

занять место в литературном поле. Известное мнение о том, что одним из «образцов» для начинающего автора была критика Брюсова, можно несколько нюансировать. В первых рецензиях в «Искусстве» и «Золотом руне» Ходасевич полемизировал с отдельными утверждениями «мэтра» и, отчасти, с обычным для критики Брюсова стилем, языком. Подписывая тексты своим именем, он старался соответствовать политике Соколова-Кречетова: так Ходасевич подчеркивает свою принадлежность кругу издательства «Гриф» и независимость от взглядов «мэтра», хотя даже при этом в композиции, в отдельных фразах его рецензий заметен внимательный читатель критических статей Брюсова.

С другой стороны, в некоторых рецензиях, опубликованных в «Искусстве» и «Золотом руне», Ходасевич совпадал с взглядами Брюсова. В этом случае текст печатался под псевдонимом «Сигурд» — как мы писали выше, он мог иметь несколько дополнительных функций, к примеру, указывать на то, что автор — «свой» в кругу символистов, а также включен в полемику между «Весами» и «Грифом». Ходасевич в литературном мире объявлял о принадлежности кругу Соколова, Сигурд же позволял себе быть «учеником Брюсова».

Стратегия Ходасевича меняется с пятого номера «Золотого руна» и в «Перевале»: критик больше не стремился соответствовать политике журнала и взглядам своего «патрона», а, напротив, подчеркивал позицию «ученика» Брюсова. Эта перемена совпала с работой над первым сборником стихов — видимо, Ходасевич полагал, что имя критика, лояльного «Весам», с большей вероятностью принесет успех книге, нежели имя автора круга «Грифа». «Молодость», несмотря на весьма благоприятные отзывы, сам Ходасевич не считал удачной, к тому же его имя по-прежнему ассоциировалось с кругом малоизвестных молодых литераторов из группы, сформировавшейся вокруг журналов С. Кречетова. После выхода первого сборника Ходасевич, как кажется, поменял свою стратегию: с 1908 года он начал публиковаться в журналах с широкой аудиторией. А также становится более заметным разделение поэзии, рецензий, позволяющих заработать символический капитал, и критических очерков на окололитературные темы: стихи пишет Ходасевич, а рецензии «для заработка» подписываются различными псевдонимами — с марта 1908 года «Сигурд» среди них не появлялся.

DOI: 10.31860/0131-6095-2020-3-208-217

© Е. Р. Обатнина

ИЗБРАННЫЕ СТРАНИЦЫ ИЗ АЛЬБОМА А. М. РЕМИЗОВА «ЗАРУБЕЖНАЯ ЦЕНЗУРА»: ПОЛИТИКА И ЭТИКА

Первые годы, проведенные Ремизовым в эмиграции, стали не только временем кардинальных перемен в жизни писателя, но и началом значительной трансформации его творческого метода, сложившегося в дореволюционные годы.¹ Смещение ремизовского повествовательного модуса в область автобиографического материала, проявившееся еще в книгах, изданных в Берлине в 1922–1923 годах, таких как «Ахру. Повесть петербургская», «Корявка» и «Кукка. Розановы письма», приобрело доминантные формы уже в «контексте» русского Парижа.² Несмотря на отшельнический образ

¹ Библиография исследовательской литературы, посвященной дореволюционной прозе Ремизова, обширна. См., в частности: *Доценко С.* Проблемы поэтики А. М. Ремизова: Автобиографизм как конструктивный принцип творчества. Tallinn, 2000; *Грачева А. М.* Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы). СПб., 2010.

² Парижский период эмиграции Ремизова начался 7 ноября 1923 года.

жизни, который писатель вел, сторонясь общественной и политической деятельности диаспоры, он стремился оставаться в центре читательского внимания. Несомненно, публикационная активность Ремизова прежде всего определялась финансовой необходимостью, которая, впрочем, не противоречила и глубокой внутренней потребности быть участником большого литературного процесса. Как писал в своих воспоминаниях Борис Зайцев, «главная была его страсть: печататься».³

Литературная ситуация внутри русской диаспоры, сложившаяся вокруг Ремизова, возможно, обретет необходимую глубину и объем, если мы постараемся сфокусировать наше внимание на позиции писателя в его диалоге с редакциями некоторых эмигрантских органов печати. В этом смысле особенное значение приобретает единственный в своем роде артефакт, сохранившийся в его архиве, — авторский альбом под названием «Зарубежная цензура»,⁴ начатый, судя по датировке на титульном листе, в 1925 году. Содержание альбома составили документы различного происхождения, объективирующие проблему цензуры в эмигрантской печати вообще и казусы столкновения Ремизова с политикой отдельных изданий в частности. В самодельном конволюте собраны печатные тексты и фрагменты автографов писателя из наборных рукописей с редакторскими пометами и «цензурными» изъятиями, а также оригиналы писем, полученных им из редколлегий.

Несомненно, альбом характеризует особенности литературного быта, позволяющие выявить сразу несколько уровней отражения индивидуального творчества в истории эмигрантской литературы. Обычно исследовательские выводы о взаимоотношениях Ремизова с деятелями периодической печати опираются в той или иной мере на опосредованные материалы: критику, мемуаристику, переписку и художественную прозу самого писателя. Благодаря его архиву мы можем составить приближенное к реальности представление о том, какие замечания, требования или критика вызывали болезненную реакцию Ремизова, а также о самых уязвимых формах его творческого самовыражения с точки зрения реципиентов из числа профессиональных литераторов.

Репрезентация материалов в альбоме практически лишена оценочных категорий: историю и мотивы, по которым тексты оказались «подцензурными», Ремизов либо оставил без комментариев, либо ограничился единичными спорадическими подчеркиваниями ключевых смыслов и весьма лапидарными пояснениями (одно из которых позволяет датировать завершение процесса пополнения альбома 1931 годом).

В настоящей статье мы рассмотрим три объекта ремизовской подборки, которые в суггестивной форме объективируют тему политической и этической цензуры. Расположение документов в альбоме подчинено авторской логике, которую удалось восстановить, определив тематические локусы «цензурных» преследований. Наша исследовательская задача предполагает как реконструкцию историко-литературных сюжетов, связанных с публикационной историей отдельных произведений писателя, так и уточнение позиции Ремизова к редакционной политике, бытовавшей в разных изданиях эмигрантской периодической печати.

Приступая к описанию альбома «Зарубежная цензура», являющегося в своем роде авторской версией избранных страниц истории литературы Русского Зарубежья, важно подчеркнуть, что, судя по подборке материалов, с понятием «цензура» писатель связывал разнообразные ущемления его творческого самовыражения, а также редакционную политику и политико-идеологическую обструкцию.⁵ Вывод о последнем

³ Зайцев Б. Мои современники / Сост. Н. Б. Зайцевой-Соллогуб; вступ. статья Б. Филиппова. London, 1988. С. 137.

⁴ Amherst College. Center for Russian Culture (USA). Alexei Remizov and Serafima Remizova-Dovgello Papers. Series 2. B. 16. F. 29. Далее ссылки на материалы архива приводятся сокращенно: Amherst, с указанием шифра.

⁵ В соответствии с иными нормами в дореволюционной России цензурным преследованиям подверглись повесть Ремизова «Часы» и его сказка «Что есть табак». Подробнее об этом, а также библиографию по теме см.: На вечерней заре: письма А. М. Ремизова С. П. Ремизовой-Довгелло: 1908 год / Вступ. статья, подг. текста и комм. Е. Р. Обатниной // Русская литература.

смысловом значении термина «цензура» в ремизовском понимании опирается на конкретный печатный документ, содержание которого указывает на взаимосвязь таких актуальных для русской эмиграции первой волны явлений, как авторская политическая идентификация и редакционная политика в отношении к Советской России:

(1)⁶ Газетные вырезки с указанием выходных данных рукой Ремизова: «Дни. № 873. 7.12.1925. Paris»:

1) фрагмент редакционного вступления к публикации статьи Бернарда Шоу из газеты «Дни»: «Бернард Шоу послал в петербургскую „Правду“ статью о процессе коммунистов. Напечатает ли ее „Правда“, неизвестно. Поэтому, не будет лишним напечатать ее пока в „Днях“, тем более что если „Правда“ и напечатает ее, то вряд ли без обычных для большевицкой печати замазываний и смазываний. Отметим, что Бернард Шоу — трудно сказать, иронически или всерьез — именует себя „коммунистом“. Статья эта напечатана в „Нью Лидер“ от 4 декабря».

2) редакционное примечание, в котором в связи с просоветскими симпатиями ирландского нобелевского лауреата утверждались следующие принципы руководителей газеты «Дни»: «...в нашем распоряжении нет, не было и никогда не будет цензурного аппарата. Мы только пользуемся и всегда будем пользоваться правом, присущим всякой свободной редакции, уважающей своих читателей: мы будем печатать, как и печатали до сих пор, обычно статьи, соответствующие идеям и идеалам, которым мы служим. Однако, зная трудность пребывания писателей и публицистов в эмиграции, где технические возможности публичного высказывания крайне ограничены — *мы шире*, чем обычно это принято в свободной европейской журналистике, предоставляем свои страницы для инакомыслящих до тех пор, пока они остаются в рамках корректности.

Мы также не считаем „репрессией“ нежелание той или иной независимой общественной группы иметь в своем составе то или иное лицо. Но мы уже неоднократно писали о том, что эмигранты и беженцы, желающие общественно-честными путями вернуться в Россию, *не должны подвергаться никакому нравственному осуждению и что им должна быть предоставлена полная возможность открыто организовываться и добиваться от правительства СССР своего „права на родину“* — Ред.».⁷

Размещая эти заметки в альбоме, Ремизов вряд ли интересовался содержанием письма Б. Шоу. Его внимание, очевидно, привлекала сама интерпретация такого общественного инструмента, как цензура, а также декларируемый газетой «Дни» принцип отказа от нее. В контексте альбома редакционное примечание, которое, в сущности, могло занять место на страницах любого другого периодического издания Парижа и Берлина (за исключением просоветских и сменовеховских) как двух основных центров эмиграции, приобретало глубоко личный смысл. Имея вполне отчетливые представления, насколько непреодолимым был раскол эмигрантского общественного сознания «по водоразделу» мы — они,⁸ писатель поставил под сомнение не только утверждение об отсутствии цензуры в эмигрантской печати, но и редакционную толерантность к «инакомыслящим» (т. е. тем, кто не разорвал связей с советской Россией).

2014. № 3. С. 146, 148–149. О столкновениях Ремизова с цензурными преследованиями его переводов пьес западноевропейских драматургов; пьес «Бесовское действо» и «Трагедия о Иуде принце Искаротском» см. в новелле Ремизова (под псевд. Э. Туриг) «Хождение по цензурным мукам», в статье А. М. Грачевой «„Охваченный жаждой новых форм для выражения вечных тайн...“ (Алексей Ремизов и метаморфозы русского театра первой четверти XX века)», а также в комментариях И. Ф. Даниловой и Е. Р. Обатниной (Ремизов А. М. Собр. соч. СПб., 2016. Т. 12. Русалия).

⁶ Здесь и далее аннотации к отдельным документам альбома «Зарубежная цензура» мы будем обозначать цифрой в скобках, нумеруя их в соответствии с логикой наших рассуждений.

⁷ Публикация статьи была озаглавлена «„Коминтерн хуже Распутина“ (Бернард Шоу о процессе коммунистов)» (Дни. 1925. 7 дек. № 873. С. 2–3). Курсив в тексте принадлежит редакции печатного источника.

⁸ См.: Вишняк М. В. На родине (Мы и они) // Современные записки. 1922. Кн. X. С. 324–343.

Наверное, даже приняв решение остаться в эмиграции,⁹ уже находясь в Париже, он не переставал проецировать ситуацию возвращения в Петроград на себя лично, уже не раз убедившись в том, что зарубежные оппоненты новой России придерживались принципа «кто не с нами, тот против нас» ничуть не в меньшей степени, чем идеологи Октябрьского переворота. Как оказалось, Ремизову было нелегко преодолеть предубеждения некоторых редакций, подозревавших писателя не только в сотрудничестве с советскими литераторами, но и в симпатиях к победившей власти. Его неохотно печатали в таких ведущих изданиях Парижа, как «Современные записки» и «Последние новости».¹⁰ В одном из писем к С. П. Ремизовой-Довгелло за 1925 год, писатель выразил отношение к идеологическому прессингу, имевшему место внутри эмигрантского сообщества: «Но ты понимаешь (я не большевик, смешно говорить), но я всем сердцем из самой глубины отвергаю здешних не большевик<ов>, „врагов большевика“ и от сердца часто говорил (теперь я молчу!) резко».¹¹

Объективности ради отметим, что, несмотря на восприятие Ремизова как советского писателя, в Париже, с 1921 по 1926 год (до начала издания журнала «Версты»),¹² он явных недоброжелателей среди соотечественников себе не нажил. Вместе с тем его индивидуальный литературный стиль предполагал способность критиков принять и его манеру писать только о себе (так называемый автобиографический принцип его прозы), и широкий спектр культурных традиций его творчества, и его принципиальную «аполитичность».¹³ Сохранение политического нейтралитета стало основным условием писателя при заключении договоров с редакциями печатных органов, возникших в 1925–1927 годах. Так, редактор рижского еженедельного художественно-литературного журнала «Наш огонек» В. В. Васильев (Гадалин), характеризую образованное им издание, в обращении к Ремизову заверял: «...журнал выходит без содействия-участия каких-либо политических партий и не преследует никаких политических целей. В задачу журнала входят: 1) дать читателю художественно-литературный материал, 2) осветить культурную жизнь Балтийских республик, 3) освещать мировую жизнь в иллюстрациях, 4) самое главное дать возможность заработать нуждающимся русским писателям и журналистам».¹⁴

Притеснения по политическим мотивам, разумеется, не имели документального подтверждения (их в альбом не подошьешь) и всегда могли быть списаны за счет мнительности писателя. Иначе обстояло дело с требованиями к конкретному художественному тексту, содержание которого при определенном ракурсе прочтения с очевидностью выявляло в авторе «инакомыслящего», для которого откуда ни возьмись возникала никому не ведомая в эмиграции «цензура». Вполне вероятно, что идея альбома зародилась как раз благодаря редакционным примечаниям газеты «Дни».

⁹ Подробнее об этом см.: *Обатнина Е. Р.* Этюды к творческой биографии А. М. Ремизова: начало эмиграции. 1921–1922 гг. // *Литературный факт.* 2019. № 11. С. 8–35.

¹⁰ Случаи 1924–1925 годов, когда Ремизов испытывал притеснения в ведущих печатных органах Парижа, описаны в статье: *Обатнина Е. Р.* Этюды к творческой биографии А. М. Ремизова: «La vie», или жизнь «чудесным образом». Париж, 1924–1925 // Там же. № 4 (14). С. 12, 37–38.

¹¹ «На вечерней заре». Глава из рукописи; Письма к С. П. Ремизовой-Довгелло. 1925 / Комм. Е. Р. Обатниной; подг. текста Е. Р. Обатниной и А. С. Урюпиной // Там же. 2020. № 1 (15). С. 95. Ср. позднейшую редакцию этого письма: «Но ты понимаешь, смешно говорить, я „большевик“, как меня тут величают (а в России я „бело-бандит“), но я всем сердцем из самой глубины отвергаю здешних „не-большевиков“, врагов „большевиков“ и от сердца и из корней голоса произношу резко. Теперь я молчу» (Там же. С. 35).

¹² О поднятой в прессе травле евразийского проекта «Версты», активным участником которого выступил Ремизов, см.: «...с Вами беда — не перевести»: Письма Д. П. Святополк-Мирского к Ремизову (1922–1929) / Публ. Р. Хьюза // *Дiaspora.* Париж; СПб., 2003. [Вып.] V. С. 335–401.

¹³ Ср. высказывание П. Пильского в рецензии на книгу Ремизова «Образ Николая Чудотворца. Алатырь — камень русской веры» (Париж, 1931): «А. М. Ремизова нельзя просто читать: его надо любить (тогда — понимание) или не любить, чуждаться, ощущать его тяжеловатость, — в конце концов, ничего в нем не понимать» (*П.* [Пильский П. М.]. Келья А. М. Ремизова // *Сего дня.* 1931. 7 июля. № 185. С. 8).

¹⁴ Amherst. Series 1. B. 3. F. 15.

Как показывает ремизовская подборка, в парижских редакциях самым раздражающим свойством его прозы считалось последовательное стремление писателя снять границы между личной жизнью и литературным текстом и вписать в художественный сюжет имена реальных лиц, зачастую даже не догадывавшихся о своих приключениях на страницах его рукописей. Именно поэтому он неоднократно сталкивался с осторожным или откровенно негативным отношением редакторов к использованию имен современников из эмигрантского литературного окружения в его произведениях, часто избыточных вымышленными событиями или воссоздающих с документальной точностью особенности литературного быта.

Даже благожелательные критики последовательно относили «правдоподобие» сюжетов из личной жизни Ремизова, созданное до некоторой степени за счет упоминаний известных литераторов, к наиболее вредным для него самого и быстро наскучившим читателям повествовательным приемам. Мих. Осоргин, вспоминая эпизод из повести «По карнизам», героем которого оказался он сам, изменил ракурс рассмотрения ремизовского бытописания, поставив в центр проблемы не нарушение личного пространства литераторов, ставших невольными героями художественных кунштюков писателя, а интересы рядовых читателей: «Возможно <...>, что на подобные выходы никто из друзей Ремизова не обижается (лично я не испытал обиды от предположения Ремизова, что если я уж украду телефон, то во всяком случае беспроволочный).¹⁵ Ремизов к этому же умеет задобрить словами тех, кого он интимно упоминает, зная, что, по слабости человеческой, многим приятно, когда он их в своих талантливых писаниях „увекочивает“. Поскольку все это пишется для друзей, — это можно и понять и принять. Но ведь не для друзей же все это печатается в газетах и журналах! И как ни модно презирать читателя (да и модно ли, впрочем!), все же не мешает подумывать и об его правах».¹⁶

Надо признать, что Ремизов чутко реагировал на мотивации критиков. По-видимому, аргументы Осоргина, приведенные в связи с упоминанием реальных лиц в главе «Gespenst», были восприняты конструктивно, потому что окончательная редакция — в книге «По карнизам» (1929) — была полностью освобождена от имен собственных.¹⁷ Этот жест доброй воли не остался без дружеского внимания Осоргина, который в рецензии на издание 1929 года отметил, что многие главы были «изменены сравнительно с их прежним текстом, в частности, автор, очевидно, вник печатным жалобам, заменил раздражающие подлинными фамилии — вымышленными. Ремизов стал добрее и проще».¹⁸

В свой сборник «цензурных» преследований Ремизов поместил лишь случаи, затронувшие его авторские принципы, в особенности потому что в конечном счете редакционные требования сказались в нежелательной правке его реалистических рассказов. История публикаций отобранных писателем произведений в большинстве случаев осталась за рамками альбома — в переписке с издателями. Собственно тексты, представленные наборными рукописями или в виде страниц из печатных источников, фактически являются «документами», демонстрирующими тенденциозность эмигрантской редакционной политики. Самый ранний прецедент «цензуры», ограничивший «документализм» ремизовской прозы, датируется публикацией 1923 года,

¹⁵ Речь идет о журнальной редакции главы «Gespenst» из книги «По карнизам» (1929). В сюжете, описывающем обстоятельства пропажи телефона из квартиры, фигурировали фамилии ремизовских друзей из литературного окружения. Ср.: «Но кто же мог взять? Накануне был Лев Шестов — приехал из Парижа, но ему не для чего телефон: Париж — город бестелефонный! Заходил Поляков-Литовцев, к телефону прицеливался, это я заметил, но зачем ему отбирать у меня телефон, ведь он же пришел, чтобы выручить меня из беды: завтра срок — платить за квартиру! Был еще Осоргин, походя что-то в руках вертел, может, Осоргин в карман как нечаянно, нет, Осоргин не позарится на такое, ему, уж если — подавай беспроволочный! Спички пропади! Но это Бердяев — эти курильщики постоянно!» (Современные записки. 1925. Кн. 23. С. 99).

¹⁶ Осоргин Мих. Дядя и тетя: «Благонамеренный». Книга 2-ая. Брюссель. 1926 г. // Последние новости. 1926. 29 апр. № 1863. С. 3.

¹⁷ См. прим. 15.

¹⁸ Последние новости. 1929. 7 нояб. № 3151. С. 3.

а по логике организации материала является иллюстрацией к приведенной нами выше редакционной заметке из газеты «Дни» (1):

(2) Рассказ «Кум (допотопное)». Вырезка из парижской еженедельной газеты «Звено» (опубл.: 1923. 7 мая. № 14. С. 2–3), под общим заголовком «Юбилейный рассказ».

Даже не обращаясь к личной переписке Ремизова, в недрах которой мы обнаружили материал, свидетельствующий о подавлении его авторской воли, печатная история этой бытовой новеллы с очевидностью подтверждает, что в тексте была произведена замена настоящего имени на якобы «вымышленное». В основу повествования легли реалии жизни, связанные с петроградским бытом второй половины 1910-х годов. Особый *pointe* в ситуацию вокруг рассказа «Кум» вносило то обстоятельство, что текст представлял собой расширенную редакцию рассказа «Исаич», уже опубликованного в 1915 году.¹⁹ Центральный персонаж — сосед по Таврической улице Зиновий Исаевич Гржебин. Многолетние деловые контакты Ремизова с издателем, укрепившиеся в течение 1910–1912 годов, когда «Шиповник» выпускал тома его Сочинений, впоследствии переросли в более чем дружеские, поскольку писатель стал крестным трех дочерей Гржебина. Новое название, поставленное в заголовок рассказа в 1923 году, также как и журнальная рубрика («Юбилейный рассказ»), теперь подчеркивали почти родственный характер описанных автором взаимоотношений. В окончательной редакции, в отличие от текста 1915 года, где центральный персонаж назван его собственным именем — Зиновий Исаевич, герой, также без фамилии, оказался поименован Семёном Соломоновичем.²⁰

Обстоятельства этой публикации проясняются в переписке Ремизова с Львом Шестовым. Философ лояльно относился к ремизовским литературным выходкам, не смущаясь тем, что писатель с 1908 года использовал его имя в публикациях абсурдистских «снов».²¹ Тем не менее непосредственное участие ремизовского ближайшего друга в продвижении этого рассказа на страницы парижской прессы повлекло за собой неожиданные последствия для авторского текста. История началась с письма, в котором Шестов, заботившийся о заработках Ремизова, описал появившуюся возможность печататься в новой газете «Звено», выходившей в Париже с февраля 1923 года. Все вопросы, касающиеся гонорара и жанровых предпочтений редакции, были заранее обговорены с главным редактором М. М. Винавером. Как один из первых читателей книги о Розанове, Шестов считал Ремизова талантливым мемуаристом, поэтому он в письме от 25 февраля 1923 года предлагал: «По-моему хорошо было бы, чтобы ты что-нибудь из „воспоминаний“ прислал. Так строчек на 350 <...>. Если воспоминания — то можно и для двух номеров (только пойдешь не подряд)».²²

Вскоре Ремизов выполнил заказ, направив рассказ «Кум» в редакцию «Звена». Как выясняется из последующего письма Шестова, его экспозиция, сходная с рассказом «Исаич»,²³ в рукописи имела расхождения с окончательным печатным вариантом.

¹⁹ Впервые: Речь. 1915. 25 дек. № 355. С. 6–7.

²⁰ См. текст первой редакции рассказа и комментарий в изд.: Ремизов А. М. Собр. соч. М., 2000. Т. 3. Оказион. С. 315–323; 639–640.

²¹ Цикл миниатюр в жанре «снов» под названием «Бедовая доля» дважды публиковался Ремизовым с посвящением «Л. Шестову» — в авторском сборнике «Рассказы» (1910) и в третьем томе Сочинений (СПб.: Шиповник, [1911]). В контексте данного сюжета обращает на себя внимание факт, что осенью 1925 года в газету «Звено» был принят к печати цикл «Мои сны», который состоял из миниатюр, озаглавленных именами писателей-эмигрантов. Одна из них — «Лев Шестов» (Звено. 1925. 26 окт. № 143. С. 3).

²² Amherst. Series 1. B. 2. F. 9.

²³ Ср. начало рассказа в редакции 1915 года, где за именем первого из названных персонажей угадывалось имя его «прототипа» из литературного окружения Ремизова — Евгения Германовича Лундберга: «Рассказать ли вам о страннике Евгении, ходившем по Петербургу под видом немого, и как заговорил он чудесным образом, или о Зиновии Исаевиче, добром и неизменном соседе нашем? Нет, лучше я расскажу вам про Зиновия Исаевича» (цит. по: Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 3. С. 315).

В частности, текст начинался с пассажа, в котором упоминалось полное имя философа. В обеих версиях (1915 и 1923 года) авторская тактика была рассчитана на узнаваемость имен персонажей в литературных кругах, а тема памяти о «допотопной» жизни в Петрограде Ремизову, очевидно, казалась реликтовой для всех соотечественников, независимо от последующих политических расхождений. По логике Ремизова, Шестов, дореволюционное Собрание сочинений которого также вышло в издательстве «Шиповник», был героем петербургских незапамятных времен, как и многие другие литераторы. В своем «зачине» к сюжету о Гржебине писатель стремился создать впечатление свободного выбора субъекта и сюжета повествования во всем разнообразии сложившихся связей и событий прожитых лет жизни. Неслучайно он имитировал стиль гоголевского дьячка из «Пропавшей грамоты», как бы рисуя образ рассказчика, адресующего свои «прибаутки» дружескому кругу. Первоначальная парижская редакция с упоминанием Шестова не сохранилась, поэтому для того, чтобы гипотетически представить, в каком контексте могло появиться имя философа, приведем начало рассказа «Кум» по публикации в газете «Звено»: «Рассказать ли Вам о Я. С. Бахрахове, о его новом изобретении <...> и как однажды, делая опыты, попал он в обезьянью палату и что из этого вышло — или о Семене Соломоновиче, куме и неизменном соседе нашем?

Нет, лучше я расскажу вам о Соломоне Семеновиче: ведь сегодня его юбилейный день, сегодня исполнилось, как говорится, ровно двадцать пять лет!»²⁴

Следующее письмо Шестова от 22 апреля достаточно неожиданно разрешило эту «проблему выбора». В частности, Шестов писал: «Видел сегодня М. М. Винавера. Он показал мне твой рассказ о Гржебине. Рассказ-то сам по себе и ему и мне понравился. Но не понравилось, что Гржебин фигурирует. Очень от него большевизмом пахнет. И вот мы предлагаем тебе заменить Зиновия Исаевича другим именем. Думаю, что тебе все равно и возражать ты не будешь. А я от себя еще вот о чем попрошу пропустить первые строчки: не хочу даже и в тот раз вместе с большевистским человеком быть, если он и под псевдонимом. Думаю, что и против этого возражений у тебя не встретится. А пропущенные строчки ты приладишь к другому рассказу и убытку тебе не выйдет. Напиши ответ поскорей <...>».²⁵

По драматизму момента реакция Ремизова на письмо друга, вероятно, могла быть сопоставима с известной сакраментальной фразой: «И ты, Брут?», — потому что на этот раз именно Шестов взял на себя обязанности «цензора» и поддержал позицию редактора Винавера. Таким образом, из корреспонденции Ремизова выясняется, что история цензурных изменений в тексте рассказа имела не столько этическую, сколько политическую подоплеку и была связана с тем одиозным ореолом, который окружил имя Гржебина в общественном мнении эмиграции. Случай с обновленной версией рассказа «Кум» показал, что политическая атмосфера русского Парижа заставляла Шестова учитывать настроения, опирающиеся на авторитет непримиримых оппонентов большевизма, для которых Гржебин являлся едва ли не агентом советского правительства и спекулянтом, умудрявшимся торговать на европейском и советском книжных рынках одновременно. Такое отношение сформировалось благодаря длительному шлейфу пересудов и тяжб. Еще в декабре 1920 года разразился громкий скандал, инициированный Д. С. Мережковским и З. Н. Гиппиус, которые обвинили издателя в финансовых махинациях и нарушении авторских прав писателей, продавших ему свои рукописи.²⁶ Ремизов, не имея решительно никаких претензий к Гржебину, был единственным, кто в печати защитил человека, многие годы поддерживавшего его финансово и способствовавшего укреплению его литературного статуса.²⁷ К тому же в эмиграции писатель и сам разделял принцип из-

²⁴ Звено. 1923. 7 мая. № 14. С. 2.

²⁵ Amherst. Series 1. B. 2. F. 9.

²⁶ См. подробнее: Динерштейн Е. А. Синяя птица Зиновия Гржебина. М., 2014. С. 293–316 (гл. «Репутация издателя»).

²⁷ См.: Ремизов А. Письмо в редакцию: Редактору «Русской книги» проф. А. С. Яценко: I. Благодарность («От книжников благодарность за берлинскую „Русскую книгу“...»); II. О Гржебине // Русская книга. 1921. № 9. Сентябрь. С. 22. В этом слове в защиту Гржебина Ремизов впер-

дателя «не отрываться» от России и выпускать книги в том числе и для советских читателей.²⁸

Весной 1923 года Ремизов, стоявший перед драматической дилеммой: вернуться в Россию или продолжить эмиграцию,²⁹ хотел ясно себе представлять «горизонт ожидания» авторитетных парижских редакторов в отношении своего творчества. Контакты с тем же Гржебиным и советскими писателями в Берлине породили кривотолки о его симпатиях к большевистской власти. Шестов, принявший сторону редакции газеты «Звено», стремился избежать политических дискуссий, очевидно понимая, что рассказ «Кум» вызовет новый виток едва утихших разбирательств. Тем не менее, еще надеясь на присущую Шестову самоиронию, писатель спросил повторно: «И может, ты согласишься оставить первые строчки?» — и на всякий случай предложил две другие кандидатуры для имен второстепенных героев — инженера Я. С. Шрейбера или журналиста А. В. Бахраха.³⁰ Новый вариант, по-видимому, был отклонен уже в редакции, которая потребовала изменения всех настоящих фамилий. Так в первых строках рассказа появился неудобочитаемый симбиоз *Я. С. Бахрахом*, составленный из инициалов Якова Самойловича Шрейбера и фамилии молодого журналиста Александра Васильевича Бахраха в творительном падеже. По-прежнему проецируя свой рассказ на дружеское окружение, писатель не поддался только лишь на формализацию художественной ономастики, примирительно утвердив на место Зиновия Исаевича другого современника: «Вместо З. И. пускай будет Семен Соломонович, — (в честь Юшкевича)», — написал он Шестову.³¹ В результате редактуры неприкосновенность была обеспечена только домашним именам детей издателя — Ляли, Бубы и Капочки. Возможно, Ремизов даже остался доволен полученным художественным эффектом: гоголевский прием удвоился, поскольку принцип изобретения новых фамилий буквально повторял незабвенные строчки «Женитьбы»: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча...».

Вся история с дебютом Ремизова в газете «Звено» раскрывает несомненный провокативный характер его литературного поведения. Гипотетически мы можем расценить ремизовское предложение для печати совершенно невинного по содержанию рассказа, абсолютно лишённого политических коннотаций, содержащего лишь имя (даже не фамилию) «большевистского» З. И. Гржебина, — как своего рода «пробный шар», запущенный на небосклон литературного Парижа для проверки на идеологическую толерантность. Исход этой аферы был безрадостным, особенно принимая во внимание роль в редакции текста Льва Шестова. Писателю пришлось пойти на компромисс во избежание идеологического афронта, который и без того окружал его имя. Упорство он проявил только в сохранении собственных художественных принципов. Хотя и с потерями,

вые называет издателя своим «кумом». О предшествующих данному выступлению Ремизова в печати причинах см.: *Динерштейн Е. А.* Синяя птица Зиновия Гржебина. С. 297–298.

²⁸ См.: Там же. С. 295; *Обатнина Е. Р.* Этюды к творческой биографии А. М. Ремизова: «...или в Россию, или в Париж...» 1923 г. // Литературный факт. 2019. № 11. С. 8–35.

²⁹ Подробнее об этом см.: Там же. С. 25–32.

³⁰ См. письмо Ремизова Шестову от 25 апреля 1923 года (Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым / Вступ. заметка, подг. текста и прим. И. Ф. Даниловой и А. А. Данилевского // *Русская литература*. 1993. № 3. С. 114–115). Заметим, что Шестов угадал необязательность привязки конкретных имен собственных в рассказе «Кум», возможно, зная, как Ремизов работал над текстом глав «Взвихренной Руси», наводненных «снами» с участием берлинских знакомых. Имена, в частности в романе, нередко носили формальный характер, являясь неким «залогом» «документальности». Вариативность смены фамилий подтверждается в переписке писателя с женой. В отдельных письмах Ремизов обсуждает с ней возможную взаимозаменяемость реальных имен упоминаемых лиц. Характерно, что первоначально, внедряя свой «документализм», писатель спрашивал у владельцев разрешения на использование имени в художественном тексте: «...увидишь и Погосьяна, может, он захочет „прославиться“. Барладьян очень звучно. Ну, конечно, можно на крайний случай Лундберга пустить...» («На вечерней заре». Главы из рукописи; Письма к С. П. Ремизовой-Довгелло. 1921–1922 гг. (окончание) / Комм. Е. Р. Обатниной; подг. текста Е. Р. Обатниной и А. С. Урюпиной // *Литературный факт*. 2018. № 8. С. 21).

³¹ Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым. С. 114.

Ремизов отстоял личный творческий курс на «документальность» автобиографического нарратива. В дальнейшем парижская редакция рассказа, пройдя цензурные препоны, затерялась на страницах газеты. Ремизов никогда больше не возвращался к этому тексту.

Через два года после публикации рассказа «Кум» случилось очередное столкновение с редакционной «цензурой». На этот раз проявился двойной стандарт этической щепетильности — различный для писателей «посюсторонних» и «потусторонних»:

(3) Наборная рукопись рассказа «Анна Каренина». Автограф с вымаранным в тексте именем Д. С. Мережковского в контексте о выдаче дополнительных дров: «...надо идти к товарищу такому-то, и называют учреждение:

— Мережковский (слово зачеркнуто. — Е. О.) и Сологуб давно получают —

Понимаю, и Мережковский (слово зачеркнуто. — Е. О.) и Сологуб известные писатели, а мое дело маленькое — меня мало кто знает! — и рассчитывать мне на исключение не годилось бы...».

Сверху текста сохранилась редакционная помета рукой М. Алданова: «В воскресный номер. 20 IX, литературный отдел».

Опубл.: Дни. 1925. 20 сент. № 806. С. 5, под общим заголовком «Из книги „Взвихренная Русь“ (1919–1920)».

Рассказ основан на сюжете из биографии Ремизова, относящемся к ноябрю–декабрю 1919 года, и содержит доподлинное описание обстоятельств жизни писателей в Петрограде. Упоминание товарищей по литературному цеху в этом контексте было естественным и закономерным, тем более что роман «Взвихренная Русь», для которого и была написана главка «Анна Каренина», представлял собой хронику революционной эпохи. М. Алданов как редактор газеты «Дни» и, возможно, автор приведенных нами выше примечаний к письму Бернарда Шоу (1), и на сей раз выступил блюстителем «корректности» — в отношении имен известных современников. Ремизову ничего не оставалось сделать, как согласиться и изъять фамилию писателя-эмигранта. Примечательно, что привлечение имени названного следом за Мережковским,³² также здравствующего (но только по ту сторону границы) Федора Сологуба не показалось «цензору» этически рискованным. Выпуская роман книжным изданием (Париж: ТАИР, 1927), писатель восстановил первоначальную редакцию.³³

В ремизовской коллекции мотивов, запрещающих использование собственных имен, случаи подавления авторской воли, представленные публикациями рассказов «Кум» и «Анна Каренина», являются документальной констатацией некоторых политических предубеждений эмигрантских редакций и сомнительных этических принципов, ориентированных на авторитет единичных литературных имен, ради которых искажения подвергался индивидуальный авторский стиль. Мы не решимся утверждать, что Мережковский был бы фраппирован, обнаружив свое имя в контексте рассказа «Анна Каренина». Не исключено, что редакционная охранительная функция, ограждающая известных литераторов от ремизовской «документальности», была иной раз излишней, поскольку сами «жертвы» бытописаний Ремизова весьма редко реагировали на приемы писателя болезненно, умея прочитывать в его произведениях более существенные смыслы. В 1925 году Ремизов опубликовал серию новелл в жанре «снов», и героями одного из них стали супруги Мережковские, названные в тексте подлинными именами.³⁴ После публикации двух рассказов из состава «Взвихренной Руси» («Труддезертир» и «По „бедовому“ декрету») в журнале «Современные записки», в которых так же, как и в рассказе «Анна Каренина», был воссоздан быт простых жителей Петрограда зимой 1919–1920 года, а имена на сей раз имели литературное происхождение, Гиппиус в письме жене Ремизова передавала отзыв о прочитанном: «Скажите Ал<ексею>

³² Мережковский и Гиппиус в сопровождении Д. В. Filosofova и В. А. Злобина покинули Петроград в ночь на 24 декабря 1919 года.

³³ См.: Ремизов А. М. Собр. соч. М., 2000. Т. 5. Взвихренная Русь. С. 242–246.

³⁴ Ремизов А. Мои сны // Звено. 1925. 26 окт. № 143. С. 3.

Мих<айлови>чу, что мне так понравились его рассказы в <...> Совр<еменных> З<а-писках>; Дм<итрию> С<ергееви>чу особенно нравится там первый,³⁵ вот бы, говорит, французам его перевести, поняли бы нашу жизнь. А то как дубины».³⁶

Со своей стороны Мережковский в личном письме, адресованном писателю 24 февраля 1931 года, «редко сообщаясь с Ремизовым, не преминул высказаться о его последних творческих работах, и в частности о повести «По карнизам» (1929) — своего рода манифесте художественных принципов автобиографической прозы, соединяющей документальность, вымысел и сновидения:

«Дорогой Алексей Михайлович!

<...> Я недавно прочел Ваши книги „Зга“ и „По карнизам“ с большим интересом и сочувствием. Вы плаваете в той же глубокой воде, что и В. В. Розанов, увы, эти воды доступны немногим. Вы чувствуете реальность и личность Зла, которую так немногие чувствуют <...>

Искренне Ваш,

Дмитрий Мережковский».³⁷

Учитывая этот и другие доброжелательные отзывы литераторов, многие из которых были причастны к редакциям ведущих журналов Парижа, Ремизов порой стойчески, порой иронически относился к издательским требованиям до тех пор, покада они не затрагивали его творческих интенций. В целом коллекция, собранная на страницах альбома «Зарубежная цензура», представляет собой единственный в своем роде опыт аналитического подхода Ремизова к проблеме собственных взаимоотношений с литературным сообществом эмиграции, которое в свою очередь стремилось сохранить целостность благодаря негласно узаконенному кодексу этических, эстетических и политических норм.

³⁵ Речь идет о двух рассказах Ремизова, опубликованных в двадцать шестой книге журнала «Современные записки», которая вышла из печати в декабре 1925 года: «Труддезиртир» (с. 161–183), «По „бедовому“ декрету» (с. 183–194).

³⁶ *Lampl H. Zinaida Hippus an S. P. Remizova-Dovgello // Wiener Slawistischer Almanach. 1978. Bd 1. S. 176.*

³⁷ Amherst. Series 1. B. 6. F. 4.

DOI: 10.31860/0131-6095-2020-3-217-231

© А. А. Кобринский

МАСТЕР ПЕТР: НЕСКОЛЬКО ШТРИХОВ К БИОГРАФИЧЕСКИМ МИФАМ ДАНИИЛА ХАРМСА*

Так получилось, что графику, декоратору и театральному художнику Петру Павловичу Снопкову (1900–1942), выпускнику Высшего художественно-технического института, выпало на некоторое время стать одним из углов в треугольнике, где двумя другими были Даниил Хармс и художница, ученица П. Н. Филонова А. И. Порет, причем именно ему удалось жениться на Порет, хотя брак и не был долговечным. Поэтому имя Снопкова прочно укоренилось в воспоминаниях Алисы Порет о Хармсе, которые впервые были опубликованы еще в 1980 году.¹

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00479.

¹ Порет А. Воспоминания о Д. И. Хармсе / Предисловие В. Глоцера // Панорама искусств. 1980. Сб. 3. С. 347–359. В настоящей статье эти воспоминания цитируются по публикации: Порет А. И. Воспоминания о Данииле Хармсе // Даниил Хармс глазами современников: Воспоминания. Дневники. Письма / Под ред. А. Л. Дмитренко и В. Н. Сажина. СПб., 2019. С. 353–371, — в которой восстановлены купюры, сделанные в издании 1980 года.