

Научная статья

УДК 821.161.1.09“19”

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9062



## «Теория русского лада» Алексея Ремизова (1930–1950-е годы)

А. М. Грачева

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом),  
Российская академия наук  
(г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)*

e-mail: irliran@mail.ru

**Аннотация.** В статье проанализированы этапы развития «теории русского лада» А. М. Ремизова в 1930–1950-х гг. В 1930-е гг. возможности писателя представлять свои эстетические воззрения в открытой публицистической форме резко сузились. Ремизов был вынужден популяризировать свою теорию и имя ее «основоположника» — протопопа Аввакума в произведениях, посвященных другим темам («Книгописец и штанба», «По следам протопопа Аввакума в СССР» etc.). В эти годы произошла кристаллизация понятийного аппарата теории, детализация семантики термина «русский лад». В 1946 г. Ремизов предпринял последнюю неудавшуюся попытку опубликовать декларацию своей теории в форме манифеста («На русский лад», 1946). В конце 1940-х — 1950-е гг. изложение постулатов теории — неперемнная часть большинства произведений Ремизова этого периода. В книге авангардного жанра «Пляшущий демон» через исторический калейдоскоп героев разных веков русской истории раскрывается непрекращающееся до XX века противостояние сторонников и противников «теории русского лада». Связанные между собой романы «Учитель музыки» и «Подстриженными глазами» посвящены исследованию тайн формирования личности писателя, а также отражению русской художественной жизни рубежа XIX–XX веков и времени Первой волны русской эмиграции. В обеих книгах представлено историко-культурное «обоснование» формирования эстетического фундамента складывающейся личности писателя, последователя теории «русского лада». Эта же тема стала одной из центральных в последнем произведении Ремизова — его книге о самом себе «Лицо писателя».

**Ключевые слова:** Алексей Ремизов, протопоп Аввакум, стиль, «теория русского лада», русская речь, проза XX века, авангард эксперимент, литературный процесс, жанр, роман, эссе, литературный манифест

**Для цитирования:** Грачева А. М. «Теория русского лада» Алексея Ремизова (1930–1950-е годы) // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 347–374. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9062

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9062

## A. M. Remizov's "Theory of Russian Literary Style" (1930s–1950s)

Alla M. Gracheva

*The Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom),  
The Russian Academy of Sciences  
(Saint Petersburg, Russian Federation)*

e-mail: irliran@mail.ru

**Abstract.** The article analyzes the stages of development of A. M. Remizov's "theory of Russian literary style" ("teoriya russkogo lada") in the 1930s–1950s. In the 1930s, the opportunities for the writer to present his aesthetic views in an open journalistic form narrowed down significantly. Remizov was forced to popularize his theory and the name of its "founder" — protopope Avvakum in works devoted to other topics (*Knigopisets i shtanba*, *Po sledam protopopa Avvakuma v SSSR*, etc.). In these years, the conceptual apparatus of the theory has taken shape, the semantics of the term "theory of Russian literary style" was detailed. In 1946, Remizov made the last, unsuccessful attempt to publish an introduction to his theory in the form of a manifesto (*Na russkiy lad*, 1946). The exposition of this theory's postulates was an indispensable part of most of Remizov's works of the late 1940s–1950s. *Plyashuschiy Demon* (*The Dancing Demon*), an avant-garde book, reveals the ongoing confrontation between the supporters and opponents of the "theory of Russian literary style" up to the 20th century through a historical kaleidoscope of characters from different periods of Russian history. Related novels, i. e. *Uchitel muzyki* (*The Music Teacher*) and *Podstrizhennymi glazami* (*By Cropped Eyes*) are devoted to examining the mystery of the formation of a writer's personality, and reflect the Russian art life in the 19th–20th centuries and in the first wave of Russian emigration. The writer's emerging personality, the formation of its aesthetic foundation is historically and culturally justified in both books. The writer in question is a follower of "theory of Russian literary style". This very theme is one of the central topics in Remizov's latest work — his book about himself — *Litso pisatelya* (*The Face of a Writer*).

**Keywords:** Aleksei Remizov, teoriya russkogo lada, theory of Russian literary style, style, prose of the twentieth century

**For citation:** Gracheva A. M. A. M. Remizov's "Theory of Russian Literary Style" (1930s–1950s). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2021, vol. 19, no. 1, pp. 347–374. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9062 (In Russ.)

---

В конце 1920-х гг. Алексей Ремизов в общих чертах уже обозначил контуры своей «теории русского лада», до конца жизни ставшей его писательским credo (см.: [Грачева, 2019: 232–257]). Ее базовым положением было складывание стиля писателя на основе гармоничного обогащения письменного литературного языка формами устной речи, существующей в живой народной среде, а также зафиксированной в старинной деловой письменности, памятниках древнерусской литературы и словарях. Сообразно этой теории Ремизов не только выстраивал писательскую стратегию, но также ориентировался на нее при рассмотрении истории русской литературы, выявляя своих «сомысленников» среди предшественников, современников и продолжателей.

В 1930-е гг. возможности писателя пропагандировать свои эстетические воззрения в открытой публицистической форме резко сузились. Прервалось и издание его книг. В связи с трудностями публикации своих произведений Ремизов был вынужден использовать подчас самые отдаленные поводы для продолжения популяризации развиваемой им теории и имени ее эстетического основоположника — писателя XVII в. — протопопа Аввакума.

В 1934 г. в СССР и в «России в изгнании» отмечалось 370 лет со времени издания Иваном Федоровым книги «Апостол». Ремизов откликнулся на юбилейную дату авангардным текстом «Книгописец и штанба. Памяти первопечатника Ивана Федорова»<sup>1</sup>. Были выявлены источники ремизовского труда. Это произведение, жанр которого можно условно определить как «эссе», было создано на основе текстов статей ученых — соавторов коллективной мини-монографии «Трехсотлетие первого друкаря на Руси Ивана Федорова. 1583–1883. Юбилейное издание журнала печатного дела «Обзор графических искусств»<sup>2</sup>. Ремизов использовал в качестве источников почти все входившие в брошюру научные труды: С. М. Соловьев «Введение книгопечатания в России»; П. Н. Полевой «Царь — основатель печатного дела» и того же автора «Древнейшие типографские термины»; Л. М. Волков «Старейшая русская типография»; Ф. С. [О. И. Тарнавский] «Иван Федоров первый книгопечатник на Руси»; В. Е. Румянцев «Первенец русской

печати»; С. Ф. Либрович «Книгопечатание в России — после Федорова»; П. М. Строев «Первые друкарни у славян». На фоне других подобных творений Ремизова — известного мастера включения в свой текст «чужих» цитат и создания произведений монтажного типа, — это эссе все же уникально по плотности наличия в нем точных и неточных цитат из источников. Особенная цитатная насыщенность характеризует ремизовское изложение биографии первопечатника. Здесь автор эссе как бы «балансирует» на грани пересказа и конспекта. Однако для писателя цитаты из «чужих» текстов являются «кирпичиками» для построения *своего* оригинального произведения.

В «Книгописце и штанбе» беллетризованное историческое «воспоминание», дополнительно имеющее еще и скрытый автобиографический подтекст, соединено с литературно-критической публицистикой. Странник учения метемпсихоза Ремизов представил себя самого (одну из своих прежних инкарнаций) в образе писца, чья работа по переписыванию книг стала бессмысленной после появления на Руси печатных изданий; того, кто по этой причине стал поджигателем первой типографии Ивана Федорова. По Ремизову, переписчик книг, благодаря специфике своего рукописного труда (вероятности появления вольных и невольных искажений, описок, неправильных прочтений и, в связи с этим, возникновения новых вариантов исходного текста, и т. д.) как бы продолжал дело сказителя, т. е. вносил в древнерусский письменный язык стихию устного слова. Парадоксальность мышления Ремизова заключалась в том, что, согласно логике его рассуждений, изобретение книгопечатания стало одним из истоков тех «зол», против которых он боролся в XX в.: унификации литературного творчества, его отхода от народного языка. В то же время писатель рассматривал историческую личность — Ивана Федорова — как фигуру трагическую, как творца нового для России типа культурного познания, обреченного на непонимание со стороны современников.

Во второй части эссе Ремизов «вспоминал» о другой своей инкарнации, относившейся к середине XVII в. В то время он

был наборщиком Печатного двора и входил в круг «ревнителей благочестия» — единомышленников протопопа Аввакума:

«В той же типографии книжными справщиками — корректорами сидели столпы русской веры, ставленники Неронова, бывал и Аввакум Петрович, любимый поп, которого я ходил слушать в воскресенье за обедню в Казанской. Наш природный русский язык, гонимый и вытравляемый два века, теперь всенародно и всезвучно выговаривался с амвона, нисколько не унижая ни праведности, ни святости святых и праведных. <...> И что было мне удивительно: <...> те самые ошибки, без которых не обходилась ни одна наша рукопись, тщательно корректорами восстанавливались, и я набирал их, как правильные»<sup>3</sup>.

Упоминание о протопопе Аввакуме было нужно Ремизову для того, чтобы указать на продолжение существования линии развития литературного стиля, родственной его творчеству. В итоге все повествование, сложное по структуре и диффузное по жанровой природе, служило единой цели — утверждению «теории русского лада». После газетной публикации эссе «Книгописец и штанба» осталось вне внимания литературных критиков, «проглядевших» его значимость как художественно-публицистического произведения, в оригинальной форме продолжившего «пропагандистскую» линию ремизовских статей в журнале «Версты».

В конце 1930-х гг. через Серафиму Павловну Ремизову-Довгелло, преподававшую в парижской Школе восточных языков курс славяно-русской палеографии, Ремизов познакомился и подружился с Пьером Паскалем — французским славистом, исследователем наследия Аввакума. В преддверии 4 марта 1939 г. — дня защиты последним докторской диссертации — писатель опубликовал статью «Аввакум», в которой он вновь кратко изложил свою «теорию русского лада», особо остановившись на определении ее базы:

«И не в словах — с Далем и областными можно нанизать самые заклепистые прямо со словесной жарины, а зазвучит не по-русски — в том-то и дело, что не слова, а все в обороте — лад слов. Лесков, кореня Аввакумова, <...> сказано по-русски, русским сказом с его особым, не Ломоносовским синтаксисом — словесными построениями»<sup>4</sup>.

В небольшой по объему заметке, формально представляющей собой информацию о предстоящей защите диссертации Паскаля — исследования о судьбе и творчестве Аввакума, Ремизов четко обозначил то, что в литературе основой «русского лада» — *стиля* писателя — является определенное *соотношение лексики и синтаксиса*. В адаптации текстов произведений русской словесности к нормам стилистики, свойственной не «природному» русскому, а другим европейским языкам, прежде всего французскому и немецкому, он видел одну из основных причин утраты литературой национальной идентичности. В той же заметке Ремизов кратко очертил историческую линию последователей «русского лада» и, в который раз, подчеркнул историческое значение протопopa Аввакума как писателя, сумевшего в своем творчестве соединить письменную культуру с устным народным творчеством:

«Все мы от Пушкина, Гоголя и Бестужева-Марлинского (родоначальник Лермонтова и Толстого, первый поэт русской прозы), но нет, и не может быть русского писателя, кто бы вольно или невольно не тянулся к Аввакуму: его «природный» русский язык — язык самой русской земли! <...> И нет, и не было писателя, кто бы безразлично отнесся к этой «природной» речи Аввакума <...> Аввакум не с ветру, за его спиной в русских веках безымянные «невежды», выразившиеся «просто» и обреченные на молчание» (*Аввакум*: 3).

В том же 1939 г. в журнале «Русские записки» было опубликовано своеобразное мемуарное эссе «По следам протопopa Аввакума в СССР»<sup>5</sup>, подписанное именем Пьера Паскаля. В конце текста был следующий постскрипtum А. Ремизова:

«Статья П. Паскаля <...> написана по образцу и слогом журнальных статей — без краски и “живописания” <...> Взяв для просмотра рукопись и скovyрнув два-три выражения на русский лад, затеял я переписать. А как стал переписывать — инок ли Троице-Сергиевой Лавры Епифаний Премудрый <...> — первый русский писатель **книжной речи** <...> толкал меня под руку, или сам протопop первый русский писатель **живой речи**, Аввакум подзуживал? — переписываю и вижу: пишу по-своему, а отстать не могу» (*Паскаль*: 140).

Основой текста был первый раздел предисловия Паскаля к его монографии «*Avvakum et les débuts du raskol: La crise*

religieuse au XVIIe siècle en Russie» [Pascal, 1938], посвященный воспоминаниям французского ученого о жизни в советской Москве и о начале занятий творчеством Аввакума. На базе этого предисловия Паскаль написал на русском языке текст доклада «По следам протопопа Аввакума в СССР (1920–1930)», который он прочел 18 мая 1939 г. на открытом заседании парижского «Общества друзей русской книги»<sup>6</sup>.

Произведение, опубликованное в журнале «Русские записки», фактически было создано Ремизовым и представляло собой, как он сам называл свои тексты такого рода, его «творчество по материалу». Авторство эссе было пронизательно атрибутировано М. А. Осоргиным, который заметил: «Из статьи П. Паскаля, написанной “по образцу и слогом журнальных статей”, получилась статья А. Ремизова, как бы его рассказ со слов французского ученого, однако, этим ученым подписанный. Раз автор согласился на такой пересказ — о чем говорить! Рассказ очень, очень интересен. И он может войти в собрание сочинений Ремизова, — но никогда — в собрание сочинений исследователя жития Аввакума»<sup>7</sup>.

По объективным причинам исторического и личного характера Ремизов смог вернуться к дальнейшему отстаиванию «теории русского лада» только после 1945 г. Друг и литературная помощница писателя Н. В. Резникова вспоминала о ремизовском творческом настрое в первые послевоенные годы: «Жизнь А. М. теперь сложилась согласно какому-то особому ритму. Он много работал, писал <...>. В этот период и до своего конца А. М. увлекался работой над языком. Читал изданные судебные протоколы XVII века, находя интересные обороты, выражения в языке приказных, дьяка Бормосова: “Вот это — настоящий русский язык” <...>. В это время А. М. был окружен людьми: его охотно навещали, атмосфера была бодрая, полная надежд, настоящее возрождение после тягчайших годов войны»<sup>8</sup>.

Анализ ремизовских художественных и публицистических сочинений, а также его эпистолярного наследия середины 1940-х — 1950-х гг. показал, что и в этот период защита выработанных ранее эстетических позиций осталась для писателя одним из первостепенных дел и нашла выражение в самых

разных формах их творческой реализации. Возможно, под влиянием всеобщей «атмосферы надежд», у Ремизова вновь возникло стремление напрямую, в публицистической форме изложить свою позицию по коренному вопросу о дальнейшем пути развития русской литературы. В послании к своей последней литературной ученице — Н. В. Кодрянской от 30 января 1946 г. писатель сообщал: «Корплю над “русским ладом”, хочу объяснить, в чем дело. Может, удастся напечатать. Предполагается альманах “Подорожник” [Ремизов имел в виду: «Русский сборник: Проза и стихи. Кн. 1» (Париж: «Подорожник», 1946). — А. Г.]»<sup>9</sup>. Итогом работы писателя стало эссе 1946 г. «На русский лад»<sup>10</sup>.

Это публицистическое произведение, по сути, представляет собой последнюю ремизовскую попытку изложить «теорию русского лада» напрямую, в форме «манифеста». Эссе состоит из десяти развернутых тезисов (тезис номер семь дан в двух вариантах), касающихся разных аспектов корневой, по мнению Ремизова, проблемы развития русской литературы. Текст пронизан скрытыми повторяющимися лейтмотивами; его можно уподобить хоровой партитуре, в которой голос автора перекликается с голосами русских писателей разных времен, а также с речью участвующих в полилоге «простецов» (русских и иностранцев). В первом тезисе автор утверждал:

«Мое завещание русскому народу: писать по-русски. Дело не в словах, а в ладе: как выражаться. Россия достойна своего слова — почему же в русских книгах сказывается не по-русски?» (Ремизов: 213).

Таким образом, сразу, хотя и иносказательно, была обозначена суть проблемы: речь шла о *стиле литературного произведения, как совокупности лексики и синтаксиса*. В тексте Ремизова в максимально сжатом виде были представлены, образно говоря, «диахрония» и «синхрония» русской литературы: история ее формирования и ее современное состояние. Во втором и третьем тезисах «манифеста» были кратко обозначены обстоятельства произошедшей в конце XVII — начале XVIII в. (в предпетровское и петровское время) утраты литературой ее аутентичного *стиля*, присущего, в частности,

произведениям протопопа Аввакума. Надо отметить, что у Ремизова семантика заимствованного у этого писателя XVII в. словосочетания — «природный русский язык» (у Аввакума: «русской природной язык»<sup>11</sup>) — не соответствовала его точно-му лексическому значению. Для писателя XX в. это был его авторский термин, синекдоха, использованная для обозначения понятия «стиль». Еще с 1930-х гг. непонимание семантики этого художественного тропа в понятийной системе публицистики и художественного творчества Ремизова способствовало рождению у критиков полемических обвинений писателя в якобы обращенных к современным литераторам призывах *писать на языке* Епифания Премудрого и протопопа Аввакума. Ремизов же говорил о более широком понятии — о *литературном стиле*, одной из составляющих которого был язык произведения. В эссе 1946 г. почти номинативный рассказ о дальнейшем развитии русской литературы XVIII–XIX вв., развитии, рассмотренном в аспекте интересующей писателя проблемы, чередовался с лирическими «запевами-вопросами». Автор спрашивал: «На каком языке пишутся русские книги?» (Ремизов: 214); и трижды повторял свое вопрошание: «Заговорит ли Россия по-русски?» (Ремизов: 214–215). Надо иметь в виду, что в этих риторических вопросах термин «язык» также фактически имел значение метонимического обозначения понятия «стиль». Ремизов, как бы «точечно» касаясь разных периодов литературного процесса от XIV века до современности, также настойчиво, в разных словесных вариантах, вновь и вновь воспроизводил одну и ту же тезу:

«Дело не в словах, <...> а в ладе — строе природной русской речи. Лад — душа народа. <...> Я говорю не о воскрешении старины, не о церковно-славянской книжной речи <...> я говорю не о частушечном “говорке” Горбунова, отчасти грешит и Лесков, и не о бессмысленном <...> представлении простонародной речи народников, — я говорю о движении слова чисто русскому <...> Я говорю о духе языка — дух не в слове, а в трепете слов, в их движении. И у каждого языка свой оборот слов, свой непередаваемый на другом языке лад. Лад — душа народа. Я говорю о русском природном ладе речи» (Ремизов: 215).

В седьмом тезисе Ремизов упоминал имя В. фон Гумбольда и давал скрытую отсылку к его незавершенной работе «О языке кави на острове Ява». Тем самым он указывал на преемственную связь своих размышлений о языке с написанной вводной частью этого научного труда — «О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества» (1848), в которой Гумбольд высказал идею о единстве языка народа и его духа. Разделяемые писателем общетеоретические представления немецкого ученого о «живом» языке, о языке как виде «деятельности» (*energeia*), в ремизовском «манифесте» были соединены с указанием на конкретные, собственно русские проблемы. «Или русское начало — русский природный лад, — вопрошал Ремизов, — забито и глушено иностранными грамматиками, а владеют одни попугаи, хранители исчезнувших народов (Гумбольд). <...> Над русской природной речью в веках мудрвали. И в веках разнообразно создавалась русская книжная речь» (Ремизов: 216). Говоря о стилевых процессах, ярко проявившихся в отечественной словесности, начиная с XVIII в., писатель отмечал:

«Всю русскую литературу можно перевести на любой иностранный язык: движение русского слова втиснуто в синтаксис по иностранным образцам, “откорректировано по Гречу и Гроту”. <...> А по-другому писать нельзя? Нельзя. Но должно: Россия достойна выражаться на своем языке — русским ладом» (Ремизов: 216).

Далее, начав с самого себя, писатель определил основную проблему *стиля* современных писателей:

«В моей языковой душе идет непрерывная борьба между моим природным русским ладом и навязанной мне немецко-французской грамматикой, по ней я учился, читал образцовые произведения русской литературы» (Ремизов: 216).

В конце эссе Ремизов делал вывод, что для современной русской литературы единственной возможностью «воскрешения» является ее возвращение на путь следования «русскому ладу» — стилю, лексическую и синтаксическую основу которого писатели могут найти в «живой русской речи». Надо

учитывать то, что эссе было написано для эмигрантской аудитории, т. е. обращено к людям, находящимся вне реальной народной среды бытования языка. В связи с этим Ремизов указывал только одну возможность их «общения» с «живым» языком — обращение к народной речи, зафиксированной в записях — в древнерусских «деловых» документах, которые были опубликованы медиевистами.

Публикация открытого декларативного «манифеста», утверждавшего «теорию русского лада», оказалась невозможной. Публицистический текст «На русский лад» остался в столе писателя. Однако Ремизов стал развивать его основные положения как в статьях-эссе, посвященных конкретным именам и памятным датам в истории русской литературы, так и в художественных произведениях тех лет.

В качестве примера «пропаганды» писателем постулатов «теории русского лада» в публицистике можно остановиться на его статье «Тургенев. 1818–1883. Разговор по поводу выхода во французском переводе рассказов Тургенева» (1946)<sup>12</sup>. В ней Ремизов анализировал феномен успеха Тургенева-писателя сквозь призму соответствия его прозы канону европейской литературы и отмечал интертекстуальные связи его произведений с прозой Г. Флобера, с поэзией Ш. Бодлера. Однако главная оценка наследия литератора, сделанная в контексте ремизовской магистральной идеи, была вынесена в конец статьи:

«Я полюбил Тургенева. И книгу за книгой, не отрываясь, все его книги прочел, и только не мог одолеть театральное. Но Тургенев не Софокл, не Шекспир <...> И, конечно, его “могучий” русский язык, я, как русский, с памятью моей всего московского, не могу принять, не оговорясь: хорошо, только не по-“нашему”»<sup>13</sup>.

Изложение «теории русского лада» нашло отражение и в изданных после войны книгах писателя. После восемнадцатилетнего перерыва (sic!), в 1949 г. Ремизов смог опубликовать на средства мецената — танцовщика и балетмейстера Сергея Лифаря — книгу «Пляшущий демон»<sup>14</sup>. Формально это был рассказ о рассмотренной сквозь века (от XI до XX в.) истории русского балета. Но внешний «фабульный» сюжет скрывал

идейно-художественную концепцию произведения, концепцию, всецело направленную на утверждение все той же «теории русского лада».

Книга «Пляшущий демон» состоит из 3-х частей. Только первая из них («Русалия») напрямую посвящена повествованию о развитии танца в России с XI века до 1936 г. — до времени парижских триумфов Сергея Лифаря. Удалось выявить, что основным источником этой части текста Ремизова была монография А. А. Плещеева «Наш балет (1673–1896): Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1896 года» [Плещеев: 1896]. В этой части «Пляшущего демона» развивается восходящая еще к заветам Вяч. Иванова ремизовская идея о том, что конечная цель любого искусства состоит в свободе авторского самовыражения. Создатель посредством осуществления творческого акта становится выразителем духа своего народа, а в великих творениях — выразителем мирового духа. Это является одной из форм преодоления противоречий между персонифицированным «я» и де-индивидуализированным «мы».

В Древней Руси пляска, по ремизовскому определению «древнего названия балетного действия»<sup>15</sup> — «русалия», была одним из синтетических видов коллективного творчества, проявлением свободы народного самовыражения. Другой ипостасью того же явления было искусство слова, бытовавшее в разных формах фольклора. В XVII в., в период появления в России нормативного западноевропейского балета, «русалия», стесненная канонами и запретами, постепенно исчезла. Тогда же, по мысли Ремизова, сходные по семантике процессы начались и в словесном искусстве, где был «расчленен» его исходно целостный инструментарий. Постепенно стал всё больше увеличиваться разрыв между устной (народной) и письменной (литературной) формами русского языка. Даже эта часть книги Ремизова, как бы напрямую посвященная истории балета, пронизана скрытыми параллелями между этапами замены вольной «русалии» на европейское канонизированное балетное искусство и стадиями усиливающегося расхождения стихии народной речи с нормами письменного литературного языка, с правилами, привнесенными в Россию

и сформировавшимися по западным клише. Так, в главе «Москва 1675», рассказывающей о проходивших при дворе царя Алексея Михайловича первых балетных спектаклях, проведена прямая аналогия между процессами, происходившими в разных видах искусства при «подгонке» русской культуры к западноевропейским стандартам:

«Две движущиеся пирамиды.

Между Орфей.

Дылды актеры добросовестно исполняли pas de deux.

Это были те самые немцы — впоследствии они изучат русский язык и напишут для нас, русских дураков, русскую грамматику, это наши учителя: Греч и Грот.

И опять, как под музыку, думаю длинной думой, заглядывая в завтра.

"И ни один русский писатель не осмелится им противоречить, — я как читаю XIX век, — и только в своем звании "дурака" буду в лицо спрягать для безобразия: "стриговался-стригонулся-обстригался". А без шутовства — из какого подполья, заваленный какими досками, какой задавленной мышью: "вы, просветители наши, образовавшие наш литературный язык, книжную речь, вы подняли руку на русский народ: ваша машинка-грамматика оболванила богатую природную русскую речь!"

После Грота и Греча, скрытых под пирамидой, под монотонный танец Орфея вышла на сцену вся группа — какие блестящие чарующие наряды!» (*Пляшущий демон*: 372).

Вторая часть книги — «Петербургская русалия» — составлена из текстов воспоминаний Ремизова о его собственных петербургских театральных опытах и из переработанного некролога Михаилу Кузмину. В этой части «Петербургского буерака» текст о Кузмине является ключевым. В нем Ремизов в сжатом виде изложил историю начала своей практической реализации складывающейся «теории русского лада» в произведениях 1910-х гг. и рассказал о ее неприятии литераторами, стоявшими за жесткое следование законам «прекрасной ясности», т. е. нормам русского литературного языка, сформированного Н. Карамзиным и А. Пушкиным. Оценивая итог авторского чтения в редакции журнала «Аполлон» экспериментальной повести «Неуемный бубен», не понятой и отвергнутой слушателями, Ремизов отмечал принципиальное противостояние двух эстетических позиций:

«А как меня слушал Кузмин? <...> Да так же слушал, как и все петербургские “аполлоны”: — снисходительно.

Природа моего “формализма” (как теперь обо мне выражаются) или точнее в широком понимании “вербализма” была им враждебна: все мое не только не подходило к “прекрасной ясности”, а нагло пёрло, разрушая до основания чуждую русскому ладу “легкость” и “бабочность” для них незыблемого “пушкинизма”. Они были послушны данной “языковой материи”, только разрабатывая и ничего не начиная» (*Пляшущий демон*: 388–389).

Вторая часть «Пляшущего демона» фактически посвящена изложению и осмыслению реальных усилий Ремизова по реформированию языковой основы русской прозы, преодолению индивидуальной замкнутости видов искусства и восстановлению их синтетизма в условиях России 1910-х — 1921 г.

Основа третьей части, озаглавленной «Писец — воронье перо», — это переработанное эссе «Книгописец и штанба. Памяти первопечатника Ивана Федорова». В книге история судьбы московского книгописца, сопротивлявшегося началу расхождения единого народного языка на язык литературы и «вяканье» «простонародья», дополнена финалом — картиной наблюдаемого героем-повествователем события — казни протопопа Аввакума. Как уже было рассмотрено, с середины 1920-х гг. «неистовый протопоп» был для Ремизова знаковой фигурой. Именно с его творчества, по мысли писателя, начался процесс преодоления разрыва между русской литературой как формой проявления письменной культуры индивидуума и словесной культурой народа, существующей в форме живого сказа, устной речи; наметилось движение словесности к утраченной стилевой целостности. Завершающие эту часть главы «Под колоколами» и «Под мостом» представляют собой эпизоды перемещения повествователя — alter ego Ремизова — через пласты времени (начало, затем середина XVIII века). В этих странствиях его сопровождали прямо названные или скрытые под прозрачными псевдонимами реальные лица: писатели (Ванька-Каин, по устойчивой легенде автор собственного жизнеописания; А. Толстой, Вяч. Шишков, Ив. Соколов-Микитов). Примечательно, что в их ряды был включен и ремизовский эстетический антагонист — М. Кузмин.

Смещение разновременных сюжетов характерно для всей книги; к финалу их «пестрота» усиливается. По замыслу писателя, нарочитый анахронизм, условность изображаемого, придает повествованию аллегорический и, в определенном смысле, дидактический смысл. Сменяющие друг друга как бы в историческом калейдоскопе условно антропоморфные герои, подобно басенным персонажам, служат ремизовской цели «доказать» жизненную силу утверждаемых автором идей. Так, герои-писатели, появляющиеся в финальных главах книги, в большинстве своем в реальности были в той или иной степени продолжателями линии последователей «теории русского лада». Но для чего же в финале «Пляшущего демона» вновь появляется персонаж под именем «Михаил Кузмин», также ставший одним из спутников фантастических временных перемещений автора? Можно высказать предположение, что с помощью такого своеобразного художественного «жеста» Ремизов ввел в финал книги «намек» о не стихающем до времени создании «Пляшущего демона» идейно-эстетическом противостоянии сторонников и противников, пользуясь определением протопопа Аввакума, «природного русского языка».

Книга «Пляшущий демон» появилась на пике скандала, вызванного в 1949 г. в кругу русской эмиграции фактом получения Ремизовым советского паспорта, что повлекло за собой его исключение из парижского Союза писателей и журналистов. 29 апреля 1949 г. писатель сообщал Н. Кодрянской о выходе из печати «Пляшущего демона»:

«Книга поступит в продажу 15 мая <...> В “Русской Мысли” (газета) объявление поместили не на книжной странице, а с ресторанами, и я очутился над “Партизанской бородой” и “Катюшей”. Это объясняется тем, что мое имя исключенного из Союза писателей не может быть среди “писателей”, а с граммофонами и ресторанами, пожалуй-ста, 1000 frs в углу на первом месте» (*Кодрянская*: 125–126).

Возможно, с острым моментом политического «остракизма» Ремизова со стороны части литературной эмиграции и было, прежде всего, связано то, что рецензий на книгу было немного. В тексте отзыва К. Солнцева, близкого знакомого писателя, видны следы его тесного общения с Ремизовым, представлены

итоги их разговоров о «Пляшущем демоне». Эта рецензия в определенном смысле «транслировала» ремизовскую концепцию новой книги: «Поверхностный читатель занимательного чтения вряд ли найдет в сборнике большее, чем случайное соединение разных видений с разной действительностью, истории с современностью, но даже и “профан”, если он внимателен, легко увидит строгое единство книги и гармонию трех ее частей и глав-тем внутри каждой части. <...> Буква — слово — письмо — книга — специальная и давняя сфера и страсть Ремизова»<sup>16</sup>. В отклике Ю. Терапиано пронизательно обозначена идейная основа книги — часть «Писец — воронье перо». «Протопоп Аввакум, — отмечал рецензент, — олицетворяет для Ремизова носителя “природного русского языка, гонимого и вытраиваемого в веках”. В “Пляшущем демоне” Ремизов особенно нетерпим к “немцам” — Гречу и Гроту <...> “ваша машинка — грамматика оболванила богатую природную русскую речь!” — и не только “Гречу и Гроту”, но и всей русской литературе, с Пушкина начиная, Ремизов бросает этот упрек. / Следовало бы поспорить о законах развития литературной речи; но взгляды Ремизова известны, и многие уже вели с ним спор по этому поводу»<sup>17</sup>. Сам писатель прямо заявил о пронизывающем всю его книгу яростном отстаивании теории, противостоявшей основному («классическому», «пушкинскому») направлению тогдашней эмигрантской литературы, в опубликованном в газете «Русские новости» рассказе о своем новом произведении. В этом тексте, в целом посвященном изложению содержания «Пляшущего демона», присутствует значимая экспрессивная авторская ремарка “à propos”: «А они, эти учителя правописания, говорят: я, пишу, тупые, кривлятые тяпуши!»<sup>18</sup>.

Как известно, полномасштабное исследование динамики творчества писателя периода 1930–1940-х гг. в области создания произведений большой формы в значительной степени затруднено двумя факторами. Первый из них связан с начавшимися в 1930-е гг. трудностями с публикацией ремизовских книг. Это вынуждало автора «демонтировать» свои готовые, но не изданные масштабные произведения, делить их на отдельные рассказы, которые можно было опубликовать

в периодике. В то время он продолжал многократно перерабатывать неизданные книги. Второй фактор обусловлен произошедшим уже при жизни писателя разделением его личного архива между городами и странами.

Еще в 1930-е гг. Ремизов создал целостное художественное произведение большой авангардной формы. Первоначально его концепция тяготела к универсальности. Она включала в себя как экзистенциальную проблематику — исследование тайн формирования личности творца, так и проблематику актуальную, посвященную вопросам политической и культурной жизни русской эмиграции во Франции 1930-х гг. Это единое произведение не было опубликовано. Писатель продолжал работать над ним и в 1940-е, и в 1950-е гг. В итоге оно распалось на два автономных сочинения: «Подстриженными глазами» и «Учитель музыки». При разделе целостного текста на два, в первом из них («Учитель музыки») доминирующее положение заняли темы современного бытия и быта русской эмиграции, а во втором («Подстриженными глазами») в центре оказались экзистенциальные проблемы, рассмотренные в мемуарном контексте (рассказе о детстве писателя). Книга «Подстриженными глазами» была издана в 1951 г.<sup>19</sup>, имела широкий резонанс в литературных кругах, получила критические отзывы. «Учитель музыки» был опубликован только в 1983 г.<sup>20</sup> и после появления стал новым фактом *истории* литературы, а не современного (живого) литературного процесса.

Анализ обоих произведений показал, что даже после разделения они продолжают быть тесно связаны друг с другом, прежде всего рядом магистральных тем, одной из которых является утверждение «теории русского лада».

В книге «Подстриженными глазами» одной из значимых составляющих процесса рождения творческой личности было знакомство главного героя (*alter ego* автора) с «Житием протопopa Аввакума». В главе «Книга» рассказ об этом факте из детства дополнен публицистическим отступлением, придающим событиям прошлого над-временную, нео-мифологическую семантику и напрямую сопрягающим книгу «Подстриженными глазами» с делом популяризации ремизовской «теории»:

«Какая это книга! Склад ее речи был мне, как столповой распев Московского Успенского Собора, как перелеты Кремлевского красного звона. А потом уж я оценил и как меру “русского стиля” наперекор модернизированным Былинам и Билибинской “подделке”, невылазно-книжному “Слову о полку Игореве”, гугнящим, наряженным в лапти, “гусярам” и тому крикливому, и не без хвастовства, “истинно-русскому”, от чего мне было всегда неловко и хотелось заговорить по-немецки. Подоженный необычайным словом книги, я бредил, как сказкой: так живо и ярко все видел — и горемычное “житие” и упрямство непреклонной “веры” и венец: пылающий сруб — огненную казнь.

При первопечатнике Иване Федорове я был писцом, и под грозой печатного слова в отчаянии поджег типографию на Никольской, “Печатный Двор”; через столетие я служил наборщиком в той же самой восстановленной после пожара типографии, приверженец старой веры <...> Все происходит в Москве, где каждый уголок охоженой, свой, и внятно: природная русская речь»<sup>21</sup>.

Завершал эту главу книги тот же текст, что и в «Пляшущем демоне», — увиденное глазами очевидца описание казни протопопа Аввакума.

Защита «теории русского лада» стала одной из лейтмотивных тем этой книги. Ее апофеоз — глава «Книжник», где раскрыта роль архивиста И. А. Рязановского в складывании эстетических постулатов концепции Ремизова:

«Значение устного слова Рязановского в возрождении “русской прозы” можно сравнить только с “наукой” <...> Вячеслава И. Иванова в возрождении “поэзии” <...> Я подразумеваю “русскую прозу” в ее новом, а, в сущности, древнем ладе; в ладе красного звона и знаменного распева, в ладе “природной речи”, <...> лад этой прозы мало в чем совпадает с Мельниковым-Печерским, еще меньше с Горбуновым и никак с гр. А. Конст. Толстым. <...> Рязановский наперекор Брюсову с его “парижской” культурой, Кузмину с его элегантною “прекрасной ясностью” и Сологубу с его шикарным “провинциализмом”, наперекор всей этой чванливой и смехотворной компании — “у нас все, как в Европе”! — годами только о русском и рассказывал (повторяю, писать он не мог), расценивая слово на слух, на глаз и носом»<sup>22</sup>.

В конечном счете, вся книга «Подстриженными глазами», рассматриваемая как художественное целое, представляет собой историко-культурное «обоснование» формирования эстетического фундамента складывающейся личности писателя, для которого одним из базовых постулатов творчества стала «теория русского лада».

Авторская концепция книги была понята, хотя тут же и отвергнута Г. Адамовичем, который после ухода из жизни М. Осоргина стал главным оппонентом Ремизова в вопросах трактовки развития литературного процесса и определения в нем места самого писателя. В своем отзыве критик точно определил значение нового произведения: «Подстриженными глазами» — очень ценная книга для понимания Ремизова, притом вовсе не в силу ее автобиографического характера»<sup>23</sup>. В центре внимания рецензента оказалась ремизовская концепция стилевой эволюции русской литературы. Считая ее «золотой век» безвозвратно ушедшим прошлым, критик, тем не менее, безоговорочно отдавал приоритет дальнейшему развитию именно «пушкинской» линии. Определяя эстетический «генезис» Ремизова как писателя, Адамович указывал на сопричастность того к последователям другой, «гоголевской» линии, но подчеркивал первостепенную соотнесенность ремизовского стиля со стилем русского модернизма начала XX в. Он отмечал: «Два слова о слоге “Подстриженных глаз”. Если бы Ремизов не указывал постоянно, и уже в течение многих лет, на то, что теперь все, решительно все, пишут языком испорченным, “книжным”, не совсем по-русски, а скорей по-немецки или по-итальянски, если бы он не возвеличивал на все лады речь до-пушкинскую, до-карамзинскую, до-петровскую, не было бы основания рассматривать его стиль в микроскоп. Замечание могло бы показаться придиркой, но я с искренним недоумением спрашиваю: откуда взяты такие слова, как “бездонность”, “проницаемость”, “покинутость” — из протопопа Аввакума или из модернистического, бальмонтовско-гиппиусовского арсенала, где попадались и “белоперистости”, “мраморности” и “закатности”? Эти слова на “ость” отдают чем-то очень книжным, как впрочем выражения вроде “на путях моего духа” или строение таких, например, фраз: “Обладая необычайной магической силой слова, Гоголь знал и волшебство голоса...” / На мой слух, Аввакум тут и не ночевал, — согласятся ли с этим другие? Согласится ли сам Ремизов?» (Там же). Писатель не принял критику Адамовича и резко отозвался о его рецензии в своей книге «Петербургский буерак» (в главе «Крестовые сестры»<sup>24</sup>):

«<...> другой Тараканомор взял мою лексику под микроскоп, <...> но, не имея ученого навыка славистов, помяну Р. О. Якобсона и Б. Г. Унбегауна, сел в лужу “остей”, но для широкого читателя — “ловко же он его отбрил” и вывел на чистую воду до подноготной!»<sup>25</sup>.

В «Учителе музыки» — другом произведении, возникшем из когда-то единого прототекста, авторское «я» распадается на отдельные «я» целого ряда персонифицированных героев повествования, происходит, по выражению Ремизова, «мое какое-то именное расчленение: Корнетов, Куковников, Судок, Козлок и другие»<sup>26</sup>. Соответственно, в этой книге авторские идеи вложены в уста целого ряда персонажей. Многие страницы «Учителя музыки» посвящены спорам на литературные темы. Лишенный возможности манифестировать и защищать свои эстетические позиции напрямую, в публицистических текстах, в этой книге Ремизов, во-первых, представил их в форме авторских «характеристик» отдельных героев. Например:

«Балдахал — его метла: “русский стиль” — на его книгу, изданную в количестве ста нумерованных экземпляров, так до сих пор не нашлось в Париже ни одного подписчика! — что бы он ни читал, кого бы ни слушал, он один, Балдахал, знает про себя, что он единственный, кто поймет и все значение и все оттенки русских слов, и как по-русски сложить фразу, а у других все фальшивит, — и у Аввакума есть и у Лескова и у Розанова, о Тургеневе и говорить нечего <...>, — а у современных “эмигрантского заказа” или барская слюнявость под русское — “Русь православная” или затасканное “бьем челом” или барыня кукарку представляет...»<sup>27</sup>.

Во-вторых, в «Учителе музыки» своеобразная «пропаганда» излюбленной теории Ремизова ведется в «диалогах» тех героев, которые, по сути, являются разными «осколками» авторского «я». Например:

«Вечером с Тирбушоном <...> его “русский стиль” — и разве это не безумие? Я слышал, с какой горечью он говорит о критике — я понимаю, для него ощутительна вся фальшь, так называемых, “русских ритмов”, и за слово он готов — Аввакум! <...>

За летние месяцы я перечитал Чехова. Не все понимаю: очень часто, так часто, как ни у кого из русских писателей, в описаниях слова рифмуются.

— Что это, новое ощущение ценности слов? — спросил я Тирбушона.

— Да ничего тут нового. Сказать небрежность, нет, это наша искусственная грамматика — тиски, искажающие лад живой русской речи»<sup>28</sup>.

И «Подстриженными глазами», и «Учитель музыки» переполнены размышлениями писателя на тему о состоянии современной русской литературы и возможности ее возвращения на путь следования «русскому ладу».

Для Ремизова на рубеже 1940-х и в 1950-е гг. другой существенной стороной практического применения его «теории», кроме собственного творчества, оставалась возможность передачи ее основ следующим поколениям литераторов. В 1947–1951 гг. он создал цикл заметок — своеобразный «учебник» под названием «Как научиться писать» — для своей последней литературной «ученицы» Н. В. Кодрянской. По глубинной направленности этот текст имел более широкое значение, чем обучение начинающей писательницы. Фактически, это было творческое «завещание» мэтра. В нем Ремизов, в частности, отмечал:

«Элементы анализа литературного произведения:

1) язык

стиль (лад)

2) образы

3) композиция (уклад)

4) жанр (литературный тип)

5) идейность <...> Мое построение фразы с голоса русского народа, его живой речи. В русском человеке, запутанном образцами искусственной книжной речи, я могу пробудить его русскую речевую душу. Я на примере показываю, как зазвучит книжная фраза “немецкой конструкции” на русский лад.

Я могу только пробудить, если есть что пробуждать, и в этом вся моя наука. А мне говорят, что я могу вытравить самостоятельность.

<...> разве я сочиняю “стиль”? Мой склад речи — природный русский лад»<sup>29</sup>.

В своем «учебнике» Ремизов раскрывал возможности использования своей «теории» для создания новых произведений, показывал на конкретных примерах потенциальные способы усвоения прозой XX в. языкового богатства фольклора и древнерусских текстов. Составной частью «учебника» стал также

точечный критический анализ стиля современных русских писателей-эмигрантов<sup>30</sup>.

Еще одной значимой составляющей последнего этапа существования «теории русского лада» в художественном сознании Ремизова было лишь частично осуществленное писателем итоговое осмысление истории ее складывания и функционирования на протяжении всех периодов развития русской литературы.

В последние годы жизни Ремизов, в период эмиграции не избалованный вниманием литературоведов и увидевший краткую и оскорбительную оценку своего творчества в десятом томе советской академической «Истории русской литературы» [Орлов, 1954: 772–774], задумал сам создать книгу о себе, назвав ее «Лицо писателя». При этом он договорился с Н. В. Кодрянской об использовании ее имени для обозначения фиктивного титульного автора задуманного сочинения. С неточностями, добавлениями и под другим названием («Алексей Ремизов») этот труд был опубликован вскоре после его смерти<sup>31</sup>.

Одной из задач планировавшейся книги было изложение ремизовской концепции развития литературного процесса, рассмотренного в аспекте «теории русского лада». По замыслу писателя, на основе параметров выстроенной им «модели» можно было сделать вывод и о его месте в истории отечественной литературы. Ремизов успел подготовить для последующего дальнейшего развертывания и обоснования лишь краткую, почти пунктирно намеченную схему<sup>32</sup>. Она фиксировала стадии развития «теории русского лада» от XIV в. до современности. Как и прежде, особое внимание было уделено протопопу Аввакуму:

«Слово — это дыхание живой, не писаной речи. У Аввакума современников нет, за Аввакума — русский народ»<sup>33</sup>.

Трактовка значения и места в литературе этого писателя XVII в. повторяла постулаты, еще в середине 1920-х гг. воспринятые Ремизовым из филологических трудов Д. Святополк-Мирского. Схема эволюции литературы XVIII и XIX вв.

была построена на основе бинарной оппозиции «русской изящной прозы» и просто «русской прозы», в других ремизовских классификациях с большой долей условности соотносимых с возникновением и эволюцией «пушкинского» и «гоголевского» направлений (линий). Писатели, принадлежавшие к первому из них, следовали законам «книжного европейского» стиля. В первой половине XIX в. это были: «Карамзин — Марлинский — Павлов — Одоевский — Пушкин — Лермонтов»<sup>34</sup>. Называя имена представителей просто «русской прозы», последователей традиции «русского лада», Ремизов выстраивал другую «цепочку»: И. Крылов, М. Чулков, А. Шишков, А. Грибоедов, А. Вельтман, В. Даль, М. Погодин, Н. Гоголь, Н. Лесков, П. Мельников-Печерский. Указывая на происходивший в литературе XIX в. «разлад устного и литературного строя, “вяканья” и книжной речи», писатель, тем не менее, выводил за пределы своей бинарной конструкции мировых «классиков» второй половины XIX в. — Л. Толстого и Ф. Достоевского. Он отмечал:

«Движение природной речи нельзя остановить. Оно непременно скажется. <...> Достоевским и Толстым надо родиться. Но нам с нашими силами не следует свертывать с природной словесной дороги. Наша проза по европейской указке завянет и невыразительно обратится в набор слов»<sup>35</sup>.

Наиболее неразработанным остался вопрос о динамике развития литературы XX в. Ремизов лишь наметил ряд соположений имен тех или иных писателей и философов того времени, маркировав своим именем ядро представленной, условно говоря, «ремизово-центричной» схемы. «Старшие собратья» автора концепции: М. Горький — Леонид Андреев — В. Короленко. «Равные»: Андрей Белый и А. Блок. «Сомысленники»-философы: Лев Шестов, Вас. Розанов, Н. Бердяев, М. Гершензон. Изучение этой части «конспекта», составленного с целью его дальнейшего развития в книге «Лицо писателя», показало, что проблема литературной эволюции XX в. еще только обдумывалась писателем. О работе над этой темой говорят и его адресованные Кодрянской дневниковые тетради последних лет жизни с едва читаемыми записями,

в которых почти полностью слепой Ремизов анализировал развитие литературы Серебряного века. Такова, например, его запись в такой тетради от 17 декабря 1956 г.:

«На писателей, пишущих как писатели без оглядки, я смотрю, здрав голову. А со мной... Если бы мне попался такой, как я. Я просто не знал бы, куда поместить его в Истории литературы.

1) Горький, Л. Андреев, Куприн

2) Бунин, Зайцев, Шмелев

Лейкин, М<?>, Аверченко, Тэффи»<sup>36</sup>.

В 1957 г. писатель скончался. О всепоглощающем значении созданной им «теории» в его судьбе свидетельствует тот факт, что один из наиболее глубоких, посвященных ему некрологов был так и озаглавлен автором — А. В. Тырковой-Вильямс: «Русский лад (Памяти А. М. Ремизова)»<sup>37</sup>.

Подводя итоги, можно сделать вывод о том, что в 1930-е гг. Ремизов продолжал совершенствовать свою «теорию русского лада». В это время он четко сформулировал представление о том, что «русский лад» — это стиль писателя, представляющий собой синтез лексики и синтаксиса. В 1940–1950-е гг. Ремизов не только пропагандировал «теорию русского лада» в собственных художественных произведениях, но также сделал ее основой своей практики в роли литературного «учителя». В последние годы жизни писатель много размышлял над вопросом соотносительности этой «теории» с историей развития русской литературы. В 1955 г. в автобиографическом очерке Ремизов вновь четко обозначил свое *credo*:

«Я не собираюсь воскрешать никакие словесные века. Ни XI-й — русскую речь в староболгарском, ни XV — в сербском наряде, ни деловую дьяческую — XVI–XVII в. Я хочу, усвоив сложение русской природной речи, подслушав в сборе ладов русские ряды, по-своему складывать слова»<sup>38</sup>.

Задачей будущего писатель считал возвращение российской словесности на дорогу «русского лада», в чем он видел возможность преодоления разрыва между коллективным — народным и индивидуальным — авторским творчеством.

## Примечания

- <sup>1</sup> Ремизов А. Книгописец и штанба. Памяти первопечатника Ивана Федорова. <Части> I и II. // «Последние новости» (Париж). 1934. 17 июня. № 4833. С. 3; Там же. 1934. 24 июня. № 4840. С. 3.
- <sup>2</sup> Трехсотлетие первого друкаря на Руси Ивана Федорова. 1583–1883. Юбилейное издание журнала печатного дела «Обзор графических искусств». СПб.: 5 декабря 1883. 24 с.
- <sup>3</sup> Ремизов А. Книгописец и штанба. Памяти первопечатника Ивана Федорова. <Часть> II. // Последние новости (Париж). 1934. 24 июня. № 4840. С. 3.
- <sup>4</sup> Ремизов А. Аввакум. 1620–1682 // Последние новости (Париж). 1939. 2 марта. № 6548. С. 3. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием *Аввакум* и страницы в круглых скобках.
- <sup>5</sup> Паскаль П. По следам протопopa Аввакума в СССР // Русские записки (Париж). 1939. Июнь. Вып. XVIII. С. 122–140. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием *Паскаль* и страницы в круглых скобках.
- <sup>6</sup> См. машинописное приглашение на открытое заседание «Общества друзей русской книги». Опубл.: Ремизов А. М. Собр. соч. СПб.: Росток. 2018. Т. 14: Звезда надзвездная. С. 684.
- <sup>7</sup> Осоргин М. Литературные размышления. 80. О переводах // Последние новости (Париж). 1939. 26 июня. № 6664. С. 2.
- <sup>8</sup> Резникова Н. Огненная память. Воспоминания об Алексее Ремизове. СПб.: Пушкинский Дом, 2013. С. 149.
- <sup>9</sup> Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж: [Б. и.]. 1977. С. 32. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием *Кодрянская* и страницы в круглых скобках.
- <sup>10</sup> Ремизов А. М. На русский лад / публ. А. М. Грачевой // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. [Вып. 1]. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 213–217. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием *Ремизов* и страницы в круглых скобках.
- <sup>11</sup> Житие протопopa Аввакума // Житие протопopa Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения / подгот. текста и коммент. Н. К. Гудзия, В. Е. Гусева, Н. С. Демковой, А. С. Елеонской, А. И. Мазурина. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное изд-во, 1979. С. 78.
- <sup>12</sup> Ремизов А. Тургенев. 1818–1883. Разговор по поводу выхода во французском переводе рассказов Тургенева // Новоселье (Нью-Йорк). 1947. № 31/32. С. 18–23.
- <sup>13</sup> Там же. С. 23.
- <sup>14</sup> Ремизов А. Пляшущий демон: Танец и слово. Париж: [Б. и.]. 1949. 103 с.
- <sup>15</sup> Ремизов А. М. Пляшущий демон // Ремизов А. М. Собр. соч. СПб.: Росток, 2017. Т. 13: Россия в письменах. С. 393. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием *Пляшущий демон* и страницы в круглых скобках.

- <sup>16</sup> Солнцев К. «Пляшущий демон» А. М. Ремизова // Новый журнал (Нью-Йорк). 1950. Кн. 24. С. 300, 302.
- <sup>17</sup> Терапиано Ю. «Пляшущий демон» // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1949. 11 декабря. № 13743. С. 8.
- <sup>18</sup> Ремизов А. М. «Пляшущий, пламенный демон». Авториз. машинопись // ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 234. 4 лл. Опубл.: Говорит Алексей Ремизов. Пламенный демон // Русские новости (Париж). 1949. 30 дек. № 239. С. 6.
- <sup>19</sup> Ремизов А. Подстриженными глазами: Книга узлов и закрут памяти. Париж: YMCA Press, 1951. 304 с.
- <sup>20</sup> Ремизов А. Учитель музыки: Каторжная идиллия / подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А. д'Амелия. Париж: La Press Libre, 1983. 575 с.
- <sup>21</sup> Там же. С. 113.
- <sup>22</sup> Там же. С. 132.
- <sup>23</sup> Адамович Г. По поводу «Подстриженных глаз» // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1951. 30 декабря. № 14492. С. 8.
- <sup>24</sup> Впервые опубл.: Ремизов А. Крестовые сестры // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1954. № 15275. 21 февраля. С. 3.
- <sup>25</sup> Ремизов А. М. Петербургский буерак // Ремизов А. М. Собр. соч.: в 10 т. М.: Русская книга, 2002. Т. 10: Петербургский буерак. С. 196.
- <sup>26</sup> Ремизов А. М. Учитель музыки // Ремизов А. М. Собр. соч.: в 10 т. М.: Русская книга, 2002. Т. 9: Учитель музыки. С. 441.
- <sup>27</sup> Там же. С. 141.
- <sup>28</sup> Там же. С. 346.
- <sup>29</sup> Ремизов А. М. Как научиться писать. [Часть I.] Публ. и комм. А. М. Грачевой // Сб.: Алексей Ремизов. Исследования и материалы. [Вып. 2]. СПб. Салерно, 2003. ("Europa Orientalis" (Salerno). 2003. № 4). С. 278–279.
- <sup>30</sup> Также см.: Ремизов А. М.: [Часть II.] Как научиться писать (Ремесло) / вступ. заметка, коммент. и публ. А. М. Грачевой // «Страна филологов»: Проблемы текстологии и истории литературы. К юбилею Н. В. Корниенко: сб. науч. ст. М.: ИМЛИ РАН. 2014. С. 148–163; Как научиться писать. [Части III и IV] / вступ. зам., публ. и коммент. А. М. Грачевой // Текст и традиция. Альманах. Вып. 7. СПб., 2019. С. 433–447.
- <sup>31</sup> Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж: [Б. и., 1959]. 331 с.
- <sup>32</sup> Ремизов А. Лицо писателя. Материалы к книге // Грачева А. М. Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы). СПб.: Пушкинский Дом, 2010. С. 315–322. То же, с неточностями прочтения рукописи Ремизова см.: Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 141–147.
- <sup>33</sup> Там же. С. 317.
- <sup>34</sup> Там же. С. 320.
- <sup>35</sup> Там же. С. 322.
- <sup>36</sup> Ремизов А. Дневник. 3–21 декабря 1956 г. // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 6. Ед. хр. 72. Л. 40.
- <sup>37</sup> Тыркова Ариадна. Русский лад (Памяти А. М. Ремизова) // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1957. 8 декабря. № 16234. С. 2.
- <sup>38</sup> Ремизов А. А. Р. (Дом, отмеченный войной) // Грачева А. М. Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы). С. 289.

### Список литературы

1. Грачева А. М. Истоки и эволюция «теории русского лада» Алексея Ремизова. (1900–1920-е гг.). <Статья первая> // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 3. С. 232–257. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6101
2. Орлов В. Н. Поэзия буржуазного упадка (символизм, акмеизм, футуризм). <Раздел> 1 // История русской литературы. Литература 1890–1917 годов. М; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. X. С. 766–774.
3. Плещеев А. А. Наш балет (1673–1896): Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1896 года. СПб.: Тип. А. Бенке, 1896. 391 с.
4. Pascal Pierre. *Avvakum et les débuts du raskol: La crise religieuse au XVIIe siècle en Russie*. 1<sup>e</sup> éd. Paris. 1938. XXV, 619 p.

### References

1. Gracheva A. M. Origins and Evolution of the "Theory of a Core Mode of the Russian Literary Style" by Alexei Remizov (1900s–1920s). In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 3, pp. 232–257. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6101 (In Russ.)
2. Orlov V. N. The Poetry of Bourgeois Decline (Symbolism, Acmeism, Futurism). <Section> 1. In: *Istoriya russkoy literatury. Literature of 1890–1917*. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the URSS Publ., 1954. Vol. 10, pp. 766–774. (In Russ.)
3. Pleshcheev A. A. *Nash balet (1673–1896): Balet v Rossii do nachala XIX stoletiya i balet v S.-Peterburge do 1896 goda* [Our Ballet (1673–1896): Ballet in Russia Until the Beginning of the 19th Century and Ballet in St. Petersburg Until 1896]. St. Petersburg, Tipografiya A. Benke Publ., 1896. 391 p. (In Russ.)
4. Pascal Pierre. *Avvakum et les débuts du raskol: La crise religieuse au XVIIe siècle en Russie* [Avvakum and the Beginnings of Raskol: The Religious Crisis in the 17th Century in Russia]. Paris. 1938. XXV, 619 p. (In French)

### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ / INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

**Грачева Алла Михайловна**, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (наб. Макарова, 4, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4708-098X>; e-mail: [irliran@mail.ru](mailto:irliran@mail.ru).

**Alla M. Gracheva**, PhD (Philology), Chief Researcher, The Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom) of the Russian Academy of Sciences (nab. Makarova 4, Saint Petersburg, 199034, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4708-098X>; e-mail: [irliran@mail.ru](mailto:irliran@mail.ru).

---

Поступила в редакцию / **Received** 04.11.2020

Поступила после рецензирования и доработки / **Revised** 22.11.2020

Принята к публикации / **Accepted** 11.01.2021

Дата публикации / **Date of publication** 05.02.2021