека, каким я был и есть вопреки свидетельству докторов и доброжелателей». Свое психическое здоровье писатель противопоставляет такому отклонению в психоэмоциональном состоянии, как сомнамбулизм, называя людей, страдающих этим заболеванием на старинный лад — лунатиками (от позднелат. *lunaticus* — безумный). Однако под лунатизмом Ремизов понимает выход в четвертое измерение из ограниченного условностями, навязанными представлениями, шаблонными смыслами эмпирического мира, в трансцендентное — мир, откуда появляются человеческие души и куда они, пройдя земной путь, возвращаются.

Для отдельных творческих натур пути в трансцендентное открываются посредством различных отклонений от нормы эмпирического знания. Эта «ненормальность» «очищает сознание» и возвращает его к исходной точке своей пра-памяти. Ученые синтезируют оккультные практики с техническими возможностями современного мира (Рише), выстраивают отвлеченные, гипотетические модели четырехмерного пространства (Хинтон), философы создают теософские учения (Блаватская), спиритуалисты проводят эксперименты с медиумами, вслед за ними поэты прибегают к открытию «другого» видения сути вещей через мистику (Я. Бёме, Вяч. Иванов, Д. Андреев), приступы тяжелых заболеваний (эпилепсия Ф. Достоевского), алкоголизм (Э. По, Э. Т. А. Гофман)¹. Для самого Ремизова, «прежде всего “нормального”»: «здоровая кровь, крепкое сердце и лег-

¹ См. рассуждения Ремизова: «Или природа человека, весь его состав окостенел даже сравнительно со времени Шекспира и Эразма, огрубело восприятие другого мира и только что под носом да на ощупь. Или самостоятельно, на свой страх, будь ты хоть бездонным, а мало чего достигнешь. А для успеха непременно надо лестницу, — “матерьял”, как у Новалиса и у Нерваля, какую-то каббалистически-оккультную подпорку. Или эпилепсию Достоевского, алкоголь Эдгара По и Э. Т. Гофмана. Вообще какой-то вывих, “порок”, чтобы треснула кожа и воспламенилась кровь...» (*Ахру-ПК VII. С. 354*).

кие для певца»¹ — очищение сознания совершается открытием трансцендентального «Я» — того одинокого, отрешенного от обычной жизни самосознания, которому дано видеть не просто лица других людей (способность бытового сознания) и даже не их образы (возможность художественного сознания), но прозревать саму сущность феноменального мира. Глубоко закономерно, что свою творческую практику Ремизов позднее в книге «Подстриженными глазами» определял словами — «прикидываться» и «превращаться»².

В предисловии к повести Ремизов рассказывает о своем пути освобождении сознания от ограниченного условностями эмпирического мира. Для этого нужно перейти с одного берега реальности на другой берег сверх-реальности. В 1924 году о таких «переходах» заговорили и французские сюрреалисты³. Осенью во французской печати появился сначала очерк Луи Арагона «Волна грез», а немного позднее «Манифест сюрреализма» Андре Бретона. Одной из продуктивных сфер творчества французские авангардисты считали сновидения. Они даже применяли специальные техники регуляции своего психоэмоционального состояния, благодаря которым происходило погружение в гипнотический транс и осуществлялась «автоматическая» запись видений, продуцированных неконтролируемым сознанием. Надо сказать, что фиксация сновидений, выдвинутая сюрреалистами в начале 1920-х годов как открытие новой сферы творчества, для Ремизова с начала 1900-х годов представляла собой многолетнюю практику. Его личные письма к жене, начиная с 1907 года, изобилуют записями «ночных приключений», многие из которых в скором времени обрели литературную «огранку». Первые циклы снов Ремизова, опубликованные в 1908 году⁴, сразу же вызвали немало критических замечаний,

¹ Там же.

² Ср. : «наконец, <...> заглянул в себя и не без удивления открыл и в самом себе целый ряд превращений» (*Иверень-ПК VIII*. С. 190).

³ В частности, роман Г. де Павловски оказал влияние на творчество художника М. Дюшана. Подробнее см.: *Henderson L. Marcel Duchamp and New Geometrics // Henderson L. Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, 1983. P. 118–122.

⁴ Циклы снов, отчасти включенные в книгу «Мартын Задека. Сонник» (1954), см.: *Ахру-ПК VII*.

и по поводу самого жанра, и относительно корректности упоминания реальных лиц в фантастическом контексте.

Недовольства литературного мира возобновились в связи с выходом из печати первых глав романа «По карнизам». Так, Н. Кульман счел сновидения, вписанные в контекст повествования, стремлением автора к экстравагантным эффектам, связав эти тексты с игровой, вымышленной поэтикой ремизовской Обезьяньей Великой и Вольной Палаты: ««La Matière» Ремизова написан, очевидно, в духе излюбленного им “обезьяньего ордена”: “права безграничные и ничего не признается: ни пространства, ни времени, и образ действия любой, против нормального мышления”. Как ни талантлив, ни ярок, ни своеобразен Ремизов, а все-таки против этого “обезьяньего” принципа читатель за последнее время начинает восставать, ремизовские “сны” заставляют читателя подозревать, что автор просто его дурачит: ведь таких снов можно с легкостью придумать целые томы»¹. Писателю даже пришлось выступить в защиту собственного сновидчества. В заметке «Книжникам и фарисеям» он не без иронии реагировал на упреки критики: «Гонение на употребление знакомых мне совершенно непонятно. Вы только подумайте! Д. С. Мережковский с начала революции, (вот уже 10 лет на носу, как Тутанкомоном упражняется, М. А. Алданов на князьях и графах собаку съел, треплет всяких зубовых и в ус не дует, и ничего, пропускают! А мне — нельзя помянуть С. П. Познера! А чем он виноват, что он не “фараон” и не “граф” и никакая придворная птица. Тоже и во снах: фамилии не случайны! М. П. Миронов снится к дождю, Н. А. Теффи к ясной погоде и т. д.»².

Ремизовская новация строилась на убеждении, что сон является такой же данностью, как и реальная жизнь, и поэтому его содержание не может быть изменено или проигнорировано. В одном из «снов», включенных в повесть «По карнизам», которые графически выделены здесь сдвигом вправо, упоминается эссе Луи Арагона «Волна грез». Не беремся утверждать, что Луи Арагон действительно стал героем подсознательного твор-

¹ *Кульман Н.* Зачем молодиться? («Современные записки», кн. 27-ая и 28-ая) // Возрождение. 1926. № 499. 14 окт. С. 3.

² Ухват. 1926. № 6. С. 11. См. также: *Ремизов А. М.* Неизданный «Мерлог». С. 230.

чества писателя Ремизова, поскольку имеется немало доказательств вариативной замены подлинных имен в разных редакциях одного и того же «сна» на пути от первой записи реального сновидения к его литературной обработке. Упоминание об Арагоне, оказавшееся в контексте сновидения, прочитывается как скрытое авторское указание на параллелизм собственных творческих исканий и французского поэта. Эссе Арагона стало первым в истории сюрреализма опытом теоретического обоснования творческого метода, основанного на иррациональном отношении к реальности. Примечательно, что свой текст Арагон начинает с описания особого состояния сознания, зафиксированного на границе между данным в ощущениях миром и неким антимиром, который поэту как будто роднее и понятнее реального: «Мне случилось неожиданно растеряться: сижу в каком-нибудь уголке, неведомо где, передо мной чашка черного дымящегося кофе, рядом — полированные куски металла, кругом блуждают нежные создания женского пола, а я не понимаю, какая волна безумия занесла меня под это свод и чем же в действительности является этот мост, что называется небесами»¹. Этой прелюдии в несколько строк, оказалось более чем достаточно, чтобы Ремизов спустя два года создал предъявил собственную философию жизни, предметом рассмотрения которой стал не человек как субъект бытия, а бессмертная душа, проходящая круги превращений.

Примечателен общий для французского писателя-сюрреалиста и Ремизова — писателя русской символистской культуры по преимуществу — мотив моста как перехода из одного мира в другой. Именно так, по образу и подобию перехода через мосты открывающихся «иных» реальностей построена статья Ремизова «Карнизы. Памяти Э. Т. А. Гофмана. (К 150-ой годовщине со дня рождения)», послужившая вступлением для издания повести «По карнизам» в 1929 году. Не претендовавший на исключительность собственного восприятия мира, чуждый поэтическим аффектациям, писатель признавался, что чувство иного, потустороннего возникало для него в местах смертельной опасности для собственной телесной оболочки — «необык-

¹ Цит. по: *Арагон Л. Волна грез / Пер. О. Кустовой // Поэзия французского сюрреализма: Антология / Сост., предисл. и комм. М. Яснова. СПб., 2004. С. 389.*

новенный трепет, какой охватывал меня в опаснейших местах, на лестнице, между паровозами, перед пожарными и на глубоких местах — “по карнизам”». Благодаря этим «головокружительным впечатлениям», по признанию Арагона, и можно понять, что «суть вещей никак не сопряжена с реальностью, что существуют иные связи, недоступные нашему разуму, и они столь же привычны, как случайность, иллюзия, фантастическое, сновидения»¹. Таким образом основатель нового литературно-художественного направления объяснял суть сюрреализма. В основе повести Ремизова лежала аналогичная мысль, только родилась она не в ходе творческих экспериментов над сознанием, а в результате жизненного опыта, научившего не разделять быт и Бытие.

Е. Обатнина

¹ Там же. С. 391.