

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Сборник  
в честь 60-летия  
А.В. Лаврова



НА РУБЕЖЕ  
ДВУХ СТОЛЕТИЙ

Научное приложение. Вып. LXXV

**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**



# НА РУБЕЖЕ ДВУХ СТОЛЕТИЙ

Сборник в честь 60-летия  
Александра Васильевича Лаврова

*Составители*

Всеволод Багно, Джон Малмстад, Мария Маликова

Москва: Новое литературное обозрение  
Санкт-Петербург: Институт русской литературы  
(Пушкинский Дом) РАН  
2009

УДК 821.161.1.09Лавров А.В.  
ББК 83.3(2Рос=Рус)53  
Н12

## НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. LXXV

Художник серии *Н. Пескова*

**Н 12 На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова** М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 848 с., ил.

Сборник статей посвящен 60-летию Александра Васильевича Лаврова, ведущего отечественного специалиста по русской литературе рубежа XIX—XX веков, публикатора, комментатора и исследователя произведений Андрея Белого, В. Я. Брюсова, М. А. Волошина, Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус, М. А. Кузмина, Иванова-Разумника, а также многих других писателей, поэтов и литераторов Серебряного века. В юбилейном приношении участвуют виднейшие отечественные и зарубежные филологи — друзья и коллеги А. В. Лаврова по интересу к эпохе рубежа столетий и к архивным разысканиям, сотрудники Пушкинского дома, где А. В. Лавров работает более 35 лет. Завершает книгу библиография работ юбиляра, насчитывающая более 400 единиц.

УДК 821.161.1.09Лавров А.В.  
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

**ISBN 978-5-86793-657-0**

© Авторы. 2009

© Фото А. В. Лаврова — А. Балакин, 2007

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2009

Грета Н. Слобин (Мидлтаун, Коннектикут)

## БЕЛЫЙ И РЕМИЗОВ: «ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО» ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ

Когда Андрей Белый и Алексей Ремизов выехали из России в 1921 году, они полагали, что поездка за границу будет временной. Необходимость продолжения писательской работы была связана прежде всего с вопросом о роли истории в личном творчестве<sup>1</sup>. Как известно, в Берлине они активно публикуются и сотрудничают в журнале «Эпопея» (1922), который редактировал Белый. Здесь печатаются его «Воспоминания о Блоке», а также фрагменты из «Временника революции» Ремизова. В том же, 1922 году выходят воспоминания Ремизова о Блоке, «Ахру», а также «Записки Чудака» Белого. Произведения этих лет явились творческой лабораторией писателей по осмыслению личной и исторической действительности.

Белый воспринимал революционные события как «начало героического периода наших дней», из которого возникнет «“гомеровский эпос” грядущего»<sup>2</sup>. Ломка старых форм искусства — это одна из тем «Записок Чудака». Как архаист-новатор, Ремизов также ищет форму, способную передать ощущения этих дней, и собирает фрагменты «Временника» с 1917 года как летописи времени. «Взвихренная Русь» — символический коллаж и роман-конволют этих фрагментов, будет опубликован в Париже в 1926 году<sup>3</sup>. Ситуация меняется в 1923 году, когда Белый возвращается в Россию, а Ремизов остается в эмиграции, переехав в Париж.

Дальнейшая жизнь этих двух современников проходит в радикально разных исторических условиях. Несмотря на это, в ли-

---

<sup>1</sup> О жизни Белого в Берлине см.: *Лавров А. В.* Две Германии Андрея Белого // *Еуропа Orientalis*. 2003. Т. 22, № 2. С. 39—50; *Спивак М.* Кошмар в писсуаре: К вопросу о генезисе одного эмигрантского впечатления Андрея Белого // Там же. С. 51—70.

<sup>2</sup> Эпопея (Берлин). 1922. №. 1. С. 16.

<sup>3</sup> *Лавров А. В.* «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: Символистский роман-коллаж // Ремизов А. Собр. соч. / Гл. ред. А. Грачева. М., 2000. Т. 5. С. 544.

тературной биографии обоих писателей намечаются некоторые параллели. На протяжении последующих лет они продолжают творческие поиски и создают богатый цикл автобиографических романов и литературных мемуаров. Мемуарная трилогия Белого «На рубеже веков», «Начало века» и «Между двух революций» охватывает тот же хронологический период жизни писателя, что и автобиографические произведения Ремизова — «Подстриженными глазами», «Иверень» и, частично, «Петербургский буерак» и «Учитель музыки». Автобиографизм доминирует в этих произведениях, где писатели отстаивают новации дореволюционного периода русского модернизма.

Примечательно, что в советской и эмигрантской критике, как и в последующей литературоведческой традиции до недавнего времени, принято мнение, что граница, разделившая Россию и диаспору, способствовала созданию совершенно различных литературных традиций. Как показывает история, и в частности пример Белого и Ремизова, основателей прозы русского модернизма, это мнение не вполне отражает действительность, особенно когда речь идет о судьбе старших писателей эмиграции. Сопоставление некоторых специфических проблем литературного процесса, с которыми сталкиваются авторы на обоих берегах русской литературы, указывает на общие трудности в творческой биографии писателей 1920—1930х годов, связанные с продолжением новаторства в прозе. Эту ситуацию кратко охарактеризовал Ходасевич в очерке 1925 года «Там или здесь?», сделав вывод, что русская литература «тяжко болеет и там, и здесь, хотя проявления болезни различны»<sup>4</sup>. Думая о ее будущем, он выражает надежду: «Бог даст, обе выживут».

Белый и Ремизов сознают свою роль в послереволюционной истории, и в литературных мемуарах они выступают как виднейшие представители эпохи, как свидетели и хранители ее наследия. В то время как в Советской России происходит смещение социальных и культурных пластов, эмиграция пытается сохранить классическую русскую культуру. В недавно опубликованном труде «Андрей Белый: разыскания и этюды» А. Лавров пишет: «Мемуарные книги Белого <...> передают чувство исторического рубежа, сказавшегося во всех сферах жизни — социальной, психологической, эстетической; рубежа прошедшего через личность автора и во многом определившего ее уникальный облик»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Ходасевич В. Там или здесь? // Ходасевич В. Собр. соч. Анн Арбор, 1990. Т. 2: Статьи и рецензии (1905—1926). С. 368. (Впервые опублик.: Дни. 1925. 18 сентября.)

<sup>5</sup> Лавров А. В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. М., 2007. С. 265.

В рамках данной работы мы наметим роль концепции *жизнетворчества* как принципа эстетики символизма и ее переосмысление в мемуарах Белого и Ремизова. В Париже Ходасевич вспоминает о *жизнетворчестве* начала века в эссе «Конец Ренаты» (1926), которое открывает сборник его воспоминаний «Некрополь». Ходасевич пишет, что «символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда...». Как он поясняет, это «был ряд попыток, порой истинно героических, — найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства. Символизм упорно искал в своей среде гения, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино». По мнению Ходасевича, «гений такой не явился, формула не была открыта»<sup>6</sup>.

Несмотря на скептицизм Ходасевича, «героические» поиски этого «философского камня» как залога искусства продолжались в мемуарных циклах Белого и Ремизова. Мы остановимся на двух примерах этих поисков. В 1928 году Белый пишет полемический очерк «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития», который не предназначался для публикации, но в России читался друзьями в списках<sup>7</sup>. По всей вероятности, Ремизов очерка не видел, но мемуары Белого, написанные позднее, были известны в эмиграции. В тридцатые годы Ремизов пишет очередное автобиографическое произведение, «Учитель музыки», опубликованное после войны, в 1949 году, где он размышляет о своей долгой писательской судьбе<sup>8</sup>. Послесловие к книге с шокирующим эпиграфом — метафорой *жизнетворчества*, по тону и концепции напоминает очерк Белого.

Лавров приводит ценное замечание о «спонтанном автобиографизме» Белого и делает существенный вывод: «Для самого Белого не существовало принципиальной разницы между собственно художественной прозой и мемуаристикой: рассказывая о годах младенчества в воспоминаниях “На рубеже двух столетий”, он подкрепляет свои доводы цитатами из романа “Котик Летаев”, используемых без каких-либо оговорок как мемуарный же текст...»<sup>9</sup> Такой «автобиографизм», а главное смесь пластов повествовательных

<sup>6</sup> Ходасевич В. Конец Ренаты // Ходасевич В. Некрополь: Воспоминания. Париж, 1979. С. 8.

<sup>7</sup> Очерк опубликован в сб.: *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л. А. Сугай. М., 1994. С. 418—495.

<sup>8</sup> Ремизов А. Собр. соч. М., 2002. Т. 9: Учитель музыки: Каторжная идиллия / Ст., коммент. А. д'Амелия.

<sup>9</sup> Лавров А. В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. С. 225.



жанров, создающих «автобиографическое пространство», характеризует и произведения Ремизова<sup>10</sup>. Вывод Лаврова относится к нему не менее, чем к Белому: «Подобный метод вполне оправдан и не должен вызывать недоумения...»<sup>11</sup>. Как известно, творчество писателей встречало более чем недоумение современников и в России, и в русском зарубежье.

Годы и история разделили писателей. Белого ожидали всевозможные трудности, когда он вернулся в Россию. Достаточно упомянуть негативную характеристику Л. Троцкого, в которой тот вынес категорический приговор: «Белый — покойник»<sup>12</sup>. Сложное положение Белого в литературно-политической жизни Советского Союза было неоднократно отмечено критикой. Авторы «Предупреждения к Переписке» Белого и Иванова-Разумника А. Лавров и Дж. Мальмстад пишут о «невостребованности Белого советской литературной общественностью середины 1920-х годов»<sup>13</sup>. В письме Иванову-Разумнику от 6 февраля 1924 года Белый пишет: «Да, теперь воочию вижу, до чего изменились за эти 2 года условия жизни в России...»<sup>14</sup>. Белый понимает, что его работа будет продолжаться «в катакомбе <...> она вырыта за тебя». В то же время он уверяет своего друга, что не жалеет о решении вернуться в Россию, куда он ехал «умирать <...> лучше просить милостыню в своей стране, чем томиться в берлинских или парижских “кабаках”, как это делают все»<sup>15</sup>. Так начинается борьба Белого со временем.

В контексте нашей работы мы подчеркнем некоторые моменты, которые определяют творческое и историческое сознание Белого в 1928 году, когда он пишет полемический очерк «Почему я стал символистом». Здесь Белый отмечает важные этапы своей творческой биографии, нераздельно связанной с историей символизма и его наследия в русской культуре, которое в эти годы было отвергнуто современниками как «буржуазное» и «гнилое». Как пи-

---

<sup>10</sup> Об автобиографизме у Ремизова см.: Д'Амелия А. «Автобиографическое пространство» Алексея Ремизова // Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. С. 455; Секе К. Проблема идентификации автобиографического героя или «смерть автора»? Об автобиографичности прозы А. Ремизова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева, А. д'Амелия. СПб.; Салерно, 2003. С. 12—21.

<sup>11</sup> Лавров А. В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. С. 225.

<sup>12</sup> Троцкий Л. Внеоктябрьская литература: А. Белый, А. Блок // Правда. 1922. № 221, 1 октября. Вошло в кн. Троцкого «Литература и революция» (М., 1923), также: Андрей Белый: Pro et contra: Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. СПб., 2004. С. 519.

<sup>13</sup> Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 17.

<sup>14</sup> Там же. С. 284.

<sup>15</sup> Там же.

шет Л. Флейшман, «очерк освещает больше материала из жизни писателя, чем его позднее опубликованные мемуары...»<sup>16</sup>. Современники обратили внимание на резкий тон очерка, который, по словам автора, отражал его тяжелые берлинские переживания, ими же он объясняет сцену истязания Коробкина в романе «Москва» (1926): «...лишь объективизация в образе, вставшем передо мною, того, что сидело во мне, с чем я был соединен <...> мне казалось в Берлине, что меня истязают...»<sup>17</sup>

Отметим черты идентификации личности писателя с творчеством, особенно выражение его «множественных “Я”», так как «никакое “Я” по прямой линии не выражаемо в личности, а в градации личностей, из которых каждая имеет свою “роль”...» (с. 420). Как поясняет Белый, «я жил внутри многогранника, в ряде линий-личин» (с. 421). Многое здесь шокирует читателя — например, оксюморон «Я был живой труп», что было ответом на заклятие Троцкого и эхом письма к Иванову-Разумнику (см. выше). Здесь содержится ряд заявлений, сделанных наперекор монологизму времени: «Меня занимает проблема со-существования многих путей...» (с. 431), а также: «“Андрей Белый” был своеобразным синтезом личных вариаций Бориса Николаевича в эпоху университета...» (с. 425). В университетские годы Белый занимался естественными науками, а также философией. Символ ножниц, который повторяется в очерке, объясняется в мемуаре «На рубеже двух столетий» как «мировоззрительная проблема — увязка двух линий; то — в будущем; настоящее — открытые ножницы...» (с. 9). Как замечает Л. Сугай, символ ножниц означает многогранность писателя, и «интерес Белого к естественным и точным наукам <...> это особый этап на пути к новому миропониманию» (с. 10).

Нас особенно интересует символ ножниц, который в очерке видоизменяется и повторяется как лейтмотив, как нарастающий крик души: «Так символизм в эти годы — проблема ножниц и антиномий, подымаемая на плечи, как крест, — с обещанием, преодолев смерть на кресте, воскреснуть в новой, воистину новой, человечеству нужной мировоззрительной сфере: в сфере символизма, как критического мировоззрения» (с. 431—432). Особенно важно, что, поясняя свою позицию и свои попытки «выйти из трагизма границ познания», Белый сознает, что «таким я вижу себя», тогда как «другие <...> видят меня не в усилии преодолеть критически “ножницы”, а видят — раздираемого “ножницами”; “ножницы” —

<sup>16</sup> *Fleishman Lazar. Bely's Memoirs // The Spirit of Symbolism / Ed. by J. Malmstad. Ithaca, 1987. P. 228.*

<sup>17</sup> *Белый Андрей. Символизм как миропонимание. С. 486. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием страниц.*

торчат из меня» (с. 432). Эти «другие», как пишет Белый, «объясняют их — противоречивостью моих устремлений и их неувязкою». Вспоминая прошлое раннего символизма, Белый одновременно ведет диалог с советскими современниками. Образ «ножниц» в этом уникальном тексте — это инструмент истязания, но также познания и символ творчества. Он отражает мучительную диалектику мышления Белого, его жизнетворческий метод, который соединяет символизм и стадии личной и художественной биографии в контексте окружающего монологизма двадцатых годов.

Напряженная политическая ситуация в Советской России была хорошо известна за рубежом. Условия становления литературного процесса в эмиграции, в изоляции от родины, требовали от писателей прояснения их позиций, и полемика часто велась в не менее обостренном виде, чем в Союзе<sup>18</sup>. Несмотря на свободу творчества, литературная жизнь в диаспоре предъявляла к писателям особые требования. Возрастает литературный консерватизм, а также недоверие к достижениям дореволюционного русского символизма и модернизма. В своей книге «Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции 1919—1939» Марк Раев описывает сложное отношение эмиграции к этому наследию: «...Серебряный век перешагнул через черту дозволенного». Этой эпохе и ее представителям предъявляли обвинения в «чрезмерном либерализме, апокалиптическом ожидании гибели, отрицании традиционных эстетических норм и проверенных временем общественных ценностей»<sup>19</sup>. В то же время многие в эмиграции несли ответственность за сохранность этого достояния, которое, как они прекрасно понимали, в Советской России находилось в опасности.

Как модернист старшего поколения, Ремизов ощущал свою «невостребованность» эпохой и часто жаловался на одиночество и трудности с публикациями. Вот как он описывает свою ситуацию в последней книге воспоминаний «Петербургский буерак»: «В последние годы (1931—1949) когда у меня не осталось никакой надежды увидеть мои подготовленные к печати книги, а в русских периодических изданиях оказалось, что для меня “нет места” и я попал в круг писателей, “приговоренных к высшей мере наказания” или, просто говоря, обреченных на смерть, я решил использовать свою каллиграфию: я стал делать рукописные, иллюстрированные аль-

<sup>18</sup> См. часть вторую, «Русская литература самоопределяется (1925—1939)», в книге Г. Струве «Русская литература в изгнании» (Нью-Йорк, 1954).

<sup>19</sup> Раев М. Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции: 1919—1939. М., 1994. С. 131—133.

бомы...»<sup>20</sup> Заметим, что «смерть» и «наказание» понадобились Ремизову как резкие метафоры, а не как описание реальных условий.

В эмиграции Ремизов продолжает играть свою роль носителя культурной и языковой памяти. Он и его коллеги не переставали считать себя русскими писателями. Об этом свидетельствует публикация в первом номере бельгийского журнала «Благонамеренный», где Ремизов печатает исторический документ, «Купчая (1742—1746)», из сборника «Россия в письменах» (Берлин, 1922). В краткой статье он описывает историю документа и поясняет читателю свою цель: «Чтобы знать свой язык, мало знать, как пишется слово и выговаривается, надо знать, как писалось и выговаривалось»<sup>21</sup>. Заметим, что Ремизова волнует судьба русского читателя вообще: «Это и для России, где живут русские люди, и для заграницы, куда попали жить русские люди»<sup>22</sup>. Памяти языка, как и памяти культуры и истории, грозило забвение, с чем Ремизов неустанно боролся всю жизнь.

Ремизову и его современникам неоднократно приходилось объяснять свое творчество в контексте эмигрантской литературы. Мы приведем несколько примеров из зарубежных дискуссий о литературе, ее форме и направлении. В том же журнале «Благонамеренный», Цветаева публикует «Цветник» как ответ Адамовичу. Она приводит ряд цитат критика, в том числе негативную реакцию на прозу Белого и его роман «Москва», на свои стихи, на стилизацию и на молодую прозу, которая, как пишет Адамович, вызывает в нем «легкое раздражение и сильнейшую скуку. Я сказал бы брезгливость...»<sup>23</sup>. Как известно, эта «самоновейшая» русская беллетристика следовала новациям Белого и Ремизова, а значит, слова Адамовича были направлены и к ним.

Полемика о прозе продолжается в новом парижском журнале «Числа». В 4-м номере журнала (1931) напечатан репортаж о выступлении Юрия Софиева на вечере Союза молодых поэтов, где он приветствует направление журнала, особенно «возврат с парнасских высот» во имя массового читателя. Репортаж подтверждает, что «произошел раскол, разделивший молодых писателей на два лагеря», — для одних важно «ремесло», а для других «какая-то последняя правда»<sup>24</sup>. Дискуссия продолжается в 5-м номере, где напечатан рассказ Ремизова «Индустриальная подкова». Здесь особое

<sup>20</sup> Ремизов А. Собр. соч. М., 2003. Т. 10: Петербургский буерак / Подгот. текста, ст., коммент. А. М. Грачевой. С. 225.

<sup>21</sup> Благонамеренный. 1926. № 1. С. 136.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же. № 2. С. 9.

<sup>24</sup> Числа. 1931. № 4. С. 258.

внимание уделено проблеме «возврата с парнасских высот». В ответ на анкету «Что вы думаете о своем творчестве?» Ремизов кратко отвечает: «Чего я буду говорить о моем творчестве, когда читатели “Чисел” ничего не слыхали о моих книгах»<sup>25</sup>. Редакция продолжает дискуссию «Для кого писать» и публикует заметки М. Осоргина из «Новой газеты» этого года, где он выражает мнение, что «уважение к правам читателя <...> требует от писателя быть как можно более понятным и <...> удобочитаемым»<sup>26</sup>. Осоргин критикует Ремизова за то, что он пишет «для себя» и «непростотой» своего стиля утруждает читателя.

Резкий ответ Ремизова четко определяет его авторскую позицию: «...для писателя, когда он пишет, нет ни читателя, ни расчета — пишется не для кого и не для чего, а только для самого того, что пишется и не может быть не написано»<sup>27</sup>. Обращаясь к редактору YMCA-Press Б. П. Вышеславцеву Ремизов жалуется, что редакции русских журналов делают все, чтобы «еще больше снизить требования читателя», в результате чего «я попал в разряд каких-то тяжелых преступников, которые не имеют не только права голоса, **НО И ПРАВА СУЩЕСТВОВАНИЯ**»<sup>28</sup>. Заметим мотив смерти, преступления и наказания в риторике обоих писателей в ответ на критику. Как это ни странно, проблема «удобочитаемости» преследует и Ремизова, и Белого — писателей, ответственных за языковую революцию в литературе.

В произведении «Учитель музыки: каторжная идиллия», начатом в 1930-е годы, Ремизов говорит о писательской жизни в эмиграции. По определению Ремизова, это его «бытовая автобиография». Оксюморон названия объясняется парадоксом «идиллии» творческого воображения и «бедности» окружающей жизни, где книга не в почете. Но это прежде всего литературная автобиография писателя, где он упоминает своих предшественников в русской литературе и современников — в европейской и создает миф своего творчества в широком контексте мировой культуры.

В эпилоге этой книги зрелых размышлений о ремесле писателя Ремизов обращается к одной из самых острых метафор *жизнетворчества*, которая как бы совершает «слияние жизни и твор-

<sup>25</sup> Числа. 1931. № 5. С. 286—289.

<sup>26</sup> Там же. С. 283.

<sup>27</sup> Там же. С. 285. О критике И. Ильиным легенд о Николае Ремизова см.: *Обатнина Е.* О целях творчества. Полемический диалог А. Ремизова и И. Ильина // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. С. 182—202; *Раевская-Хьюз О.* Образ Николая Чудотворца в творчестве А. М. Ремизова // Вестник русского христианского движения. 2005. № 190. С. 247—263.

<sup>28</sup> *Раевская-Хьюз О.* Ремизов и YMCA-Press. Переписка 1925—1932 годов // Там же. С. 298.

чества воедино», о чем писал Ходасевич. Эпилог с вымышленным псевдокитайским названием «Чинг-Чанг» предваряется эпитафией «Китайская казнь: осужденного разрезают на тысячу мелких кусков»<sup>29</sup>. Настоящее название страшного древнего истязания — «Лингчи». Китайский император официально отменил это наказание в 1905 году, но память о нем сохранилась в выражении, которое используется в Китае как метафора наказания вообще<sup>30</sup>.

Перед нами стоит вопрос-загадка: почему Ремизов прибегает к этому эпитафии для описания писательского творчества? Эта резкая метафора появляется в размышлениях о литературе и литературности, где автор намечает связь с культурой Серебряного века. Образ «варварского» китайского наказания, символа императорской власти, используется в тексте как прием «реализации метафоры» писательского творчества вообще. Как и у Белого, здесь главный мэтр — Гоголь. В послесловии Ремизов приводит в пример общеизвестную историю-трагедию Гоголя, связанную с написанием второй части «Мертвых душ», поясняя ее следующим образом: «...а так как “Мертвые души” — дело жизни Гоголя, то ему ничего не осталось, как обречь себя на смерть»<sup>31</sup>. Здесь явно, что идентификация писателя с его произведением — это дело жизни и смерти.

Заметим перебой интонаций послесловия, пронизанного ремизовской остроумной игрой, центром которой становится само понятие авторства. Так например, Ремизов приводит в пример вымышленное произведение своего alter ego, А. А. Корнетова, «Воровский самоучитель», созданное с помощью советчиков по имени Куковников и Судок, которые «оба вышли на свет, как результат “Чинг-Чанга”»<sup>32</sup>. Как он пишет, все герои идиллии — «мои эманации, расчленение моей личности на несколько отражений моего духа»<sup>33</sup>. В то же время, автор заявляет: «...при всей моей информаторской страсти — Судок — я и не я». И если в первом варианте «Чинг-Чанга» Ремизов просил не путать его с Корнетовым, героем повести, то в окончательной редакции он прямо заявляет, что Корнетов «это я сам»<sup>34</sup>. Четко сформулированное эстетическое credo Ремизова поясняет принцип биографичности и творческой свободы: «И мне надо было какой-то “дух”, какой-то заключительный акт “вдохнул жизнь”, а без этого ни одна из моих тысячных

<sup>29</sup> Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. С. 436.

<sup>30</sup> Я благодарна профессору Су Женг за эту информацию.

<sup>31</sup> Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. С. 504.

<sup>32</sup> Там же. С. 442.

<sup>33</sup> Там же. С. 437.

<sup>34</sup> Там же. С. 509.

частей не зашевелилась бы и не отозвалась. И этот дух — я, моя вера и мои пожелания»<sup>35</sup>.

Графическая метафора страшного китайского наказания Ремизова повторяется как рефрен, и становится ясно, что ремизовский «Чинг-чанг» существенным образом отличается от китайского «Линг чи». Ключ к китайскому эпиграфу находится в последней книге воспоминаний Ремизова «Петербургский буерак». В главе «Дягилевские вечера в Париже» он говорит о постановке «Свадебки» Стравинского и о необыкновенном успехе фестиваля «Русская весна» в Париже в двадцатые годы. Воздействие этих представлений на Ремизова особенно важно в контексте эмиграции: «После Дягилевских вечеров громко хочу говорить по-русски»<sup>36</sup>.

Но самое сильное впечатление произвел на Ремизова «Соловей» Стравинского. Дебют новой версии «балета с пением» «Le chant du rossignol» состоялся в Париже в феврале 1920 года, пять лет спустя после первого представления. После одного из представлений Ремизов встретил знакомых «мирискусников» — Бенуа, Бакста, Сомова, Нувеля, которым он повторял одну фразу: «Стравинский — китайцы — жалко»<sup>37</sup>. Эта веская лаконичная реакция Ремизова полисемантическая. Стараясь воссоздать историческую память русской культуры Серебряного века, Ремизов подчеркивает роль таких современников, как Бенуа и Дягилев, новаторов русского искусства и его представителей за рубежом, которые принесли ему европейскую славу еще до революции и продолжили свою деятельность в 1920—1930-е годы в Европе. Парижская встреча Ремизова с «мирискусниками» восстанавливает нить связи с богатым дореволюционным прошлым. «Чинг-Чанг» — это прежде всего пример ориентализма, или «chinoiserie», который был в моде в России в начале века, о чем свидетельствуют известные главы в романе Белого «Петербург», а также «Взвихренная Русь» Ремизова, где Восток — это не угроза, а «источник культурных ценностей»<sup>38</sup>. С этой модой связан и «Rossignol» Стравинского, над которым композитор работал с 1908 года.

Более того, как пишет Р. Тарускин в обширном исследовании «Стравинский и русские традиции», «Rossignol», поставленный по сказке Андерсена, которого обожали в России, «был самый естественный выбор для оперы; как миф Орфея эта сказка воспекает власть искусства, и особенно музыки <...>. Это также притча о «неограниченном» художественном вдохновении»<sup>39</sup>. Вспомним

<sup>35</sup> Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. С. 443.

<sup>36</sup> Там же. Т. 10. С. 267.

<sup>37</sup> Там же. С. 269.

<sup>38</sup> См.: Слобин Г. Проза Ремизова 1900—1921. СПб., 1997. С. 155—156.

<sup>39</sup> Taruskin Richard. Stravinsky and the Russian Traditions. Berkeley, 1996. Vol. 1. P. 463—464.

сказку Андерсена об императоре, пожелавшем, чтобы замечательный соловей, которым заслушивались даже путешественники из-за границы, пел во дворце. Восхищенный его пением император приказал, чтобы соловей остался жить во дворце, а не на свободе. Через какое-то время пришел подарок от императора Японии — это был украшенный драгоценностями механический соловей. Тогда настоящий соловей улетел обратно в лес, но вскоре оказалось, что механический соловей сломался. Через несколько лет настоящий соловей появляется во дворце, чтобы спасти императора от смерти, которая не может устоять перед соловьиным пением. Эта драматическая сцена произвела особое впечатление на Ремизова, и его описание передает синкретизм экзотической музыкальной композиции, ритма и хореографии балета: «...страшные китайские мужики — и как начали друг друга коленивать и влечь и встать... и светлячок-соловей, его вскруг подсоловьиную трель, свист и стукотню перед знойной, вприпрыжку танцующей смертью...»<sup>40</sup>. Соловей продолжает петь для благодарного императора по вечерам с условием, что он останется жить в лесу, на воле.

Сказка Андерсена противопоставляет живого и механического соловья, а также говорит о свободе, необходимой для настоящего искусства, которое неподвластно императору и смерти. Неудивительно, что эта тема приобретает особый пафос в размышлениях писателя о судьбе его собратьев на родине в 1920—1930-е годы. Что же делает Ремизов? Используя старый риторический прием, с помощью которого он прямое значение китайского эпитафия в тексте заменяет переносным, Ремизов одновременно провозглашает первенство искусства и отражает тот исторический факт, что в Советской России власть враждует с писателями. Заметим, что страшная императорская казнь как символ власти в самом тексте, как и в сказке Андерсена, роли не играет. Эпитаграф действует в переносном смысле, и в тексте казнь становится метафорой творческих мук писателя, когда он следует своей воле и законам искусства.

В этом выражен эстетический принцип творческой свободы, который разделяли Ремизов и его современники в Советской России. Вспомним, что когда Ремизов заканчивает работу над книгой после Второй мировой войны, этих современников уже нет в живых. Как и многие в эмиграции, Ремизов принимает советское гражданство в 1947 году, но на родину не возвращается, а остается за рубежом, где продолжает активную творческую деятельность до своей смерти в 1957 году<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Ремизов А. Собр. соч. Т. 10. С. 269.

<sup>41</sup> См.: Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1954. С. 190; Резникова Н. В. Огненная память. Berkeley, 1980. С. 57.



Борьба с властью сыграла свою роль в биографии Белого, о чем Ремизов знал, так как мемуары Белого читали в эмиграции, понимая, что написанное до какой-то степени было продиктовано обстоятельствами. Как заключает Лавров, Белый реагировал на идеологическую обостренность критики, но, несмотря на это, он «не сдавал собственных позиций, как считали многие (в частности, в эмигрантской среде), он пытался, маневрируя, самоопределиться в неблагоприятных условиях»<sup>42</sup>. Вспомним описания авторства в очерке Белого «Почему я стал символистом»: «я жил внутри многогранника» и «меня занимает проблема со-существования многих путей ...», а также образ ножниц в понимании самого автора и «других». В книге «Петербургский буерак» Ремизов дает краткий портрет Андрея Белого: «Гениальный, единственный, весь растерзанный: между антропософией, Заратустрой и Гоголем...»<sup>43</sup> Этот портрет соответствует образу творчества в очерке Белого и двадцать лет спустя, в ремизовском «Чинг-Чанге». Он также гармонирует с мифом Белого о смерти поэта-пророка, созданным в эмиграции<sup>44</sup>.

Как представители дореволюционного русского модернизма и его продолжатели, Белый и Ремизов писали для потомков. Это осознавали некоторые из их современников на родине и в эмиграции. В рецензии на роман Белого «Москва», который вызвал острую негативную реакцию советской критики, в 1926 году Б. Эйхенбаум пишет: «Почему же не сказать: есть литература для читателя и есть литература для литературы?»<sup>45</sup> Он уверен, что «роман А. Белого — событие огромной литературной важности, которое можно приравнять только к какому-нибудь научному открытию <...>. Роман А. Белого обращен к литературе — и этим он сразу страшно повышает наш сегодняшний уровень». На вопрос, должна ли литература отвечать на «социальный заказ», Эйхенбаум отвечает: «Или у литературы, как и у всякого другого искусства, есть свои исторические заказы, которые до читателя “не доходят” и не могут “дойти”?»<sup>46</sup> В этом же году в журнале «Благонамеренный» Цветаева печатает статью «Поэт о критике», где она говорит о непонимании критики по отношению к ней и Ремизову, заявляя, что спра-

<sup>42</sup> Лавров А. Андрей Белый: Разыскания и этюды. С. 261. Об отзывах в эмиграции, см.: Мочульский К. Андрей Белый. Париж, 1955.

<sup>43</sup> Ремизов А. Собр. соч. Т. 10. С. 288.

<sup>44</sup> См.: Спивак М. Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006. С. 454—464; Мочульский К. Андрей Белый. С. 272.

<sup>45</sup> Эйхенбаум Б. «Москва» Андрея Белого // Андрей Белый: Pro et contra. С. 755.

<sup>46</sup> Там же. С. 756.

ведливая статья о них «еще будет написана. Не мной — так другим. Не сейчас, так через сто лет»<sup>47</sup>.

Связь с европейским контекстом, в котором русская культура продолжает играть свою роль с начала века, имеет большое значение для наследия писателей. Так, в «Учителе музыки» Ремизов выходит за рамки отечественной тематики, намечая параллели своих литературных экспериментов с творчеством крупнейших представителей европейского модернизма — Джеймса Джойса и Марселя Пруста. В Советской России оно намечено в некрологе Белого, подписанном Б. Пастернаком, Б. Пильняком и Г. Санниковым и опубликованном в газете «Известия» (1934. № 8, 9 января), где подчеркнуто первенство новаций Белого: «Перекликаясь с Марселем Прустом в мастерстве воссоздания мира первоначальных ощущений, А. Белый делал это полнее и совершеннее. Джеймс Джойс для современной европейской литературы является вершиной мастерства. Надо помнить, что Джеймс Джойс — ученик Андрея Белого»<sup>48</sup>.

Творческий путь Белого и Ремизова показывает, что они продолжают «героические» поиски «философского камня» жизне-творчества как залога искусства и сохраняют память неразрывно связанного с ним «потерянного времени» их общего дореволюционного прошлого. Действительно, оба писателя были забыты современниками на долгие годы. Как бы зная и ожидая этого, они оставили ценное наследие для потомства.

<sup>47</sup> Цветаева М. Избранная проза: В 2 т. 1917—1937. Нью-Йорк, 1979. Т. 1. С. 236.

<sup>48</sup> Андрей Белый: Pro et contra С. 851. Как заметила профессор К. Кларк (в частной беседе 20 января 2008 г.), это был единственный способ вспомнить имена западных писателей в политическом контексте времени.