

*Вокруг редакционного архива
«Современных записок»
(Париж, 1920–1940)*

Сборник статей и материалов

Под редакцией
Олега Коростелева и Манфреда Шрубы

Москва
Новое литературное обозрение
2010

и Зурова с СЗ
и обоих с Буни-
в Фондаминско-
тием в издании
го, что Кузнецо-
обелевскую пре-
рдых бельведер-
, у которого они

33) и Бельведер
вного сотрудни-
ов, как образец
етырех индиви-

скаю, что лично для
«Современных» аса-
в газете, и в журна-
вание об этом факте.
на после 1933 г. ухуд-
ностями: нелегкий,
добрые отношения.
ский поверяет им с
и печатать ради чис-
лового человека, ко-
дал бы Галине Нико-

асту не на что будет
ля души», — ответил
латы это невозмож-
февраля 1932 г. (Куз-

дневниковой записи
даминский говорит,
це желание слушать,
летописях пишется

его расположение...
осстанавливает вок-

Сергей Доценко
О «провинциализме» русской литературы,
преимущественно парижской
(из комментария к письму А. Ремизова В. Рудневу)

Другие большие города Европы — это уже Париж второ-
го и третьего сорта, не чистые воплощения идеи нового
Города, а половинчатые, разбавленные провинциализмом.
Только Париж — Город-столица, Город мировой, новый
Город нового человечества.

Н. Бердяев. Судьба Парижа (1914)

А помню, как впервые попал я в Париж, ну, как домой,
так мне все было близко, и все, как свое, московское.

А. Ремизов. Белое знамя (1913)

В письме В. Рудневу от 9 марта 1936 г. А. Ремизов поделился своими сооб-
ражениями о современной русской литературе в эмиграции:

И как раз вчера еще, раздумывая об одной из заметок (литературных) о моем
вечере в «Последних» «новостях», я понимал Газданова. Газданов несмело
(но большего с него и требовать нельзя) подошел к самой сердцевине современней-
шего литературного вопроса. «Провинциализм». Самым ярким примером этого про-
винциализма может служить советская литература. (Это почувствовал Горький
и заругался, только Горький, как и Газданов, не могут найти слова: в чем же
дело? Ведь на $\frac{3}{4}$, а может и побольше, и французская современная литерату-
ра глубоко провинциальна, само собой и здешняя русская.) Нет мифотворчества.
Нет легенды. А без мифа и легенды будут одни какие-то Козлоки, адюльтеры,
XVI аррондисман, люди из Пасси, из Читы, Чернигова, Москвы и т.п. От-
сутствие мифотворчества всеобщее явление. А в России, где, как теперь офи-
циально заявляется, 17–18 лет творилось безобразие, в России самые корни
«сказочные» вытравлены, самый орган мифотворчества отсутствует, ведь там
пресурьезно могут говорить, что «сказка умерла». Так всякая тайна, всякий сим-
вол легко обращается в яснейшую пошлость¹.

Импульсом, спровоцировавшим Ремизова на рассуждения о провинциализ-
ме, стала статья Г. Газданова «О молодой эмигрантской литературе»². Сам

¹ РАЛ. MS. 1500/8. Выделено А. Ремизовым.

² Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе // СЗ. 1936. № 60. С. 404–408. См. также: Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе // Критика русского зарубежья. М., 2002. Т. 2. С. 272–278.

Ремизов пишет, что пришел к этим рассуждениям, «раздумывая об одной из заметок (литературных) о моем вечере»³. Главный тезис Газданова сводился к следующему:

Если отбросить изложение литературных возможностей и достижений в сослагательном наклонении; если считаться только с фактически существующим материалом; если отказаться заранее от всех априорных положений и суждений о столь же претенциозной, сколь необоснованной «миссии эмигрантской литературы», — то придется констатировать, что за шестнадцать лет пребывания за границей не появилось ни одного сколько-нибудь крупного молодого писателя⁴.

Ремизова в статье Газданова привлек, вероятно, фрагмент, в котором речь шла об одной из причин того, что русская литература в эмиграции не дала сколько-нибудь значительных писателей (в качестве исключения Газданов называет только Вл. Сирину):

Было бы, конечно, неправильно сказать, что за границей совершенно нет молодого литературного поколения. Есть, конечно, «труженики» и «труженицы» литературы; но только какое же это имеет отношение к искусству? Для этого поколения характерно почтительное отношение ко всему тому литературно-консервативному наследию, которое было вывезено из России представителями старшего поколения и ныне благополучно существует за границей. <...> Молодое поколение не получившейся эмигрантской литературы всецело усвоило готовые литературные и социальные принципы старших писателей эмиграции, принадлежащих в своем большинстве к дореволюционно-провинциальной литературной школе⁵.

Статья Газданова сразу вызвала отклики в следующем номере журнала: *Алданов М.* О положении эмигрантской литературы // СЗ. 1936. № 61. С. 400–409; *Вагшавский Вл.* О прозе «младших» эмигрантских писателей // Там же. С. 409–414.

³ Вот эта заметка: «После двухлетнего перерыва А. Ремизов выступит со своим чтением во вторник, 31 марта, на вечере в зале “Социального музея”, 5, рю Лас-Каз. Будет читать легенды, сказки и полусказки из “живой жизни” и, как на прошлых вечерах, из Гоголя и впервые из Салтыкова» (Чтение А. Ремизова // ПН. 1936. 8 марта. № 5463. С. 4).

⁴ *Газданов Г.* О молодой эмигрантской литературе. С. 404.

⁵ *Газданов Г.* О молодой эмигрантской литературе. С. 408. Более отчетливо эту мысль о провинциальности русской литературы в эмиграции еще в 1929 г. высказал М. Слоним в статье «Молодые писатели за рубежом» (Воля России. 1929. № 10/11): «Находясь вне большой дороги русского литературного развития, значительная часть молодежи занята повторением пройденного или открывает давно открытые и прочно заселенные Америки. В поэзии это бальмонтовщина или северянинщина, в худшем случае песенки Вертинского, в лучшем — подражание любовной лирике Ахматовой. В прозе — литература “воспоминаний”, русского пейзажа, холодная описательность бунинского типа, водянистые рассказы того пресного реалистического стиля, который в 900-х годах в изобилии встречался в приложениях к “Ниве”. Достаточно раскрыть эмигрантские газеты или журналы вроде “Иллюстрированной России”, этого зарубежного соперника “Огонька”, чтобы увидеть великое множество этих никому не нужных произведений. И нельзя даже сказать, что на этой обильной и скучной продукции всегда отражается влияние лучших представителей эмигрантской литературы. Нет, гораздо чаще копируют Чирикова, чем Бунина, Северянина, чем Ходасевича. Тут всего типичнее не влияние отдельных писателей, а какая-то общая атмосфера, какая-то неизгладимая печать литературного провинциализма и отсталости» (цит. по: *Слоним М.* Молодые писатели за рубежом // Критика русского Зарубежья. М., 2002. Т. 2. С. 114; курсив мой).

Иными словами, для Газданова провинциализм русской литературы в эмиграции (как «старшей», так и «младшей») есть результат того, что она не способна изжить «готовые литературные и социальные принципы старших писателей эмиграции», принципы «дореволюционно-провинциальной литературной школы». Фактически Газданов этим беглым замечанием и ограничивается, что и отмечает Ремизов (когда пишет о том, что Газданов «несмело <...> подошел к самой сердцевине современной литературы вопроса»).

Понять рассуждения самого Ремизова о провинциализме русской эмигрантской литературы помогает его книга «Учитель музыки»⁶, в которой мотив провинциализма «русского Парижа» возникает неоднократно. В частности, в главе «Буйволы рога» он пишет о Париже:

А ведь Париж, единственный и последний пункт земли, откуда только и остается или взлететь на воздух, или зарыться в пески, — этот мировой город — глушейшая провинция для русских, не Вологда и не Пенза, а какой-то Усть-Сысольск, все знают друг друга, и у всякого есть до всего дело и какие-нибудь дела <...>⁷.

Более пространные рассуждения о провинциализме «русского Парижа» мы находим в главе «Шиш еловый» (впервые была напечатана в журнале «Числа»⁸), в которой Ремизов явно противопоставляет провинциальному русскому Парижу — менее провинциальный русский Берлин.

Два берлинских инфляционных года, если судить по информации Судока, представляли необычайно кипучую деятельность в искусстве и литературе, или, вообще говоря, на культурном фронте: русский Берлин если еще не превратился, то был накануне превращения в Афины⁹, а до сих пор не засыпанный ров Е.Д. Кусковой не только сравнивался, а еще, как память, цвел цветочной клумбой — хлестаковскими курьерами летали из России в Берлин и из Берлина в Россию художники, писатели, ученые и музыканты. Стабилизация марки разбила

⁶ Многие фрагменты этой книги печатались в эмигрантской периодике в 1930–1940-е гг., а сам замысел книги сформировался в начале 30-х гг. (первая редакция датируется 1931–1934 гг.). В 1931 г. была напечатана первая часть книги под заглавием «Учитель музыки. Повесть» (Воля России. 1931. № 1/2). Но окончательная редакция книги была создана только в начале 1949 г. (см.: Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки: Каторжная идилия. М., 2002. С. 468).

⁷ Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. С. 49.

⁸ См.: Ремизов А. Шиш еловый // Числа. 1933. № 9. С. 57–83.

⁹ Уподобление Берлина древним Афинам (как центру культуры и цивилизации) — явный намек на его статус литературной столицы русской эмиграции. Аналогичным образом в автобиографической книге «Иверень. Загогулины моей памяти» Ремизов назвал «северными Афинами» провинциальную Вологду 1901–1903 гг., в которой он жил в качестве политического ссыльного и где кипела активная культурная жизнь. В частности, Ремизов вспоминал: «Все книги, выходившие в России, в первую голову посылались в Вологду, и не в книжный магазин Таругина, а к тому же П.Е. Щеголеву. И было известно все, что творится на белом свете: из Арзамаса писал Горький, из Полтавы Короленко, из Петербурга Д.В. Философов, он высылал “Мир искусства”, А.А. Шахматов, П.Б. Струве, Д.Е. Жуковский, а из Москвы — В.Я. Брюсов, Ю.К. Балтрушайтис и Леонид Андреев. Между Парижем, Цюрихом, Женевой и Вологодой был подлинно “прямой провод”» (Ремизов А. Собр. соч. Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень. М., 2002. С. 484).

все мечты и планы Судока. И с «Берлинской волной» Судок перекочевал в Париж. (Мы приехали вместе — 7 ноября 1923 г., держу в памяти для карт-дидантита.) Но этот Париж ничего не имел общего с тогдашним Берлином: инфляционный Берлин, связанный с живой Россией и по свежим воспоминаниям выехавших за границу, и по общению с приезжающими из России, был столицей, Париж же, теперь не высокой валюты, принявший в себя такие две разные волны, как Константинопольская, память которой держалась на «гражданской войне», и эта наша Берлинская, пережившая всю революцию в Москве или в Петербурге до нэпа, становился провинциальнейшим городом русского «сто-миллиона». И с каждым «беженским» годом или с каждым годом «в изгнании», как любят выражаться никогда никем не изгнанные, явившиеся за границу с разрешения и даже в командировку, провинциальный дух концентрируется, проникая душу русского парижанина. Все, что есть характерного для провинциала, с годами распустилось в русском «стомилионном» Париже, в самом совершенном виде. И разве это не провинция: выпуская книгу, пишут предисловие, заявляя, что предлагаемый рассказ, написанный от «я», совсем не надо понимать, что автор описывает себя, свою жизнь; или, скажу про себя, ничего нельзя написать из нашего житья-бытья, непременно найдется кто-нибудь, кто узнает себя, и бывали случаи, что отказывали печатать и возвращали рукопись «из-за личных намеков» — ну, скажите, пожалуйста, точно, напр., расстройство желудка такая уж индивидуальная болезнь? И хотя я печатно заявлял и еще раз заявляю, что я, как и всякий писатель, подчеркиваю — писатель, а не описатель, пишу только и только о себе, свое и о своем, — подите, стоворитесь! Впрочем, что такое провинциал, лучше не скажешь, чем Достоевский: «Инстинкт провинциальных вестовщиков, — говорит Достоевский, — доходит иногда до чудесного, и, разумеется, тому есть причины. Он основан на самом близком, интересном и многолетнем изучении друг друга. Всякий провинциал живет как будто под стеклянным колпаком. Нет решительно никакой возможности хоть что-нибудь скрыть от своих почтенных сограждан. Вас знают наизусть, знают даже то, чего вы сами про себя не знаете. Провинциал уже по натуре своей, кажется, должен быть психологом и сердцеведом. Вот почему я иногда искренно удивлялся, весьма часто встречая в провинции вместо психологов и сердцеvedов чрезвычайно много ослов»¹⁰.

Таким образом, «провинциальный дух», который Ремизов обнаружил в Париже, заключался в оторванности от «живой России», в замкнутости мира литераторов, в нетерпимости к инакомыслию, в политической и литературно-эстетической корпоративности периодических изданий и издательств¹¹,

¹⁰ Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки. С. 314. Ремизов цитирует отрывок из повести Ф. Достоевского «Дядюшкин сон» (*Достоевский Ф. М. Собр. соч.*: В 15 т. Л., 1988. Т. 2. С. 442). Нелишне напомнить, что «вестовщик — рассказчик вестей, новостей, сплетник, переносчик, врун» (*Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка*. СПб., 1998. Т. 1. С. 333).

¹¹ См. также: «Но я еще только входил в литературный круг и не мог понять, в чем тут небылица: я еще не знал никаких литературных мерзостей, вроде бойкота — или замалчивания, широко практикующегося в эмигрантской печати» (*Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки*. С. 317).

которые ограничивали свободу писателя¹². В главе «Юнер» о нравах русского Парижа Ремизов скажет еще более резко и определенно:

«Стоимиллионный»¹³ Париж! Русская провинция — густейшая, с судами, пересудами, сыском, домыслами, «ножкой», подсидкой и клеветой¹⁴.

Примечательно, однако, упоминание Ремизовым мотива: «...а до сих пор не засыпанный ров Е.Д. Кусковой не только сравнялся, а еще, как память, цвел цветочной клумбой — хлестаковскими курьерами летали из России в Берлин и из Берлина в Россию художники, писатели, ученые и музыканты». Речь идет об идее Е.Д. Кусковой засыпать «ров гражданской войны», которая вызвала отторжение у политизированной русской эмиграции Парижа. Впрочем, Ремизова больше интересовал не политический аспект этого вопроса, а сугубо литературный, и как преимущество «русского Берлина» он отмечает более тесную связь берлинской эмиграции с писателями, оставшимися в Советской России. Ремизов сам живо интересовался творчеством молодых советских писателей (прежде всего — «Серрапионовых братьев»¹⁵) и немало способство-

¹² Еще одну примету провинциализма эмигрантской литературы Ремизов видит в следующем: «Как здесь <в Париже. — С. Д.>, так и в России, сколько за эти послереволюционные годы повывезло всяких сереньких “зозуль”, раздутых политикой, партией и глупейшей провинцией знаменитостей — “замечательных” и даже “великих писателей” <...>» (Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки. С. 67). СобираТЕЛЬНЫЙ образ второстепенного писателя с раздутой репутацией, названного Ремизовым «зозулей», восходит, возможно, к имени советского беллетриста 1920-х гг. Е.Д. Зозули (см.: Лучанский М. Зозуля // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1930. Т. 4. Стб. 349). Знаменательно, что о синдроме провинциализма в литературе русской эмиграции (хотя и несколько иначе понимая) писал также А. Бем в рецензии на роман Ю. Фельзена «Письма о Лермонтове»: «Почти оскорбительная для нашего сознания безответственность перед словом, легкомысленное жонглирование ответственнейшими вопросами, какое-то самоупоение тягуче нудным не словоизвержением, а слово-выделением! И на всем этом печать особого “провинциализма”, я бы его назвал, несмотря на кажущееся противоречие этого соединения, провинциализмом столичным. Провинциал, очутившийся волей судьбы в столице, нахватавшийся верхов культуры, начитавшийся — без возможности продумать и освоить — наиболее модных авторов и сам захотевший стать во что бы то ни стало “столичным”, — вот источники этого столичного провинциализма. Париж наиболее подходящее место для произрастания этого сугубо российского плода» (Бем А. Столичный провинциализм // Меч. 1936. 19 янв. № 3).

¹³ Мотив «стомиллионного Парижа» восходит, возможно, к книге Л.-С. Мерсье «Картины Парижа» (1781), в которой автор, чтобы подчеркнуть многолюдность Парижа, сообщает, что «Париж приносит французскому королю около ста миллионов в год». В заметке Ремизова «Для кого писать» (1931) выражение «стомиллионное» население русского Парижа использовалось для обозначения массового читателя (см.: Ремизов А. Мерлог / Публ. А. д'Амелия // Минувшее. Париж, 1987. [Вып.] 3. С. 232).

¹⁴ Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки. С. 195. Определенная неприязнь к Ремизову в русском литературном Париже, после его переезда из Берлина в 1923 г., подтверждается письмом Д. Святополк-Мирского П. Сувчинскому (от 8 января 1924 г.): «Видел Ремизова. Вид у него лучше, чем был в Берлине, и он как будто веселый. Но его обижают здешние литераторы Бунин и Мережковский, считают за большевистского агента и никуда не пускают» (цит. по: Обатнина Е. Царь Асыка и его подданные: Обезьянья Великая и Вольная Палата А.М. Ремизова в лицах и документах. СПб., 2001. С. 293).

¹⁵ См. подробнее: Обатнина Е.Р. А.М. Ремизов и «Серрапионовы братья»: (К истории взаимоотношений) // «Серрапионовы братья» в собраниях Пушкинского Дома: Материалы. Исследования. Публикации. СПб., 1998. С. 173–185. В письме Н. Кодрянской 17–18 мая 1956 г. Ремизов объяснит свою близость к «Серрапионовым братьям» и свою чуждость эмигрантским писателям: «Эмиграция в противоположность России 20-х годов (“Серрапионовы братья”) не любопытна к слову» (Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 290; курсив Ремизова).

вал популяризации их творчества в эмиграции¹⁶. Например, Д.П. Святополк-Мирский сообщил Ремизову в июне 1926:

...да, «Версты» все не вышли! Пора бы уже. Василия Андреева и Баршева все-таки, конечно, уже нельзя поместить в 1-й №, но для второго, если Бог даст доживем, мы будем Вам очень благодарны за это указание. Действительно надо новых, и молодых, и никому не известных. Мы и так Вам благодарны за Сельвинского, которого Вы нам открыли (да и Бабеля в свое время тоже)¹⁷.

Можно добавить, что еще ранее, с 1922 г., Ремизов всячески содействовал публикациям в Берлине произведений Б. Пильняка (который считал себя учеником Ремизова), а также поддерживал с ним дружеские отношения и позже, когда жил уже в Париже¹⁸.

Рассуждения Ремизова о провинциализме русской литературы в эмиграции — это не столько констатация некоего банального факта и не только сетование по поводу недооценки его (Ремизова) собственного места и роли в литературе как писателя, но и попытка выработать свою писательскую стратегию. В этой связи особенно важен следующий тезис Ремизова: «...я, как и всякий писатель, подчеркиваю — писатель, а не описатель, пишу только и только о себе, свое и о своем»¹⁹. Это утверждение перекликается с другим признанием писателя:

На вопрос, согласен ли он с утверждением Толстого, что о ком бы и о чем бы ни говорил писатель, мы всегда прежде всего видим душу самого писателя: «Я с этим совершенно согласен, — говорит Ремизов, — принимая всех и все в себя. В основе Анна Каренина — это Толстой. А у меня исповедь»²⁰.

Но это достаточно абстрактное суждение («принимая всех и все в себя») в случае с книгой «Учитель музыки» получает конкретное воплощение, так как система персонажей в ней строится по довольно необычному принципу.

¹⁶ В книге «Кукла» Ремизов даст такую оценку молодым советским писателям: «А знаете, Василий Васильевич <Розанов. — С. Д.>, как нынче хорошо писать стали молодые, те, что за нами, — вы их никого не встречали, они начали только в революцию — это какая-то Коляда в русской литературе» (Ремизов А. Собр. соч. Т. 7. Ахру. М., 2002. С. 72).

¹⁷ «...С Вами беда — не перевести»: Письма Д.П. Святополк-Мирского к А.М. Ремизову. 1922–1929 / Публ. Р. Хьюза // Диаспора. СПб., 2003. [Вып.] 5. С. 378.

¹⁸ О Б. Пильняке Ремизов вспоминает также в «Учителе музыки»: «Когда-то в Берлине появился внезапно Пильняк <...> тогда молодой литератор, было общее, и о чем спросить, и чего сказать друг другу» (Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки. С. 390). Ср. свидетельство Стивена Грэма: «Я встречался и с Алексеем Ремизовым. В отличие от Бунина, он тепло и дружески относился к советским писателям, и — особенно к романисту Борису Пильняку» (цит. по: Каратеева Т. Б. Пильняк и С. Грэм // Борис Пильняк: Исследования и материалы. Коломна, 2001. Вып. 3–4. С. 26). См. также: Учитель или подмастерье? Семь писем Бориса Пильняка Алексею Ремизову / Подгот. текста, вступ. статья и примеч. Д. Кассек // Новое литературное обозрение. 2003. № 61. С. 247–272; Jensen P.A. Nature as Code: The Achievement of Boris Pilnjak 1915–1924. Copenhagen, 1979. P. 46–57.

¹⁹ Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки. С. 315.

²⁰ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 100.

Принцип этот Ремизов считает нужным объяснить в конце книги (в главе «Чинг-Чанг»):

Я — и Корнетов, и Полетаев, и Балдахал-Тирбушон, и Судок, и Козлок, и Куковников, и Птицин, и Петушков, и Пытко-Пытковский, и Курятников, и, наконец, сам авантюристический африканский доктор. Все я и без меня никого нет. <...> Или, как выразился бы профессор математики Сушилов, тоже один из героев идиллии: «Корнетов и его знакомые мои эманации, расчленение моей личности на несколько отражений моего духа»²¹.

Как мы видим, в главе «Шин еловый» за образом Семена Судока, как это ни покажется парадоксальным, скрывается alter ego самого Ремизова. Точнее было бы сказать — одно из нескольких его alter ego (или «двойников») ²². С какой целью Ремизов наделяет разных персонажей своими биографическими чертами? Очевидно, именно для того, чтобы показать, что все, о чем он пишет, имеет отношение прежде всего к нему самому. Не случайно сам Ремизов книгу «Учитель музыки» неоднократно определял так: «Моя бытовая автобиография»²³. Причем, вероятно, именно особенности литературного и окололитературного быта русского Парижа спровоцировали создание столь необычной по жанру и композиции книги, которая оказывается, по сути дела, описанием провинциального русского Парижа. А сама книга «Учитель музыки», наполненная самыми разными мистификациями, должна была стать не только моделью провинциального русского Парижа 1920-х — начала 1930-х годов, но и своего рода художественной альтернативой этому «русскому Парижу». Иными словами, Ремизов своими выдумками стремится вскрыть и обнажить черты провинциализма «русского Парижа» и, кроме того, привнести в этот провинциальный, по его мнению, мир — «кипучую деятельность в искусстве и литературе»²⁴.

Сделать это можно, как полагает Ремизов, при помощи «мифотворчества». Что понимает Ремизов под «мифотворчеством»? Прежде всего — создание «мифов» («легенд») о своих писателях-современниках. Такого рода «легенды» и «мифы» он начал создавать еще в Петербурге, до отъезда в эмиграцию. Ско-

²¹ Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки. С. 437. См. также: «Писатель подбирает материал по себе и через этот материал познает себя» (Там же. С. 438).

²² В гл. «Чинг-Чанг» Ремизов делает уточнение: «Распластав себя, я одну из моих частей — “басенную” назвал Куковниковым, а “озорную” — Судокком и начал наблюдать за ними, и они, отчлененные от меня, зажили своей самостоятельной, независимой от меня жизнью» (Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки. С. 442).

²³ Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки. С. 4. В письме Н. Кодрянской от 9 февраля 1949 г. Ремизов скажет об «Учителе музыки»: «Мучаюсь над “Учителем музыки”. Все это автобиография, как и “Les yeux tondu»» (Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 112). Ср. также в письме Н. Кодрянской от 10 февраля 1949 г.: «Моя автобиография» (Там же. С. 113). Книга «Les yeux tondu» (Paris, 1958) — французский перевод автобиографической мемуарной книги Ремизова «Подстриженными глазами. Узлы и закруты памяти» (Париж, 1951), гораздо более традиционной по жанру, чем «Учитель музыки».

²⁴ Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки. С. 314.

рей всего, это те мистификации Ремизова, о которых узнаем из письма Вяч. Иванова Ремизову (от 3 ноября 1910 г.):

Дорогой Алексей Михайлович! Позвольте — если мы друзья — просить Вас не запутывать мое имя в рассказываемые Вами небылицы; я не желаю быть героем Вашего мифотворчества, хотя бы и невиннейшего, хотя бы и совершенно благонамеренного. По телефону я вчера ни с кем не говорил; а мне передают, что Вы рассказывали о моих телефонных разговорах, содержание которых Вами было также выдуманно, как и самый факт употребления мною телефонной трубки²⁵.

Для Ремизова в разряд «мифотворчества» попадает все то, что можно назвать анекдотом, розыгрышем, мистификацией, «небылицей». Сам он так объяснял цель создаваемых им анекдотов-небылиц: «Только создавая легенду, сказку, можно объяснить существо человека»²⁶. Примером такой «легенды» (мистификации) в главе «Шиш еловый» книги Ремизова «Учитель музыки» становится история с «Цвофирзоном»:

Судок был автором берлинского «Цвофирзона». И этот «Цвофирзон» (Zwovietson) — «свободное философское содружество» — можно рассматривать как образец его литературных упражнений: ни слова правды. Два года (1921–1923) мучил Судок этим «Цвофирзоном» русский Берлин, в те годы самую многочисленную эмигрантскую колонию. По его милости возникла шумевшая полемика между «Рулем» и сменовеховским «Накануне»: обе враждующие газеты были введены в заблуждение его вымышленными литературными сообщениями, появившимися тоже по недоразумению в третьей берлинской газете с переменным названием. Был затронут и аристократический Париж, тогда с высокой

²⁵ Переписка В.И. Иванова и А.М. Ремизова / Публ. А.М. Грачевой и О.А. Кузнецовой // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. М., 1996. С. 96.

²⁶ См.: *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 89. Ср. также: «И что есть самого живого в жизни, как не легенда, — которая живеет и которая крепче самой «живой жизни», обреченной тлению и огню?» (*Ремизов А.* Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки. С. 348). Показательна оценка Ремизовым книги писательницы Н. Кодрянской «Сказки» (Париж, 1950): «За мои 36 заграничных лет эти сказки самое значительное, что я встретил в русской здешней литературе» (цит. по: Переписка А.М. Ремизова и К.И. Чуковского / Вступ. статья, подг. текста и коммент. И.Ф. Даниловой и Е.В. Ивановой // *Русская литература.* 2007. № 3. С. 176). В письме Н. Кодрянской от 3 апреля 1952 г. Ремизов сообщал: «С какой радостью читаю «Глобусного Человечка»! <...> Завтра окончу. Но все равно и наперед скажу: чудесно. И я был прав, когда говорил о вас и говорю — о единственной сказочнице, и первой среди нас, и единственной в русской литературе» (*Кодрянская Н.* Ремизов в своих письмах. С. 255). Столь высокая оценка книг малоизвестной писательницы, которую Ремизов считал своей ученицей, связана, скорее всего, с тем, что Н. Кодрянская пыталась воплотить ремизовскую идею «сказочности» («мифотворчества»), без которой Ремизов не мыслил русской литературы. Критерию «сказочности» не отвечали произведения других, более крупных и более известных писателей русского Зарубежья: И. Бунина, И. Шмелева, Б. Зайцева, М. Алданова, Вл. Набокова и др. В случае с книгой Кодрянской «Глобусный человечек: Сказочное путешествие» (Paris, 1954) важно отметить, что автор воплотила характерный прием ремизовского «мифотворчества»: в образе Глобусного человечка введен в эту сказку сам Ремизов (что подтверждается очевидным портретным сходством Глобусного человечка с Ремизовым на иллюстрациях, сделанных художником Ф. Рожанковским).

валютой; из парижан в аптекарском «Цвофирзоне» принимал деятельное участие Лев Шестов, на самом деле не имевший никакого отношения ни к «аптекарию», ни к его художественной затее. Рассказывали, что Шестов, наконец, решил было напечатать опровержение, но к великому своему изумлению узнал в одной из парижских редакций, что опровержение уже напечатано, и, как впоследствии выяснилось, такое опровержение входило в выдумку Судока²⁷.

Чем примечательна эта мистификация с «Цвофирзоном»? Прежде всего тем, что именно она является самой знаковой мистификацией Ремизова берлинского периода (1921–1923). Не случайно Ремизов сюжет с «Цвофирзоном» выделил в отдельный текст и опубликовал в рижском журнале «Наш огонек»²⁸. Л. Флейшман справедливо отметил, что «Цвофирзон» пародирует берлинское отделение Вольфилы²⁹.

Но в версии рассказа о «Цвофирзоне», который мы находим в «Учителе музыки», акцент сделан на другом — на прагматике этой мистификации. Ведь сам Ремизов поясняет: «И этот “Цвофирзон” <...> можно рассматривать как образец его литературных упражнений: ни слова правды»³⁰. Непременным (и едва ли не главным) фигурантом этой цвофирзоновской затеи Ремизов делает своего друга, философа Л. Шестова: в первом объявлении (о создании «Цвофирзона») он фигурирует как его почетный председатель³¹, в следующем (о первом собрании «Цвофирзона») сообщается о том, что Л. Шестов прислал «приветственную телеграмму», в которой «наш философ решительно отказывается от звания почетного председателя, мотивируя свой отказ исключительно дальностью расстояния и неудобствами путей сообщения»³². Наконец, в третьем сообщении (о возобновлении деятельности «Цвофирзона» после летних каникул) сообщается: «Приехавший из Парижа б. почетный председатель Вольфилы Лев Шестов поделился своими тирольскими афоризмами»³³. В книге «Учитель музыки» вся эта мистификация о причастности Л. Шестова³⁴ к

²⁷ Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки. С. 313–314. О мистификациях Ремизова в Берлине в 1922–1923 гг. см. подробнее: Ремизов А. Мерлог. С. 199–261; Флейшман Л. В кругу ремизовских мистификаций: «Конклав» Саркофагского // Studies in Modern Russian and Polish Culture and Bibliography: Essays in Honor of Wojciech Zalewski. Stanford, 1999. С. 145–176; Кукуй И. «Идея» против «Вещи»: О культурном фоне одной мистификации А. Ремизова // bildschirmtexte zur 5. tagung des jungen forums slavistische literaturwissenschaft in muenster, september 2002 (<http://jfs.de/publikationen/2004/Inhalt.htm>).

²⁸ См.: Ремизов А. Цвофирзон // Наш огонек. 1925. 30 мая. № 22. С. 2–5. Затем «Цвофирзон» был включен в книгу Ремизова «Мерлог» (см.: Ремизов А. Мерлог. С. 215–222).

²⁹ Флейшман Л. В кругу ремизовских мистификаций: «Конклав» Саркофагского. С. 160.

³⁰ Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки. С. 313; курсив мой.

³¹ См.: Голос России. 1922. 30 апр. № 954. С. 8.

³² Смальный [Ремизов А.М.] Из жизни художников в Берлине // Голос России. 1922. 7 мая. № 959. С. 3.

³³ Саркофагский [Ремизов А.М.] Из жизни художников в Берлине // Голос России. 1922. 8 окт. № 1079. С. 8.

³⁴ В мемориальном очерке «Памяти Льва Шестова» Ремизов подчеркивает: «Во всех моих “комедиях” Шестов играл неизменно главную роль, да и в нашей литературной “горькой” участи было похоже: оба мы были “без пристанища” — с неизменным редакционным отзывом “не подходит”, или деликатно сказанным “нет места”, или обнадеживающим безнадежным “в следующий раз”» (Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки. С. 433).

«Цвофирзону» (включая опровержение такой причастности, которое было сделано якобы от лица Шестова, но без его ведома) преследует цель — раскрыть саму «технологию» возникновения нелепых, абсурдных слухов. В подтверждение мысли Достоевского о сути провинциализма («Вас знают наизусть, знают даже то, чего вы сами про себя не знаете»³⁵) Ремизов своей мистификацией наглядно демонстрирует, что он знает о Шестове даже то, чего он сам про себя не знает.

Непониманием большинством современников (писателей и критиков) смысла и цели ремизовских мистификаций наглядно демонстрирует рецензия А. Бема на рассказ Ремизова «Индустриальная подкова»³⁶ из будущей книги «Учитель музыки». Считая рассказ Ремизова «значительным событием нашей зарубежной литературы», Бем выражает, однако, недоумение в связи с пристрастием Ремизова включать в свои художественные произведения «частности кружковой писательской жизни», к каковому пристрастию он относится явно отрицательно:

В заключение мне хотелось еще сказать об одном прорыве в рассказе Ремизова. Я имею в виду его манеру вводить в произведение частности кружковой писательской жизни, с упоминанием имен отдельных своих современников, почему-либо подвернувшихся ему под перо. На меня это всегда производило неприятное впечатление. А в данном рассказе, где все мелочи так прочно связаны с художественным целым, где каждое побочное упоминание органически входит в канву рассказа, это вторжение внехудожественного материала особенно досадно. Право, читателю нет никакого дела до «тростникового сахара, присылаемого Марком Слономом из Праги», и уж, наверное, никому не известно, какой он сахар действительно употребляет в Париже — «простой матовый свекловичный» или «пражский тростниковый». Можно только искренне пожелать, чтобы Ремизов, наконец, отказался от присвоенной себе привилегии увековечивания современников в своих произведениях. Славы современникам, им отмечаемым, он этим не прибавит, а своей, несомненно, этим только вредит³⁷.

То, что критик полагает досадным недостатком, для Ремизова является принципиально важным: «Учитель музыки» как «бытовая автобиография» не может существовать без литературного (а также около- и внелитературного)

³⁵ См. примеч. 9.

³⁶ См.: Ремизов А. Индустриальная подкова // Числа. 1931. № 5. С. 108–143; см. также: Ремизов А. Три желания // СЗ. 1931. № 47. С. 65–85.

³⁷ Бем А. Письма о литературе. «Индустриальная подкова» Алекс<ея> Ремизова // Рувль. 1931. 13 авг. № 3256. С. 2. Аналогичное (хотя и более нейтральное) замечание находим в рецензии Г. Адамовича на повесть Ремизова «Оля» (Звено. 1927. 19 июня. № 229): «В журнальных статьях и "мемуарах" Ремизов последнее время безо всякого повода рассказывает о своих знакомых — все, что вспомнится, что было и чего не было. Иногда забавно, иногда и скучновато» (Адамович Г. В. Собр. соч.: Литературные беседы. Кн. 2 («Звено»: 1926–1928). СПб., 1998. С. 249).

которое было
ет цель — рас-
слухов. В под-
Зас знают наи-
Ремизов своей
стве даже то,

итиков) смыс-
рует рецензия
будущей книги
бытием нашей
в связи с при-
дения «частно-
) он относится

ыве в рассказе
частности круж-
воих современ-
го всегда произ-
все мелочи так
кое упоминание
кественного ма-
ла до “тростни-
и уж, наверно,
ляет в Париже:
ковый”. Можно
ся от присвоен-
произведениях.
а своей, несом-

изова является
биография» не
итературного)

а, также: Ремизов А.

/ Рувль. 1931. 13 авг.
изни Г. Адамовича
и “мемуарах” Реми-
го вспомнится, что
оч.: Литературные

быта. А «мифотворчество» есть способ преодоления, изживания безысходности тяжелого и беспросветного эмигрантского быта³⁸. Так в творчестве А. Ремизова естественным образом соединяются быт и «легенда», реальность и «мифотворчество»³⁹.

Как можно скрыться или избавиться от фантастических и нелепых слухов и сплетен? Ремизов предлагает несколько парадоксальный способ: противопоставить слухам еще более фантастические слухи и сплетни, то есть придумать невероятную, доходящую до полного абсурда мистификацию, которая бы обнаружила нелепость любого слуха как такового. Как представляется, это и было одной из функций мистификаций Ремизова как в Берлине, так и в Париже. Характерно, что ремизовские мистификации содержали обычно указания (пусть и не всегда очевидные) на их вымышленность. Одна из таких типичных мистификаций связана с Б. Пильняком.

В письме Ремизову от 4 июня 1922 г. Пильняк сообщал: «“Мистического <sic! — С.Д.> Соломона” напишу, Алексей Михайлович. За блоховодство спасибо...»⁴⁰ Комментатор Д. Кассек поясняет: «На сообщение “Известий” от 10 июня 1922 г. (с. 5) о том, что он пишет одноименный рассказ, Пильняк отреагировал достаточно резко: “Сообщение ‘Известий’ о сатирическом рассказе ‘Мифический Соломон’ не соответствует действительности. Тов. Пильняк впервые узнал о таком рассказе от ‘Известий’”»⁴¹. Но комментатор не указала на источник этой коллизии. А началось все с публикации в берлинской газете «Голос России» (23 апреля 1922 г.) анонимной заметки «Труды и дни писателей в России», в которой сообщалось:

Мих. Мих. Пришвин — гость московский — читал перед Пасхой в Союзе Писателей свою новую повесть «Хабар-бар». На том же вечере впервые по возвращении в Москву выступил Бор. А. Пильняк (Вогау) со своими путевыми выступлениями «От Берлина до Москвы», а также с веселым рассказом из берлинской эмигрантской литературной жизни — «Мифический Соломон»⁴².

Автором этой явно мистифицирующей заметки был Ремизов, который и пустил слух о несуществующем рассказе Пильняка, а Пильняк в письме от

³⁸ Мистификациям Ремизова в берлинской периодике 1921–1923 гг. писатель Е. Лундберг (сам бывший объектом ремизовских газетных мистификаций) дал такое объяснение: «А.М. Ремизов пытается отгородиться от берлино-парижской провинции за пестрыми ширмами капризной своей фантазии. Но чем-то давно знакомым веет от самодельных его игрушек, развешанных поперек комнаты, от бумажных чертей, украшающих окно, <...> и от мистификаций, в которых что ни год все больше тайной, терпкой, жалкой и печальной злости» (Лундберг Е. Записки писателя. 1920–1924. Л., 1930. Т. 2. С. 300).

³⁹ Показательно, что некоторые рассказы и очерки, которые затем вошли в книгу «Учитель музыки», публиковались в эмигрантской периодике с характерным подзаголовком «Парижская легенда»; см.: «Буйволы рого. Парижская легенда» (1929), «Счастливые слоны. Парижская легенда» (1929), «Парижские легенды. Понугаева болезнь» (1930).

⁴⁰ Учитель или подмастерье? Семь писем Бориса Пильняка Алексею Ремизову. С. 260.

⁴¹ Там же. С. 263.

⁴² Голос России. 1922. 23 апр. № 948. С. 8.

4 июня 1922 г. лишь подыгрывает Ремизову, под сильным влиянием которого он был в начале 1920-х гг. Так что впервые о своем якобы «веселом» рассказе «Мифический Соломон» Пильняк узнал не из газеты «Известия», а из берлинской газеты «Голос России»⁴³.

«Мифотворчество» Ремизова имеет исключительно игровую природу: «Судок играл в свои выдумки, как дети в игрушки, и чем больше выдумывалось, тем сильнее разгоралась охота: выдумывать его страсть»⁴⁴. В итоге небылицы-мистификации Семена Судока (как и самого Ремизова), распространяемые в литературном мире русской эмиграции, реализуют особую ремизовскую стратегию создания свободной и независимой литературной жизни, разрушают ограниченность провинциального мира. Но сама эта стратегия мистификаций и розыгрышей парадоксальна: ведь против сплетен и небылиц, циркулирующих в замкнутой эмигрантской литературной среде русского Парижа, он пытается использовать сочиняемые им мистификации, которые окружающими нередко воспринимаются как нелепые и порой обидные слухи и сплетни. Характерно в этой связи замечание писателя В. Яновского:

Часто, часто я просто не мог смотреть Ремизову в глаза, как бывает, когда подозреваешь ближнего в бесполезной и грубой лжи. Сперва неосознанным образом, но постепенно все определеннее, я начал понимать, что именно раздражает меня в Ремизове и в его окружении... Какая-то хроническая, застарелая, всепокрывающая фальшь. По существу, и литература его не была лишена манерной, цирковой клоунады, несмотря на все пронзительно-искренние выкрики от боли. <...> Ремизов постоянно апеллировал к истине и искренности, а сам непрестанно «играл» или врал⁴⁵.

В свою очередь, многое объясняет свидетельство В. Пяста:

⁴³ Попутно заметим, что Пильняк без труда узнал автора анонимной заметки, хотя по понятным причинам не мог в официальной советской печати раскрыть его имя. Возможно, выдумывая пильняковского «Мифического Соломона», Ремизов имел в виду очерк Пильняка «Заграница» (1922), навеянный поездкой последнего в Берлин. Приписывание известным писателям-современникам несуществующих произведений с явно пародийными названиями — любимая затея Ремизова. Так, в 1905 г. он сообщил «по секрету» одному корреспонденту шведской газеты о новой книге Д. Мережковского «Царь Новоуходоносор» <sic! — С.Д.> (см.: На вечерней заре: Переписка А. Ремизова с С.П. Ремизовой-Довгелло / Подг. текста и коммент. А. д'Амелия // Europa Orientalis. 1990. [Вып.] 9. С. 449), в парижской газете «Последние новости» сообщил о новом романе Ф. Степуна «Эолова арфа» (см.: Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 124), а еще до этого в «Голосе России» — о рассказе Е. Замятина «Предстательная железа» (см.: Голос России. 1922. 16 апреля. № 943. С. 10).

⁴⁴ Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки. С. 317.

⁴⁵ Яновский В.С. Поля Елисейские: Книга памяти. СПб., 1993. С. 186, 187. См. также отзыв Р. Гуля в письме Н. Зарецкому от 2 сентября 1932 г.: «Ремизову я бросил писать. Ну его к еб<...>й матери. Он как-то мне написал такую какую-то канитель с вывертом, что я плюнул. Пошляк он, между нами говоря. Не люблю. И на хрен он мне нужен... Больше года не писал ему. И не собираюсь» (цит. по: Обатнина Е. Царь Асыка и его подданные: Обезьянья Великая и Волыная Палата А.М. Ремизова в лицах и документах. СПб., 2001. С. 321).

нием которого
«веселом» рас-
«Звезда», а из

ую природу:
ше выдумыва-
ть»⁴⁴. В итоге
ова), распрос-
изуют особую
литературной
сама эта стра-
тив сплетен и
турной среде
мистификации,
и порой обид-
ателя В. Янов-

к бывает, когда
неосозанным
то именно раз-
ческая, застаре-
е была лишена
искренние вык-
искренности, а

котя по понятным
думывала пыльная
лица» (1922), наве-
менникам несуще-
ова. Так, в 1905 г.
Д. Мережковского
с С.П. Ремизовой-
С. 449), в париж-
ва» (см.: Шаховская
сини» — о рассказе
С. 10).

же отзыв Р. Гуля
Б<...>й матери. Он
между нами гово-
сь» (цит. по: Обат-
Ремизова в лицах и

А.М. Ремизов производил очень странное впечатление. <...> его невинные шутки, для чего-то пересыпанные невинною ложью... А.М. Ремизов открыл мне секрет: «Сплетня, — говорил он, — очень нехорошая вещь — вообще, в жизни, в обществе; но литература только и живет что сплетнями, от сплетен и благодаря сплетням». И он любил распространять слухи <...>⁴⁶.

Есть основания полагать, что Ремизов, как следует из слов Пяста, все-таки различал сплетню вообще — и сплетню как художественную (игровую) мистификацию⁴⁷. То, что всякая мистификация, даже самая безобидная, содержит в себе ложь, Ремизов прекрасно осознавал. Но мир игровых мистификаций, создаваемый им, качественно иной: мистификации не преследуют цель обидеть тех, кто в них вовлекается (или в них упоминается). Разница в том, что Ремизов быговой сплетне-«небылице» противопоставляет сплетню-«небылицу» литературно-художественную, а лжи реального парижского эмигрантского мира — ложь бескорыстную, сугубо эстетическую, которая создается им по правилам игры и тем самым не должна и не может кого-либо обидеть или огорчить⁴⁸. Потому что это всего лишь игра, озорство, «художество»⁴⁹. Превращая «хроникальные» газетные заметки о «Цвофирзоне» в самостоятельный очерк «Цвофирзон» (1925), Ремизов снабжает его эпиграфом, который эксплицирует шутливо-озорную природу этого текста: «Да не посетуют философы на мою память о давно минувших днях в Берлине (1922 г.) и на мое слово не от злого сердца. “Смех полезен для щитовидной железы, а улыбка для мозга!” — припоминается мне изречение латинского философа Псевдо-Далмата (Лутохина) из Мокропсов, и руку окрыляет смелость подать этот поминальный свиток»⁵⁰. А. Синявский справедливо уподобил озорное «художественное» вранье Ремизова «воровству» сказочного вора: «Воровство в данном случае — это художественный трюк или фокус. <...> Вор пробавляется ловкостью рук и виртуозной изобретательностью в

⁴⁶ Пяст В. Встречи / Сост., вступ. ст., коммент. Р. Тищенко. М., 1997. С. 36.

⁴⁷ См. признание Ремизова: «Я верю человеку и человеческие измышления (сплетни) для меня пустое слово» (Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 78).

⁴⁸ См. в письме Ремизова к Андрею Седых (1952): «Спасибо за память: вспомнили Обезволпал. Открыта 45 лет тому назад в Москве. Сколько великих прошло через эту виноградную Палату, а я остаюсь несменяемым канцеляристом, теперь заштатный, так под грамотами и подписываюсь. Обезьяньи грамоты вносили и в самую темь нашей жизни только веселость, и никто никогда не оскалится схватить меня себе на зуб. Потому и Вы с улыбкой вспомнили меня» (Седых А. Далекое, близкое. 3-е изд. Нью-Йорк, 1979. С. 111).

⁴⁹ В той же главе «Шиш еловый» Ремизов так объясняет природу лжи Семена Судока: «Семен Петрович Судок врал, как художник, — его ложь была бескорыстной игрой: ведь признак художественности и есть “ни для чего”, “само собой” и “для себя”» (Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. Учитель музыки. С. 313). См. также признание Ремизова: «На вопрос, к какому людскому недостатку он более всего снисходителен, Ремизов говорит: “приврать для украшения”» (Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 102).

⁵⁰ Цит. по: Ремизов А. Мерлог. С. 215. Лутохин Далмат Александрович (1885–1942) — экономист, публицист и литературный критик, в 1923–1927 гг. жил в Праге. Мокропсы (Horní Mokrapsy) — местность вблизи Праги, где жила М. Цветаева.

искусстве обмана и кражи, как Ремизов, следуя той же традиции, проделывал это в области языка и фантазии»⁵¹.

Если символисты-мистики верили, что красота спасет мир, то Ремизов всего лишь пытается воплотить другую идею (тоже отчасти утопическую): игра спасет мир. Или, по крайней мере, игра («мифотворчество») должна спасти русскую литературу. В конечном счете Ремизов достигает своей главной цели: создает «легенду» («миф») о своих современниках в Берлине и Париже, а также — создает легенду о себе самом.

⁵¹ *Сияловский А.* Литературная маска Алексея Ремизова // *Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer* / Ed. G. Slobin. Columbus (Ohio), 1987. P. 35. Напомним в этой связи, что слово «вор» обозначает не только того, кто крадет, но и того, кто «врет», то есть лжет.