

14
Российская Академия наук
Санкт-Петербургский институт истории
Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Санкт-Петербургский филиал института истории естествознания и техники

Институт «Русское зарубежье»
Санкт-Петербургского центра международного сотрудничества

Государственный Эрмитаж
Всероссийский музей А. С. Пушкина
Российский институт истории искусств
Российская национальная библиотека
Санкт-Петербургский государственный университет экономики и финансов

при поддержке
Администрации Санкт-Петербурга и
Генерального Консульства Чешской Республики в Санкт-Петербурге

Зарубежная Россия 1917–1939

Книга 2

«Лики России»
Санкт-Петербург
2003

¹² У Набокова: «Хозяин, — я не знаю — / как думаешь — когда б утихла буря, / могли бы мы, таща больных на санках, / дойти?..» — и затем предположение: «А если б... Если б / их не было?» (с. 61), — то есть скрытый намек на возможность бросить больных. Скотт у Набокова, как уже говорилось, именуется капитаном Скэтом.

¹³ Толстой Ив. Набоков... С. 21.

¹⁴ Фраза Б. Носика: «герой из смерти переходит в легенду...» (*Носик Б. Мир и дар...* С. 183) — явно неоговоренный перевод из англоязычного издания книги Б. Бойда.

¹⁵ Бойд Б. Владимир Набоков. С. 248.

¹⁶ Зверев А. Набоков. С. 117.

¹⁷ Бойд Б. Владимир Набоков. С. 46.

¹⁸ Там же. С. 247.

¹⁹ Там же. С. 223.

²⁰ Толстой Ив. Набоков... С. 19.

²¹ Бойд Б. Владимир Набоков. С. 223.

²² Набоков В. Круг. С. 110.

²³ Там же. С. 111.

²⁴ *Погребная Я.В.* Продолжение В. В. Набоковым пушкинской «Русалки» и принцип «бесконечного повествования» // Научно-методический семинар «Textus». Сб. ст. Вып. 5. Пушкинский текст / Под ред. проф. В. А. Шаповалова. СПб.; Ставрополь, 1999. С. 67, 68.

²⁵ Набоков называл слово «реальность» «самым опасным из тех, что имеются» (*Набоков В. Беседа с Пьером Домергом* // Звезда. 1996. № 11. С. 57), и закавычивал его (см.: *Погребная Я. В.* Продолжение... С. 67).

²⁶ В оценке «Трагедии Господина Морна», думается, более правы Брайан Бойд и В. П. Старк, чем чрезмерно придирчивый к ней А. М. Зверев (Владимир Набоков. С. 259–262, 264–265, 267, 310; *Старк В. П.* Возвращение... С. 6–8; *Зверев А.* Набоков. С. 114–115).

А. М. Грачева (Санкт-Петербург)

Финал первой волны русской эмиграции и проза Алексея Ремизова (по материалам парижского архива писателя)

Вторая мировая война нанесла последний удар по той «России за рубежом», которая возникла в результате первой волны русской эмиграции. В иерархии литературного мира этого «общества в изгнании» положение мэтров занимали писатели старшего поколения, чья известность восходила к эпохе Серебряного века. И здесь одно из первых мест принадлежало Алексею Ремизову, с 1923 г. обосновавшемуся в Париже и с 1933 г. до смерти (до 1957 г.) проживавшему по одному и тому же адресу — в доме 7 по улице Буало. Именно здесь писатель пережил начало и конец Второй мировой войны, немецкую оккупацию, смерть жены, надежды, связанные с победой союзников, в рядах которых был и СССР, и, наконец, крах мечтаний о переменах на родине и своем возвращении.

Эти годы были временем нового всплеска его творческих сил, когда «на вечерней заре» появился ряд поздних значимых книг, среди которых особое место принадлежит книге «Мышкина дудочка». Она является органичным продолжением ремизовской книги «Учитель музыки» — согласно авторскому жанровому определению — «каторжной идиллии» из жизни русской эмиграции. Самый ранний сохранившийся черновой текст, относящийся к новому замыслу, датирован январем 1940 г. Полный текст «Мышкиной дудочки» был издан отдельной книгой в 1953 г.¹ Материалы архива Ремизова эмигрантского периода,

ныне находящиеся в государственных и частных собраниях России, Франции и США, свидетельствуют, что писатель продолжал работать над этим произведением вплоть до момента его публикации.

Текстологическая история «Мышкиной дудочки» еще ждет подробного изучения. Но предварительный анализ архивных и печатных источников, проделанный нами для подготовки издания текста в Собрании сочинений А. М. Ремизова в десяти томах (изд-во «Русская книга», том 10-й) позволил выявить последовательность этапов создания произведения.

Кристаллизацию замысла «Мышкиной дудочки» стимулировали два исторических факта, равновеликих для восприятия Ремизова — оккупация Парижа немецкими войсками (14 июня 1940 г.) и смерть С. П. Ремизовой-Довгелло (13 мая 1943 г.). Прогрессировавшая болезнь жены прервала творческую работу писателя на три года. Последствиями ее смерти для Ремизова были не только чисто физическая возможность снова «взяться за перо» в связи с «освобождением» от тягот ухода за тяжело больным близким человеком, но и душевное стремление увековечить ее память. Сразу после похорон жены Ремизов начал безостановочно писать, одновременно работая над продолжением эпопеи «В розовом блеске» — трагической хроникой последних дней Серафимы Павловны, произведением «Сквозь огонь скорбей» и над «интермедией» «Мышкина дудочка». О непосредственной связи последних двух произведений говорит авторский подзаголовок к ранней публикации части первоначальной редакции в «Русском сборнике» 1946 г.: «Мышкина дудочка. Интермедия. К истории “Сквозь огонь скорбей”»². В черновиках сохранились варианты названия нового произведения: «Чаромутие», «Очарование».

В парижском собрании семьи Резниковых находится первоначальная редакция текста «Мышкиной дудочки», представляющая собой законченное произведение, по художественной структуре и творческому замыслу отличающееся от окончательного текста 1953 г. Именно этот текст и является предметом дальнейшего анализа.

На титульном листе белого автографа с авторской правкой имеется заглавие — «Мышкина дудочка» и подзаголовок: «ОЧАРОВАНИЕ / Интермедия для чтения / Действие происходит в оккупации 1940–1943 / в Париже на Rue Voileau в доме с белыми муравьями, крысами, мышами, и блох довольно; и в Опера / Главные действующие: / Иван Павлыч Кобеко, / Леонид. Брат Лифаря, / Листин, / Утенок, / Акула, / Мышка / и я»³. В конце текста поставлена дата: «19. II. 1944». Эта редакция состоит из семи глав: «I. От Болвана до мыши. Чудеса в решетке»; «II. Мышка-слизуха»; «III. Шабалаамбарабурическое»; «IV. На улицу»; «V. На кухне»; «VI. Литература»; «VII. Хап и цап».

«Реалистическая фабула» «Мышкиной дудочки» — это жизнь обитателей дома 7 по улице Буало, их друзей и знакомых в годы оккупации Парижа. Сохранились воспоминания жены Н. Евреинова, соседа Ремизова по дому, — Анны Кашиной-Евреиновой о входе в город войск вермахта: «Вдруг в одно прекрасное сияющее июньское утро весь Париж поехал. Сначала на автомобилях и автобусах, потом на всевозможных, доселе невиданных экипажах и тележках. Потом пошли пешком <...> Потом Париж <...> совершенно опустел. Достаточно сказать, что в нашем доме из 70 квартир, только шесть оказались с жильцами. Все остальные обитатели дома панически бежали. И было очень трудно не поддаться общей панике. Но мы <...> не поддались. Наконец, в город вошли немцы. <...> Вся деятельность в городе совершенно замерла»⁴.

Когда-то под пером Ремизова петербургский многоквартирный доходный дом 9 по Малому Казачьему переулку превратился в «героя» повести «Крестовые

сестры» — в «Бурков дом» — образ-символ «всего» Петербурга, «всего» государства Российского. В «Мышкиной дудочке» писатель использовал тот же прием художественного обобщения. Дом 7 на улице Буало оказался населен обитателями разных национальностей — французами, евреями, итальянцами, венгерцами, и, наконец, — русскими эмигрантами. Для большинства он стал последним пристанищем, конечным прибежищем, в которое они, по разным обстоятельствам лишенные своего родного угла, стеклись из разных мест и стран. У парадоксалиста Ремизова образ скромного парижского доходного дома соединился с образом его мифологического архетипа — Дельфийского храма, где находился знаменитый Оракул, и трансформировался в образ-символ «Буалонского оракула» — места, где оканчиваются все пути, где происходит «вавилонское столпотворение», где явлены «чудеса», и где простые истории оборачиваются притчами-иносказаниями о мировых катаклизмах. А сам герой-повествователь представал свѣдетелем истории, тем, кто *ведает* и кому суждено *поведать* о ее явных и скрытых событиях. «Очередь подошла ко мне, — сообщал он о себе после рассказа о многочисленных соседях, — я тоже принадлежу к архиву нашего громкого дома, и к достопримечательностям <...> Стало быть, я тоже лицо известное, но мне о себе рассказывать нечего — я весь в рассказах о других» (Собр. Резниковых).

Архетипом для сюжета первоначальной редакции ремизовской книги является сюжет известной немецкой легенды о крысолове из Гамельна, уничтожавшем крыс при помощи *чарующих* звуков волшебной дудочки. Когда жители города отказались оплатить его работу, крысолов тем же способом увел «в никуда» (погубил) их детей. Идеино-художественная структура «Мышкиной дудочки» основана на последовательной образной и сюжетной материализации образа Смерти. Эта «героиня» повествования многолика и способна к всевозможным превращениям. Ремизов обозначил жанр «Мышкиной дудочки» как «интермедия для чтения», определив тем самым ее игровую природу и близость к античным театральным жанрам. Можно также сказать, что карнавал масок Смерти, трагикомическое многоголосье пестрой толпы живых и мертвых, наполняющих ремизовское произведение, восходит к традиции «менипповой сатиры», к античным «Разговорам в царстве мертвых».

Начальные этапы развития сюжета «Мышкиной дудочки» — это истории умертвий: бытовое убийство жилицы, совершенное руками ее сестры, смерть от болезни игравшего на скрипке учителя, самоубийство бедствующей матери двоих детей; исчезновение=смерть арестованного соседа-еврея; самоубийство молодого француза, которого принудительно угоняли на работу в Германию... Лейт-мотивом повествования о времени, когда *еще* была жива Серафима Павловна, звучат слова автора, знающего больше, чем герой-повествователь, — слова о том, что сейчас она *уже* умерла.

Произведение Ремизова основано на законе романтического двоемирия. Многомерно и художественное время «Мышкиной дудочки». В «реальном прошлом» повествование — это рассказ о годах оккупации как о шествии Смерти. Автор придает немецкой легенде бытовую конкретику. Начало книги — рассказ о том, как в доме 7 действительно завелись мыши. В мире бытовой реальности существуют люди, живущие или посещающие этот дом, мыши и неумолимые дезинсекторы. Один за другим являются мышеморы и всеми способами стараются извести мышей. Но маленькие грызуны становятся друзьями повествователя, который всеми силами хочет защитить зверюшек от безжалостных гонителей. «Мышка ко мне привязалась. Я вижу и чувствую, как она на меня смотрит. Да некогда мне с ней разговаривать. Но бывает, среди ночи я выхожу на кухню и сижу, курю с одной отупелой пропащей мыслью. <...> «Мышка, говорю, что нам

делать, как поправить?» И вижу далеко вперед — и это далекое мучает безысходностью и своим непреклонным решением. И вдруг из мучительной сверлящей тьмы мне взблеснут глаза. Я понимаю, глаза — нечеловеческие, но что они хотят сказать мне о человеческой судьбе? Где-то что-то я уже чую, но я не хочу, *я не хочу понимать*. И пока я сижу на кухне, я тут, мышка не покинет меня» (Собр. Резниковых).

Текст «Мышкиной дудочки» основан на виртуозной игре материализованными метафорами. Ремизовская интерпретация легенды о гамельнском крысолове соединяется с вариациями фантазий на темы Э. Т. А. Гофмана, так, например, один из наиболее парадоксальных ремизовских анекдотов, рассказанных в книге, — повествование о складном «ночном судне» с внутренней подсветкой напрямую восходит к знаменитому гофмановскому «Золотому горшку». В ремизовском сказочном мире чарований и превращений «мыши» — это и есть сами несчастные обитатели дома номер 7, — и, шире, огромное множество людей, на которых обрушились бедствия и страдания. Среди них основное внимание писатель уделил русским беженцам-эмигрантам (в сложную полисемантическую подоснову символики произведения входит и популярное в советской публицистике сталинской эпохи определение: «эмигранты — это люди, как крысы с тонущего корабля, бежавшие из России»). В своем большинстве герои книги Ремизова — это люди его поколения, люди, завоевавшие известность еще на родине, игравшие заметную роль в русской культуре Серебряного века, а затем и Русского Зарубежья, такие как Н. Евреинов. Но основными персонажами произведения писателя являются так называемые «простые» люди — русские эмигранты, неведомые истории, тем не менее изломавшей их жизни колесами своей колесницы. В первоначальной редакции «Мышкиной дудочки» Ремизов называет их подлинные имена и фамилии, лишь изредка прибегая к данным им прозвищам. При переработке произведения писатель зачастую полностью зашифровывает реальное имя своего героя. Общее и у знаменитых, и у безвестных героев ремизовского повествования то, что их судьбы равно трагичны. Писатель неслучайно назвал «Мышкину дудочку» «интермедией». Как известно, в качестве шутовских сцен «интермедии» входили в состав «высокой трагедии».

В «Мышкиной дудочке» крысоморы становятся многоликими ипостасями Смерти, наступающей своих беспомощных жертв. При этом происходит постоянное пересечение реального и символического планов повествования. Так, после известия об уничтожении двух реальных мышек, живших в квартире Ремизова, и чудесном спасении третьей, сообщение о судьбе животных оборачивается рассказом о жизни людей: «Ждем другого мышемора, и без всякого яда. <...> Новый мышемор явится, только неизвестно когда — его секрет для мышей: не яд, а дудочка; подудит он на своей волшебной дудочке и на плывучий клик ее — печальной дорогой потянутся мышьиные струнчатые хвостики, все мыши до одной покинут дом. Так было обещано консьержкой извести дудочкой в нашем доме мышей; консьержка теперь <...> Костяная нога с глазами василиска, дело сурьезное» (Собр. Резниковых).

Если начало первоначальной редакции «Мышкиной дудочки» сюжетно связано с появлением на улице Буало мышей — фактом, символически осмысляемом как *предвестие смерти*, то концом повествования предстает гибель последней, третьей мышки, не убереженной повествователем от неумолимого дезинсектора, оборачивающегося то котом, то человеком, а в результате предстоящего символическим образом *Смерти*: « Меня нисколько не удивило: у каждого из нас, из 54 квартир, был кот в голове, и ничего странного, что он после дудочки пришел ко мне. / — Вы только ко мне? Спросил я, проверяя. / Да только к вам. /

И он лапой “замыл себе гостей” — с носа по уху на усы. / Так вы говорите мышек нет? — и в его голосе была и нежность и досада, это когда ждешь чего и уверен, а говорят: кончилось — нету больше ни капельки (я ведь все про свое, про кофе). / Нет, сказал я, ни одной. / Жаль-жаль, — прозвучало у него, как “мяумяу”, и не стесняясь, поправив в брюках хвост, он подал мне лапу. / И я бережно выпустил за дверь. / А когда я вернулся в кухню и прежде всего заглянул к ножке стола: мышка все также комочком, как замерла. Я нагнулся и потрогал, но мышка не вздрогнула. Тогда я зажег электричество, взял и свою алертную лампочку, теперь и моим глазам, как вашим: мышка не шевелилась; потрогал: не дышит. И я догадался: кот раздавил ее каблуком. / И потом целый день неотступно, без зова вышедшее из смуты моей памяти все одно и одно повторяю: “вечерет ли день за могилой, рассветает ли ночь [мертвецам] ...”» (Собр. Резниковых). Таким образом, первоначальная редакция «Мышкиной дудочки» заканчивалась Торжеством Смерти.

При дальнейшей переработке произведения его концепция была изменена. Финал первоначальной редакции стал серединой книги и представлял как первая — ложная — кульминация сюжета. В новой редакции Смерть являлась не абсолютной, а относительной величиной, переходом жизни в иные формы. Ее победа была иллюзорной, сюжет продолжался, развиваясь по восходящей линии — к торжеству Вечной Жизни, высшей формой которой, по Ремизову, является творчество. Поэтому в новую редакцию повествования были включены рассказы-некрологи об умерших в реальности, но живых в бытии духа — Шмелеве, Пантелеймонове, Зернове... Теперь еще в самом начале книги повествователю явлено чудесное видение — праздник Слова, на который собирались все когда-либо жившие или живущие писатели. Сначала это видение оставалось непознанным визионером. Но пережив страшные события — смерть любимой, войну, гибель друзей, повествователь переживал катарсис. И тут перед ним открывались двери в мир сущностей, среди которых одной из основных составляющих был бессмертный мир культуры.

Критики высоко оценили новую книгу Ремизова. Наиболее значительной была рецензия Ю. Терапиано⁵. Критик отметил, что современности соответствуют иные художественные системы и творческие методы, чем те, что были у писателей-классиков. «Ремизов, изумительные образы Осипа Манделштама (а не Пастернака!), “Приглашение на казнь” Сирина и некоторые другие произведения связаны с новой эрой глубже, чем мы склонны предполагать»⁶. Рассматривая произведение Ремизова как особого рода конволют, Терапиано выделил ту ее часть, которая по сути составляла первоначальную редакцию книги. Критик отметил, что «“Мышкина дудочка” — многосюжетное и многопланное повествование (по имени которого названа книга) — самая замечательная вещь из всего собрания. Даже с чисто формальной точки зрения словесное мастерство и образная выразительность стиля Ремизова достигает здесь такого уровня, что, читая, даже не отдаешь себе отчета в том, как эта вещь сделана, то есть ни одно слово не “выпадает” из общего ритма речи, и только остановившись умышленно на формальном наблюдении, начинаешь замечать все особенности ремизовского языка <...> Мир представляет собой как бы сон наяву, все в нем взаимопроницаемо, судьбы людей, животных и “неодушевленных” предметов связаны между собой таинством общей жизни, в мире нет ничего замкнутого в себе и отдельного, которое не могло бы превращаться из одного в другое <...> Подобное ощущение мира творчески открыто всему и по существу — глубоко трагично»⁷.

В итоге можно сделать вывод о том, что «Мышкина дудочка» Ремизова является одним из наиболее глубоких и оригинальных художественных отражений

осознания культурой первой волны русской эмиграции трагического конца Русского Зарубежья, и одновременно, осмысления непреходящей значимости того вклада в мировую культуру, который был внесен «Россией в изгнании».

¹ Ремизов А. Мышкина дудочка. Париж, 1953.

² Русский сборник. Кн. 1. Париж, 1946. С. 19.

³ Собрание семьи Резниковых (Париж). Далее цитируется в тексте: *Собр. Резниковых*.

⁴ Кашина-Еврейнова А. Н. Н. Еврейнов в мировом театре XX века. Париж, 1964. С. 77.

⁵ Новое Русское Слово (Нью-Йорк). 1953. № 15023. 14 июня.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

С. Н. Доценко (Эстония)

А. Ремизов и И. Бунин:

что скрывается за антагонизмом двух писателей?

И. Бунин произведения А. Ремизова не любил, если быть точнее — не любил и не понимал их язык, сам *стиль*. Известен отзыв Бунина о Ремизове в письме литературоведу П. М. Бицилли от 16 мая 1936 г., что он «нестерпим и смехотворен при всех его усидчивых способностях ... составляет по областным словарям ... никогда не существовавший и не могущий существовать мерзейший русский язык (да еще и сам выдумывает гадкие и глупые слова)»¹. Сам Ремизов свидетельствовал, тем самым уточняя суть раздражения Бунина (запись в дневнике от 14 ноября 1956): «Единственный Бунин обратил внимание не на слова, а на слог — связь слов. Мой синтаксис приводил его в ярость: безграмотно»².

Такового рода оценки, даваемые одним писателем другому, вовсе не редкость. Что за ними стоит? Чисто субъективные, вкусовые оценки, личная неприязнь к возможному конкуренту или же нечто более важное, объективное, что может привлечь внимание историка литературы? В этом необходимо разобраться.

Для Бунина Ремизов прежде всего представитель направления, которое всегда вызывало у него неприятие, переходящее в раздражение. Проще говоря, Бунин не выносил модернизма во всех его проявлениях (от символистов и акмеистов — до футуристов). И языковые эксперименты писателей-модернистов вызывали у него только едкий сарказм. Разумеется, Бунин не очень стремился вникнуть в специфику положения Ремизова в лагере так называемых «символистов» (сам Ремизов среди прочих символистов держался особняком, хотя и печатался в большинстве символистских журналов и альманахов). Литературные предпочтения Ремизова были далеко или по крайней мере не только символистскими. И оценка им роли и значения русского символизма была скорей отрицательная: «Когда говорят о литературе конца 90-х годов и начала нашего века — «ренессанс», не говорят «чего». Надо думать о 20–30 годах девятнадцатого века. Символисты под знаком Пушкина. А сборники «Северные цветы» — пушкинской традиции. В этом смысле можно понимать ренессанс. Но по талантливости единственный Блок, все остальные поэты от Брюсова до Чулкова под определение ренессанс не подходят. ... А о прозе вернее было бы сказать не ренессанс, а декаданс»³.

Исключительно показательно и такое самоопределение Ремизова (дневниковая запись от 19 ноября 1956): «Андрей Белый, Хлебников, Маяковский,