

Научная статья
УДК 008
DOI: 10.20323/2499-9679-2024-4-39-277
EDN: HCNTTW

Новое искусство и поиск исторической субъектности Алексея Ремизова

Иван Сергеевич Савушкин

Аспирант кафедры теории и истории культуры факультета культурологии, Российский государственный гуманитарный университет. 125993, г. Москва, Миусская пл., д. 6
vanya.savushkin.99@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0009-6576-5390>

Аннотация. Исследования, посвященные первой волне русской эмиграции, зачастую раскрывают культурные, бытовые и творческие практики эмигрантов как демонстративное и публичное продолжение «дореволюционной жизни». Однако актуальные культурологические подходы позволяют рассмотреть их совокупность как новый, самостоятельный тип русской культуры. В статье предпринимается попытка увидеть в творческом материале А. М. Ремизова пример самостоятельного развития русской культуры и искусства эмиграции. Обращение к искусству русской эмиграции первой волны как к новому искусству позволяет достичь и другой цели, а именно: определить историческую субъектность русского эмигранта, в частности, Алексея Ремизова. Понятие «историческая субъектность», сформулированное автором статьи, подразумевает под собой различные культурные практики, направленные на осмысление эмигрантом хода истории и на определение своего места в этой истории. Таким образом, объектом данной статьи становится культура первой волны русской эмиграции, предметом – та специфическая историческая субъектность деятелей этой культуры. Источниками данной работы являются художественные тексты А. М. Ремизова, изобретенное им тайное общество «Обезьянья великая и вольная палата» и его опыт как художника в эмиграции. Кроме того, в качестве источника для этой работы выступает и критика творчества Ремизова эмигрантским сообществом. Методология строится вокруг структуралистского подхода, закона «единства и тесноты стихового ряда», а также принципа существования литературных и внелитературных рядов Ю. Н. Тынянова. В ходе анализа искусство Ремизова осмысливается как многогранное культурное и эстетическое явление, демонстрируется, что при кажущихся тавтологии и повторении дореволюционных культурных практик оно функционирует как самостоятельный, оригинальный и новый феномен. Делается вывод об оригинальности ремизовского подхода к искусству и о том, как А. М. Ремизов формулирует свою историческую субъектность с помощью своего искусства.

Ключевые слова: искусство русской эмиграция первой волны; Ремизов; культурная практика; закон единства и тесноты стихового ряда; смысловые ряды; бытовой ряд; историческая субъектность; ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ

Для цитирования: Савушкин И. С. Новое искусство и поиск исторической субъектности Алексея Ремизова // Верхневолжский филологический вестник. 2024. № 4 (39). С. 277–287. <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2024-4-39-277>. <https://elibrary.ru/HCNTTW>

Original article

New art and the search for historical subjectivity by Alexey Remizov

Ivan S. Savushkin

Postgraduate student, the department of theory and history of culture, Russian state university for the humanities. 125993, Moscow, Miusskaya sq., 6.
vanya.savushkin.99@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0009-6576-5390>

Abstract. Studies on the first wave of russian emigration often describe the emigrants' cultural, social, and creative practices as a demonstrative and public continuation of «pre-revolutionary life». However, current culturological approaches make it possible to consider their totality as a new, independent type of russian culture. The article attempts to consider A. M. Remizov's creative work as an example of independent development of russian culture and art in emigration. Addressing the arts of the russian first wave emigration as a new form of art helps to achieve yet another goal, namely, to define the historical subjectivity of the russian emigrant, particularly of Alexei Remizov. The notion of «historical subjectivity» introduced by the author of the article implies various cultural practices aimed at the emigrant's understanding of the history course and defining their place in this history. Thus, the object of this article is the culture

of the Russian emigration's first wave, and the subject is the specific historical subjectivity of the representatives of this culture. The sources for this study are A. M. Remizov's literary texts, the secret society Monkey Great and Free Chamber he invented, and his experience as an artist in emigration. In addition, the author uses the criticism of Remizov's work by the emigrant community as a source for this work. The methodology is based on the structuralist approach, the law of «unity and density of the verse line», and Y. N. Tynyanov's principle of literary and extra-literary series. The author's analysis conceptualizes Remizov's art as a multifaceted cultural and aesthetic phenomenon, and demonstrates that while seemingly tautological and repetitive of pre-revolutionary cultural practices, it functions as an independent, original and new phenomenon. The conclusion is made about the originality of Remizov's approach to art and how A. M. Remizov expresses his historical subjectivity through his art.

Key words: russian emigration art of the first wave; Remizov; cultural practice; law of unity and density of the verse line; semantic sequences; everyday life; historical subjectivity; OBEZVELVOLPAL

For citation Savushkin I. S. New art and the search for historical subjectivity by Alexey Remizov. *Verhnevolzhski philological bulletin*. 2024;(4):277–287. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2024-4-39-277>. <https://elibrary.ru/HCNTTW>

Введение

Алексей Ремизов, родившийся в 1877 году в Москве, был писателем, художником-оформителем и одним из ярчайших представителей русского модернизма. Происходил он из семьи со старинными художественными традициями, однако сам Ремизов так и не смог получить профессиональное образование художника. В дореволюционной России он был больше знаменит как писатель нежели как художник, его художественные работы воспринимались скорее как «чуждества писателя». Сам Ремизов не воспринимал свои графические работы как самостоятельные произведения искусства. Он относился к картинам, скорее, как к вынужденному техническому решению: «картинки свои не ценю, но для какой-то истории может быть любопытно, что бывает, когда слова не пишутся и не выговариваются» [Обатнина, 2008 с. 221].

Такое отношение к живописи останется у Ремизова и в эмиграции, сильно позже, обращаясь 15 июля 1949 года к А. Ф. Рязановской, он писал: «Гоголя я не бросаю. <...> Сны Гоголя я рисую. Когда-то все подготовил и все мои рисунки пропали (не совсем, но их найдут, когда меня не будет на свете). А сейчас я рисую – МОЯ ГЛАЗАТАЯ РУКА, рисуя, не вижу. Это называется „раскованный рисунок”» [Обатнина, 2008, с. 221].

Алексей Ремизов относился к искусству как составной части мира и человека, а к миру и человеку, соответственно, как составной части искусства. Объектами его творчества становился язык обыкновенного общения, литературный язык и обыкновенная грамматика. Вдохновением же, зачастую, служили сны. По этой самой причине язык Ремизова изобилует таким большим количеством его личных метафор таких как «глазатая рука», «подстриженные глаза», «испредметные

движения» и так далее. Многие исследователи (например, Е. Обатнина, Е. Трубецкая, О. Лейкинд и Д. Северюхин) предполагают, что причина такого художественного поведения лежит в плохом зрении Ремизова, однако, мы можем допустить, что настоящая причина такого художественного приема состоит в самом понимании культуры Ремизовым.

Методология исследования

Теоретико-методологические принципы исследования базируются на структурном подходе, конкретно на законе «единства и тесноты стихового ряда» Ю. Н. Тынянова. Необходимо отметить, что исследовательскому алгоритму имманентен не классический вариант тыняновского закона, а инновационное для отечественной культурологии прочтение этого закона, предложенное И. В. Кондаковым в его работе «Теснота смысловых рядов в художественной культуре XX–XXI вв.» [Кондаков, 2022, с. 124–130]. Кондаков утверждает, что трансформация и изменение художественной культуры в XX и XXI веках можно объяснить и описать с помощью закона «тесноты стихового ряда». Закон этот подразумевает под собой следующее: некоторые вербальные формулы, выстроенные определенным порядком, начинают приобретать групповой смысл, в то время как по отдельности они этого смысла лишены. Этот процесс описывается понятием «кажущейся семантики» или «видимостью значения». В конечном счете, плотность художественного текста обеспечивается тем, что рядом с главными словами, которые несут в себе основной смысл стоят слова имеющие видимость значения: «Поэтический текст становится многозначным, наполненным множеством субъективных смысловых оттенков, порожденных множественными ассоциациями между смежными словами и призванных восполнить „семантические пробелы” в тексте за

счет „кажущейся семантики”. Такой текст оказывается также многослойным, поскольку он демонстрирует связь между поэтическим текстом и его явными и воображаемыми подтекстами, между его поверхностными и глубинными смысловыми структурами» [Кондаков, 2022, с. 126.].

Позднее, в работе под названием «О литературной эволюции» Тынянов будет разрушать замкнутость литературных текстов и указывать на контекстуальность и наличие других рядов: «Построение же замкнутого литературного ряда и рассмотрение эволюции внутри его наталкивается то и дело на соседние культурные, бытовые в широком смысле, социальные ряды и, стало быть, обречено на неполноту» [Тынянов, 1977, с. 270].

И. В. Кондаков предлагает экстраполировать этот закон и на другие виды искусства. В разных произведениях искусства, вербальных и, что важно, невербальных будет действовать этот принцип перекликанья различных «рядов», открытый Тыняновым. Важно, что сам факт пересечения смысловых рядов имеет эмерджентную функцию, что может (и даже должно) приводить к порождению новых смысловых линий: «формируются явления, относящиеся к синтезу искусств и синестезии. Возникающие в этом смысловом пространстве интер- и гипертекстуальные комплексы неизбежно предстают и как интермедиальные явления, то есть как явления культуры, соединяющие в себе различные медиа» [Кондаков, 2022, с. 127]. В этом аспекте особенно интересно рассмотреть творчество Алексея Ремизова. Ремизов был писателем и художником в широком смысле этого слова. Совершенным особняком стоит его невербальный арт-проект «Обезьянья Великая и Вольная Палата», ее и следует рассмотреть отдельно. ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ особенно интересен, так как он существовал на стыке бытового и культурного смысловых рядов.

Новый и старый ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ Функционирование закона Ю.Н. Тынянова на практике

Общество вольной обезьяньей палаты зародилось как своеобразная игра еще в 1908 году в России. Причина появления кроется, с одной стороны, в «театрализации» жизни в целом, весьма характерной тенденции серебряного века, с другой стороны, из-за провалившейся революции 1905 года. Так или иначе, игровая форма тайного общества сама по себе представляла акт искусства, который включал тайное приветствие, наличие пригласительных писем, выполненных особой вязью, устав и многое другое. Ключевой особен-

ностью этой организации являлось то, что при внешней шутливости она предполагала очень четкие правила, иерархию, обряды и лидера – Царя Асыку Первого. Помимо конституции, Ремизов также подготовил и манифест, в котором перед членами общества стало лишь одно, но обязательное правило: называть ложь ложью а лицемерие лицемерием.

Эта игровая и абсурдная практика интересна нам, она представляет из себя своего рода зеркало. Жизнь и история палаты были неразрывно связаны с историческим контекстом. Палата как бы «отражала» действительность. Когда в стране происходит революция Ремизов превращает ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ в тайное общество, устанавливает в нем конституционную монархию царя Асыки Первого и провозглашает идеологию «Свободновыраженной анархии». Или, например, из-за того, что Ремизов очень долго не мог получить разрешение на выезд за границу и находился под постоянной угрозой ареста, у членов ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛа появилось право беспрепятственно пересекать все возможные границы: «Обезьянья Палата тем и обезьянья, дает все права и освобождает от всяких обязанностей». Своей главной целью Ремизов видит создание идеального утопического общества, которое, в отличие от остальной России, будет «правильно» функционировать.

Характерно то, что в эмиграции этот арт-проект не перестал существовать, напротив, оказался куда более востребованным, чем на родине. Помимо того, что много «Обезьяньих кавалеров» оказались в эмиграции вместе с Ремизовым, обезьянья палата сильно расширилась. Несмотря на то, что, на первый взгляд, актуальность в существовании этого общества отпала, так как безвозвратно изменился бытовой и культурный «ряды», обезьянья палата приобрела новый смысл: «сама идея «Палаты» приобрела особый смысл: призрачный материк объединил разбросанных по Европе литераторов, художников, философов, врачей, издателей и многих других выходцев из России. «ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ» хранил как драгоценность прошлое этих пилигримов и объединял их в настоящем, не только создавая иллюзию общности, но и вполне реально закрепляя принципы взаимопомощи, товарищеской поддержки и творческой заинтересованности друг в друге» [Обатнина, 2001, с. 226].

В эмиграции «Палата» сохранит также и свою основную цель: попытку систематизировать содержание, отталкиваясь от постоянно меняющегося контекста. Ремизов создает новый список

участников, вводит новые должности (например, забеглые князья) и так далее. В эмиграции «Палата» перестала быть «частной» и стала общественным достоянием. Письма с приглашением вступить в тайное общество и раньше воспринимались членами «Палаты» как самостоятельные художественные произведения, однако в эмиграции они были оценены коллекционерами и официально приобрели такой статус. Кроме того, в обществе Ремизова появляются люди, желающие написать и перевести историю обезьяньей палаты на другие языки и познакомиться тем самым с этой игрой иностранцев, которые никогда и не находились в условиях, при которых создавалась Палата, а значит, исходя из банальной логики, не могли ни принять участия в этом обществе, ни оценить его задачи и цели по достоинству [Обатнина, 2001, с. 232].

Ситуация с переводом на английский язык должна была осложниться еще и тем, что одним из инструментов своего искусства Ремизов считал слово, а если быть точнее, то своевольное использование русской грамматики и лексики.

Появление этих и многих других тенденций, связанных с Палатой в эмиграции, крайне интересны еще и потому, что ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ представлял из себя арт-объект только самим фактом своего существования. «Палату» нельзя сравнить с художественными объединениями или с эмигрантскими журналами, так как ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ не выпускал коллективных трудов, не был связан каким-то общим делом, не имел целей и задач. Суть этого общества состояла в самом факте проживания театральной жизни, «ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ аккумулировал в себе мифотворческий и символотворческий потенциал Серебряного века и реализовался как игровое осмысление идеологических и эстетических концептов дореволюционной России и русской эмиграции» [Обатнина, 2001, с. 7].

Елена Обатнина связывает жизнь «Палаты» в эмиграции со своеобразной ностальгией и поиском общности, однако, если это так, тогда остается необъяснимой внешняя реакция на это общество (критика, попытки перевода на иностранные языки и прочее). Быть может, что Ремизов и прочие обезьяньи кавалеры не стремились продолжать игру исключительно потому, что началась она еще в России. Возможно, что такая форма перформативного искусства продолжала существовать исключительно из-за того, что изменился контекст и «Палата» приобрела новую актуальность.

Необходимо вернуться к теоретической базе данной работы и подробнее рассмотреть теорию Тынянова о функционировании литературного и бытового / культурного / социального рядов. Юрий Николаевич Тынянов, указывая на невозможность изучения «замкнутой» литературы, утверждает, что причиной тому является сам процесс эволюционирования литературы. «Но уже и по отношению к современной литературе невозможен путь изолированного изучения. Существование факта как литературного зависит от его дифференциального качества (то есть от соотносительности либо с литературным, либо с внелитературным рядом), другими словами – от функции его. То, что в одной эпохе является литературным фактом, то для другой будет общеречевым бытовым явлением, и наоборот, в зависимости от всей литературной системы, в которой данный факт обращается. Так, дружеское письмо Державина – факт бытовой, дружеское письмо карамзинской и пушкинской эпохи – факт литературный» [Тынянов, 1977, с. 273].

Иначе говоря, какой-то литературный прием существует как литературный прием, только пока он актуален, когда же он «стирается» или же «автоматизируется», то перестает быть самостоятельным смысловым элементом. Однако он не исчезает из культуры как таковой, чаще всего он просто меняет свою функцию, совершает своеобразную рокировку в общем смысловом ряду. Вместо самостоятельной смысловой функции «стертый» литературный элемент превращается в проводника – нечто такое, что связывает литературный и внелитературные ряды. По этому правилу существуют, например, газетные фельетоны. Однако, если экстраполировать тыняновские законы на невербальные виды искусства, то мы можем увидеть, что по такой же логике функционируют и газетные карикатуры, костюмы актеров на сцене, мизансцена и так далее.

«Стертый метр является здесь средством *прикрепления* злободневного, бытового, фельетонного материала к литературному ряду. Функция его совершенно другая, нежели в поэтическом произведении, она служебная. К тому же ряду фактов относится и „пародия” в стиховом „маленьком фельетоне”. Пародия литературно жива постольку, поскольку живо пародируемое. Какое литературное значение может иметь заведомо тысячная пародия на лермонтовское „Когда волнуется желтеющая нива...” и на пушкинского „Пророка”? Между тем стиховой „маленький фельетон” сплошь да рядом пользуется ею. И здесь мы имеем то же: функция пародии стала служебной, она

служит для *прикрепления* внелитературных фактов к литературному ряду» [Тынянов, 1977, с.274].

Согласно этому выводу Тынянова, мы видим, как культура превращает факт бытового ряда в факт литературного ряда и наоборот. Из этого вывода мы можем предположить, что игровая практика Обезьяньей палаты и театральность жизни Ремизова в России были лишь фактами бытового ряда, в то время как оказавшись за рубежом трансформировались в факты литературного ряда (если пользоваться словарем Тынянова).

Для обоснования этого аргумента нам необходимо обратиться к русской культуре Серебряного века. Л. А. Колобаева в предисловии к своей монографии пишет: «Стоит вспомнить странный, „безбытный“ быт А. Добролюбова, или мифологизированную игру в кружке „аргонавтов“ с участием А. Белого, или театральность поведения, свойственную А. Ремизову, с его Вольной Обезьяньей Палатой, включавшей немалый круг самых разных литераторов – от В. Розанова, Л. Шестова и Е. Замятина до М. Горького, или артистизм Вяч. Иванова и Л. Зиновьевой-Аннибал с их „башней“, или поведенческую игру М. Волошина и обитателей его коктебельского дома, их стилизованные одежды, жесты и не всегда безобидные мистификации» [Колобаева, 2000, с. 4]. Помимо ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛА в те же годы появилось и «Заячье ведомство», организованное Пришвиным. Вот цитата из его дневника за 5 марта 1917 года: «Под самый конец царствования Романова, когда министры сменялись с большой скоростью, мы с Ремизовым, независимо друг от друга, основали два новые ведомства: он – Обезьянье в кругу своих знакомых, я – Заячье внутри Министерства Торговли и Промышленности (где я служил, укрываясь от войны, делопроизводителем отдела „Военного Времени“»)» [Пришвин, 2007, с. 365]. Между двумя этими тайными обществами моментально произошел союз и многие обезьяньи кавалеры стали носить еще и дополнительный титул: Заячьи сенаторы.

Кроме того, много исследователей утверждают, что любовь к псевдонимам серебряного века, также стоит отнести к игровым практикам. Псевдоним для художника, в широком смысле этого слова, явление не редкое, однако в XIX веке обычно под псевдонимом старались спрятаться молодые авторы, в то время как в начале XX века псевдоним почти поголовно вытесняет настоящие имена. Ровно такую же практику мы можем наблюдать и в среде политических партий Российской империи. Можно расширить доказатель-

ную базу, указав на особую любовь поэтов и писателей Серебряного века к тавтограммам и брахиколонам, центонам, футуристической зауми, палиндромам, анаграммам. Художник Анненков, вспоминая свое общение с тем же А. Ремизовым, писал о его идее создать некую «Русалию», которая бы воплощала и балет, и литературу, и символизировала бы собой всю русскую культуру [Анненков, 1991, с. 206]. Или же вспоминал то, как Ремизов смотрел на боевые орудия и восхищался их красотой, говоря при этом, что это безумно красивые машины, когда не стреляют. Очевидно, что в данной реплике присутствует определенная доля театральности, так как орудия созданы не для восхищения, а для стрельбы. Отказывая им в их первоначальной функции и наделяя их эстетической красотой, Анненков демонстрирует нам «игровой» взгляд деятеля культуры серебряного века на окружающую его действительность [Анненков, 1991, с. 201].

Мы видим, что создание обезьяньей палаты Алексеем Ремизовым является хоть и гиперболизированной формой игровой практики, однако вполне естественной для культуры Серебряного века. В связи с этим, мы можем утверждать, что в России ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ являлся фактом бытовой культуры, а всплеск популярности этого тайного общества в эмиграции можно объяснить тем, что ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ превратился в факт литературного ряда. Сама по себе «Палата» стала самостоятельным культурным объектом, который обладает самостоятельным семантическим шлейфом. По этой причине мы можем сказать, что продолжение игровой практики тайного общества не было вызвано одной лишь ностальгией по исчезнувшей России или же пространством осмысления идеологических и эстетических концептов дореволюционной России в эмиграции, напротив, эмиграция и вынужденный разрыв литературного, в широком смысле слова, ряда с бытовым рядом подарили литературному факту «новую жизнь». Надо отдельно отметить, что для многих деятелей русской эмиграции сама эмиграция давала «новую» жизнь их деятельности.

Новая живопись Ремизова. Сны писателей как новое искусство

Отдельно интересно проанализировать живопись Ремизова и его отношение к ней. Находясь в эмиграции, Ремизов будет составлять альбомы снов разных русских писателей. Писатели, такие как Гоголь, Тургенев, Достоевский, будут создаваться им заново с помощью представлений само-

го Ремизова о снах этих писателей. После образы эти будут представлены на суд общественности.

Сны привлекали Ремизова, особенно сны, перемешанные с реальностью. Само по себе описание сна это не новый прием, однако сны, сопоставленные с реальностью, текст, сопоставленный с картинкой, являются авторским приемом Алексея Ремизова: «Сны я записываю, как научился писать. Сны я помню: но вижу во сне отчетливее, чем мои записи. Трудно передать несообразность, а также несоответствие, и невольно сон исправляется числом и мерой. Рисунок точнее передает сон. Я пробовал – рисую, и то не ахти как! Моя натура – что-то не очень натуральная, передача исковерканной и без того *реальности сна* (курсив автора статьи). Чтобы изловчиться в рисунке, я решил изображать всякий день мой сон: сновидение в середине страницы, а вокруг и с боков дневное: встречи и происшествия» [Художники русской эмиграции, 1994, с. 381].

Сон как постоянный лейтмотив изобразительного творчества Ремизова не случаен по некоторым причинам. Во-первых, сон – это «чистый» нарратив, не скованный никакими законами реализма, логики и так далее, что безусловно дает автору небывалую творческую свободу. Во-вторых, сон – это элемент бытовой жизни (или факт бытового ряда, пользуясь терминологией Тынянова). И, в третьих, природа сна не до конца известна сегодня, а во времена Ремизова практически не была изучена вовсе, а значит, природа сна обладает определенной мистической функцией, содержит какую-то тайну. Если бы Ремизов хотел написать критическую статью, посвященную Пушкину или Гоголю, то он непременно столкнулся бы с академической критикой, так как уже существовала определенная школа и академические традиции литературоведения. В случае же описания сна Ремизов оказывался свободен и – при этом – создавал определенный образ Пушкина, Гоголя, Тургенева, так как их сон – это факт их бытового ряда, а значит, часть их внутреннего мира. Причем образы эти были не классические дореволюционные, напротив, художественный опыт Ремизова вполне можно отнести к «новому» искусству русского зарубежья.

Работы Ремизова все-таки столкнулись с формальными представлениями о писателях и поэтому не воспринимались критиками как сны исторических личностей, однако, высоко оценивались как самостоятельные произведения искусства. Вот что писал Осоргин по поводу работ Ремизова: «Не только трудно, но и невозможно представить себе, чтобы Тургенев или его герои когда-нибудь

грезили образами, изображенными Ремизовым и резко противоречащими тургеневской простоте и ясности: зато для толкования самого Ремизова и его произведений эти образы необходимы – во всей их сказочности и фантастической путанице, в их детской стилизации, богатейшей орнаментике („Песнь торжествующей любви”) и чертовщине. <...> Иллюстрации к „сновидениям” принадлежат, кажется, к лучшим его художественным опытам, и право их полной оценки следует предоставить консилиуму художников и врачей; литературному суду они, во всяком случае не подлежат» [Осоргин, 1927, с. 453].

Общество русского зарубежья не позволяло Ремизову «переработать» гениев русской литературы, хотя очевидно, что такая идея у автора альбомов определенно присутствовала. И несмотря на это, сам по себе художественный ход (изображать сны, перемешанные с реальностью, превращать факт бытового ряда в факт литературного ряда) был оценен многими по достоинству. Михаил Осоргин, в рецензии к книге «Взвихренная Русь» оценил художественный калейдоскопический взгляд Ремизова. Он называет книгу памятником революции, но, что важно, памятником совершенно новым, так как она останется непонятной тем, кто сам не пережил событий 1918–1920-х годов в России. Книга Ремизова с помощью снов, в частности, не просто передает революционный быт, как это делают многие мемуаристы 20-х годов, она его возрождает: «Рассказать книгу невозможно. Тому, кто ее только перелистает она покажется набором мелких рассказчиков, сценок, чудачеств, отступлений, случайных записей, неприводоподобных снов пестрящих подлинными именами. Времени от времени тон бытовой повести или нарочное гаерство переходит в неожиданную, высокую, как бы даже преувеличенную лирику и вновь завершается какой-то заметкой, годной для газетного отдела курьезов и анекдотов. Нужно привыкнуть к письму Ремизова, чтобы прежде чем дойдешь до последней умиротворяющей страницы, где-то на полустроке, внезапно, но с полной ясностью понять, что вся эта суэта манеры, вся эта не слитая смесь быта и бытия, бодрствования и сна, крови и анекдота, великого горя и мизерных радостей – все это и есть олицетворение взвихренной России...» [Осоргин, 1927, с. 453].

Из этой цитаты Осоргина видно, что метод Алексея Ремизова абсолютно уникален, нов, и, что самое главное для этой статьи, демонстрирует нам принцип работы тыняновского «закона стихотворного ряда» в невербальном искусстве. Мы ви-

дим, как лишённые самостоятельной семантики факты (такие, как сны, анекдоты, случайные записи и прочее) выстраиваются в ряд и приобретают общий смысл. Интересно дополнить это наблюдение тем, что, как минимум в глазах Осоргина, эта книга ценна сама по себе именно, исходя из ее калейдоскопической манеры. Она составлена в новом формате на основе логики Обезьяньей палаты. Не каждый читающий сможет понять логику Ремизова, не каждый сможет уловить тонкую художественную ценность «памятника», и, скорее, будет склонен отнести «Взвихренную Русь» к очередному «чужачеству», в то время как текст, как и ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ, является своеобразным «тайным обществом переживших революцию в России». Произведение, во многом составленное из текстов бытового ряда, переплетая несовместимые вещи, создает новый литературный ряд и новое прочтение революционных событий.

Литература А. М. Ремизова. Историческая субъектность Ремизова как эмигранта

«В эмиграции, вопреки ожиданиям соотечественников, не признававших Россию с большевиками, Ремизов неоднократно демонстрировал оптимистический взгляд на постреволюционное поколение литературной молодежи, хотя его позиция утвердилась независимо от сменовеховской агитации» [Обатнина, 2020, с. 95.]

Изучая стиль и метод Алексея Ремизова, нам видится необходимым также поднять проблему исторической субъектности Ремизова как эмигранта. Под исторической субъектностью стоит понимать особые практики пишущего человека, направленные на осмысление своего места в настоящей исторической действительности и на определение своей роли в ней. Многие эмигранты первой волны сталкиваются с проблемой имплицитного определения своей исторической субъектности. Как правило, это выражено в проблеме «Миссии русского зарубежья». Этой проблематике в отечественной историографии посвящено много текстов, достаточно вспомнить работу Михаила Назарова «Миссия русского зарубежья» [Назаров, 2020, с. 544]. Автор этого труда ставит перед собой задачу исследовать уникальный опыт русской эмиграции в познании разных общественных систем. То, что в нашей работе названо «исторической субъектностью», выражается у Назарова в понятии «миссия» и замыкается политической и политологической деятельностью русского зарубежья. Нам видится необходимым определить историческую субъектность, или «миссию» культурного, далекого от политики,

эмигранта Алексея Ремизова. Его тексты, в частности, «Взвихренная Русь», дают нам такую возможность.

Книга «Взвихренная Русь» представляется нам не стилизованным под мемуаристку художественным текстом, а, скорее, рефлексией над жизнью в революционной России, однако рефлексией, составленной вне России. Мемуары были настолько частым явлением в литературе русского зарубежья, что даже сам факт писания мемуаров стал поводом для шуток. Вот что пишет Надежда Тэффи в своем рассказе «Городок»: «Кроме мужчин и женщин, население городишки состояло из министров и генералов. Из них только малая часть занималась извозом – большая преимущественно долгами и мемуарами. Мемуары писались для возвеличения собственного имени и для посрамления сподвижников. Разница между мемуарами заключалась в том, что одни писались от руки, другие на пишущей машинке». Учитывая специфику Ремизовского стиля, его нельзя заподозрить в том, что он пытался подражать популярному жанру. Такая мемуарная стилистика была, скорее, инструментом для автора, нежели конечной целью. Описывая события февральской революции в России, Ремизов ставит рассказчика в положение наблюдателя. Все события главный герой либо слышит, либо видит из окна, либо вспоминает вырезку из газеты, но никогда не участвует в событиях. Надо отметить, что цитаты из книги «Взвихренная Русь» даются в этой работе с той орфографией, которая выбрана редактором зарубежного издательства в 1990 году. Выше нами неоднократно утверждалось, что в качестве объекта искусства для Ремизова выступал русский язык. Однако, помимо словотворчества Ремизов использовал специальную вязь для написания своих «обезьяньих писем», значит частью литературной игры и частью арт-объекта являются не только слова сами по себе, но и то, как они выглядят. Это значит, что, цитируя памятник, необходимо цитировать его именно в том виде, в каком он до нас дошел.

«По обѣдѣ вышелъ я на волю – чего тамъ на волѣ? А тамъ земля шаталась. И вѣковая стѣна вотъ-вотъ рухнетъ. Пробрался я къ Семеновскому мосту и повернулъ на Фонтанку къ „князю обезьяньему“ М. М. Исаеву. Посидѣлъ немного и домой. Выхожу изъ воротъ.

– Матушки, горить! – закричала старуха, шла она шаталась съ своимъ шитымъ мѣшкомъ, чиновница.

– Что горить?

– Окружный горить.

„Окружный горить!” Посмотрѣль я вверхъ, а тамъ дымъ – длинный – идетъ – и идетъ.

– Окружный горить и Комендантское! – ска-
заль студентъ.

– Потушите огонь! – слышу.

– Предварилка горить! – крикнула барышня, раскраснѣвшаяся, бѣжить она по Фонтанкѣ къ Литейному. Петербургъ горѣль. Горѣли черныя гнѣзда: судъ, война и неволя. Земля шаталась» [Ремизов, 1990, с. 39].

Иногда рассказ прерывается сценами бреда, а иногда дневниковыми записями: «И не помню, что мнѣ подъ этотъ день снилось. Помню изъ газетъ: въ тотъ день выскочилъ какой-то Вейсъ и очень осердился, какъ смѣли безъ него „хлѣбныя карточки” готовить, и что онъ этого не допустить. И еще помню статью В. В. Розанова объ автомобиляхъ, какъ наша „радикальная демократія” спитъ и видитъ захватить автомобили и кататься. А главное и это, какъ „Богъ – быкъ” въ воскресенье, засѣло въ памяти: „государь уѣхаль въ ставку”» [Ремизов, 1990, с. 45].

Калейдоскопический, сонно-бредовый образ революционной России создается Ремизовым для того, чтобы передать атмосферу конца света. Эсхатологический мотив встречается и в других его текстах, опубликованных в эмиграции. Речь идет про его сборник «Россия в письменах», который писался и в России, и за рубежом, но полностью редактировался и публиковался уже в эмиграции. Вот, что пишет Ремизов про свои последние дни в Петрограде перед эмиграцией: «В первый раз взял я с полки петровскую мою тетрадь, когда по злому ли наущению либо от простоты нашей Санктпетербург <так! – Ред> обернули в Петроград. Очень меня тогда за сердце взяло: город святого Петра – Санктпетербург – и вдруг какой-то Петроград! С тех пор много воды утекло. Война вспорола каменный мешок, в котором сидючи простецы наши валяли простецкую свою жизнь, храня исконный завет: – здорово живешь – обознался – наплевать. Смута пошла, а с нею раздор и раззор. Уничтожили навсегда твердый знак. А загаженный, заплеванный Петербург обратили из Петрограда в красный Петроград. И пришло такое время конечное, вон побежали из Петербурга кто куда, оставляя дом Петров – последнее наше окно» [Ремизов, 2017, с. 38].

Мы видим, что автор говорит про «конченное» время, сравнивает эту эпоху со смутным временем, а «окно в Европу» называет «последним нашим окном». Мы видим, что Ремизов видит

«последние времена», однако не стоит считать, что Ремизов видит конец истории как таковой. Возможно автор говорит о конце истории в России, но никак не о конце Русской истории.

Какие же знаки сигнализируют Ремизову, что наступают последние времена? Например, изменения в грамматике: «уничтожили твердый знак». Как для писателя это – серьезная потеря для Ремизова. Кроме того, изменившееся поведение людей символизирует конец времени. Ремизов, подобно булгаковскому профессору Преображенскому, отмечает «разруху в клозетах». Приведем цитату из «Взвихренной Руси», это фрагмент перелома случайно обнаруженного «обезьяньего» письма: «спѣшу увѣдомить тебя, другъ мой, что положеніе дѣль въ великой бѣлой имперіи страшно измѣнилось: всѣ люди вышли изъ скотскихъ загоновъ и объявили, что они ч е л о в ѣ к и, но при этомъ они стали разбрасывать нечистоты на площадяхъ и улицахъ, утверждая, что во всеобщемъ засореніи заключается истинная свобода. Вожди ихъ говорили, что людей единственно можно убѣждать, отказавшись отъ всякаго принужденія, поэтому никто никого не сталъ слушаться. И каждый сталъ дѣлать, что хотѣль» [Ремизов, 1990, с. 300].

Но самая главная трагедия для Ремизова и самый главный сигнал конца света, это прекращение общения между людьми: «Вотъ это-то и есть самое страшное: не слушаютъ! – не слышать словъ твоихъ. Кричали, кричали – слава Богу! – повели въ комиссаріатъ» [Ремизов, 1990, с. 71]. Завершая свою книгу «Взвихренная Русь», в маленьком рассказе «В конце концов», Ремизов дает нам, читателям, свое определение России: «Россія! – это разговоръ на долгіе годы, а споръ безконечный. Всякій тутъ свое – и по своему правъ» [Ремизов, 1990, с. 516]. В условиях, когда Россия – это разговор и спор, потерять возможность вести диалог является главным признаком конца света. Однако, как мы увидим ниже, конец света для Ремизова не означает конец истории как таковой. Правильнее было бы определить это явление, скорее, как «конец мира».

Мир, в котором герой Ремизова не мог больше говорить, мир, где его могут прийти и арестовать, автор считает, как нам кажется, погибшем миром. Именно из-за «глухоты» окружающего общества Ремизов убивает и обезьянью Палату, чтобы возродить ее в эмиграции. Мы видим, что ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ не перестает существовать совсем, он возрождается в эмиграции, однако он перестает существовать в отдельно взятом мире.

Согласно сюжету книги большевики постепенно арестовывают всех участников «Великой и Вольной Обезьяньей Палаты», а далее производят массовую казнь на Марсовом поле. Марсовое поле в Петербурге, место захоронения героев революции, становится у Ремизова своеобразным капищем, на котором приносят в жертву обезьян и их предводителя Царя Асыку Первого. «Марсово поле насытилось визгомъ и стономъ, а земля взбухла отъ пролитой обезьяньей крови, а народъ надорвалъ себѣ животики отъ хохота, прискакалъ на мѣдномъ конѣ, какъ вѣтеръ, всадникъ, весь закованный въ зеленую мѣдь: высоко-взвившійся арканъ стянулъ мнѣ горло – и я упалъ на колѣни. И въ замерѣвшей тишинѣ, дерзко глядя на страшнаго всадника, передъ лицомъ ненужной, ненавистой, непрошенной смерти, я, предводитель обезьянь Австраліи, Африки и Южной Америки, прокричалъ гордому всаднику и ненавистой мнѣ смерти трижды пѣтухомъ» [Ремизов, 1990, с. 300].

Заканчивается книга рассказом под названием «Неугасимые огни». Этот рассказ является своего рода постскриптумом, так как предыдущий рассказ, подобно пьесе, символично заканчивается словом «Конец», а текст «Неугасимые огни» помещен сразу после. Сюжет этого рассказа представляет из себя подробнейшее описание церковных служб в Москве. Лирический герой сначала оказывается на службе в одном храме, затем он переходит в другой, следом в третий. В конечном счете герой рассказа наблюдает, как в церковной службе, в своеобразном шествии, начинают принимать участие московские святые, московские цари, митрополиты и так далее: «Въ мѣдныхъ каскахъ, закованные въ сѣрую сталь, проходили ливонцы, обагрившіе кровью московскій берегъ, а слѣдомъ пестро и ярко царевичи: грузинскіе, касимовскіе и сибирскіе. Шишаки лѣсовчиковъ и русскихъ „воровъ”, а подъ ними шаршавыя головы юродивыхъ – не брякали тяжелыя вериги, висѣло желѣзо, какъ тѣнь, на измученномъ тѣлѣ. И въ бѣлыхъ оленьихъ кухлянкахъ скользили лопаринойды, шептались – шаптали – и отъ ихъ шопота сгущался туманъ, и сквозь туманъ: ослѣпленные зотчіе и строители, касаясь руками стѣнь. Неугасимые огни горятъ надъ Россіей!» [Ремизов, 1990, с. 524].

В текстах, опубликованных Ремизовым в эмиграции, мы видим два смысловых блока, проходящих красной линией через его «эмигрантские» труды. Это, во первых, мотив «конца мира, и во вторых, мотив «живой» истории прошлого, которая предстает периодически перед глазами лирического героя. Именно в переплетении этих сю-

жетных блоков мы видим историческую субъектность эмигранта Алексея Ремизова. Возможно, Ремизов понимает историю после революции не как законченную, а скорее как остановленную. Свою же историческую субъектность видит в роли наблюдателя за этим «пройденным» отрезком истории.

Бунин, к примеру, в своих дневниках пишет о том, что большевики и революция окончательно уничтожили старый мир, а он, эмигрант, вынужден жить в новой реальности. Алексей Ремизов также пишет об уничтожении старого мира, однако «персонажи» старого мира никуда не исчезли для него. Можно сказать, что в отличие от Бунина, Ремизов так и не начал жить в новой реальности, но, в тоже время, нельзя сказать, что историческая реальность Ремизова когда-то совпадала с бунинской.

Рассказчик вспоминает прошлое и заново переживает его: «Живо встаетъ старая память – ночные успенскіе крестные хода» [Ремизов, 1990, с. 519]. Этой старой памятью рассказчик вспоминает не только события, в которых он принимал участие, он вспоминает и далекое прошлое: войну 1812 года, Годунова и Ивана Грозного. Вспоминает он это, так как убежден, что на протяжении веков процесс крестного хода не изменился, и благодаря наблюдению за крестным ходом, он переживает и эти древние эпохи в том числе: «въ унисонъ ревутъ басы, да звенящій перекликъ кононарховъ, а подъ конецъ густой кадильный дымъ къ голубѣющимъ утреннимъ сводамъ – тропарь Преображенью – такъ при царѣ Иванѣ, такъ при Годуновѣ, такъ при Алексѣѣ Михайловичѣ: столповой распѣвъ костеръ изъ тьмы – голубѣющій разсвѣтъ – тропарь Преображенью» [Ремизов, 1990, с. 520].

Михаил Осоргин назовет лирического героя Ремизова «малюсеньким человеком» [Осоргин, 1927, с. 456]. Нам представляется это крайне удачным описанием. Герой Ремизова никогда не участвует в революции, он только наблюдает. В конце книги выясняется, что герой Ремизова и не сильно страдает от революции, так как она не отнимает у него ничего (у него ничего и не было). Революция лишь дает ему эмоции, переживания и заражает его «верой в бурю»: «вотъ надвигается въ мѣрѣ, идетъ и придетъ, наконецъ, подыметъ и развѣтъ – развущить» [Ремизов, 1990, с. 517]. Историческая субъектность этого «малюсенького человека» выражается в том, что он осознает, свою неспособность повлиять на историю, однако не потому, что история закончилась или он выпал из этой истории. Этот человек является наблюда-

телем, кроме того, наблюдателем активным. Герой Ремизова может «старой памятью» вспоминать историю, поставленную на паузу, причем вспоминать все события одновременно.

Историческая субъектность Алексея Ремизова похожа на средневековое, религиозное эсхатологическое мышление. История не выстроена в линейный нарратив, прошлое и настоящее может переживаться одновременно, а будущее выражено в буре, приносящей конец света, однако у этого конца света нет конкретной даты. Ремизов и его литературный герой как бы «заражены» (терминология Ремизова) ощущением беды, которая обязательно придет. Однако, несмотря на то, что Ремизов эмигрант, сам факт эмиграции и перелом 1917 года не является для него концом истории. История продолжается для Ремизова, и он – как художник в широком смысле слова – продолжает заниматься искусством, которое вполне можно назвать «новым искусством».

Заключение

В заключении к данной статье необходимо отметить, что проведенный анализ творчества Алексея Ремизова в эмиграции позволяет говорить о его искусстве как о «новом искусстве». Несмотря на кажущуюся тавтологию и, казалось бы, простое продолжение дореволюционной традиции ремизовского творчества, мы видим, что в эмиграции оно приобретает новые смыслы. ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ, бывший в России всего лишь шуткой для близкого Ремизову кругу людей, в эмиграции превращается в полноценный арт-проект с огромным количеством участников. Калейдоскопический стиль литературы Ремизова, бывший в России скорее литературным чудачеством, превращается в эмиграции в особый литературный прием, который превращает мемуарный текст в живой памятник революции и так далее. Благодаря этому выводу удастся определить и историческую субъектность Алексея Ремизова как писателя и художника в эмиграции. По меткой формулировке Михаила Осоргина, приведенной выше, историческая субъектность Ремизова может быть названа «субъектностью малосенького человека», который признает, что история России не остановила свой ход, несмотря на крах старого мира, история продолжается, однако движется она скорее не к «светлому будущему», а к «концу света». Сам Ремизов берет на себя роль наблюдателя, а не вершителя истории, однако наблюдателя не пассивного, а активного. Ремизов может, как бы, жить в истории, «вспоминая ее старой памятью».

Библиографический список

1. Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. 1. Санкт-Петербург : Искусство, 1991. 327 с.
2. Базанов П. Н. Царь и советы: русская эмиграция в борьбе за российскую государственную деятельность: политическая и издательская деятельность. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Изд-во РХГА, 2022. 322 с.
3. Дэвидсон П. Переосмысление русской литературной традиции в диаспоре. Бунин, Набоков, Вячеслав Иванов // Век диаспоры: сб. науч. тр. / Новое литературное обозрение. Москва, 2021. С. 50–29.
4. Ковальчук С. Н. Настоящий изгнанник с собой все уносит: судьбы ученых эмигрантов в Латвии 1920–1944 гг. Москва : Новый хронограф, 2017. 432 с.
5. Колобаева Л. А. Русский символизм. Москва : Изд-во Моск. Ун-та, 2000. 296 с.
6. Кондаков И. В. Теснота смысловых рядов в художественной культуре XX–XXI веков // Сложность социокультурного мира современности: реалии и оптики анализа : Сборник материалов и докладов XXIV российской научно-практической конференции с международным участием (Екатеринбург, 14–15 апреля 2022 г.) / редкол.: Л. А. Закс и др. Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2022. С. 124–130.
7. Милоков П. Н. «Русский европеец». Публицистика 20–30-х гг. XX в. / отв. ред. и сост. М. Г. Вандальковская, В. В. Тихонов. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. 326 с.
8. Назаров М. В. Миссия русской эмиграции. (На фоне катаклизмов XX века). В двух томах. Т. 1. Москва : Русская идея, 2020. 544 с.
9. Обатнина Е. Р. Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата. А. М. Ремизов в лица и документах. Санкт-Петербург : Изд-во Иван Лимбаха, 2001. 384 с.
10. Обатнина Е. Р. А. М. Ремизов. Личность и творчество писателя. Москва : Новое Литературное обозрение, 2008. 296 с.
11. Обатнина Е. Р. Писатель на фоне сменовеховства: Ремизов и Пришвин // Словестность и история. Москва, 2020. С. 91–108.
12. Осоргин М. А. Алексей Ремизов. Взвихренная Русь // Современные записки. Кн 31. Париж : Таир, 1927. С. 453–456.
13. Пришвин М. М. Дневники. 1914–1917 / подгот. текста Л. А. Рязановой, Я. З. Гришиной; коммент. Я. З. Гришиной; указат. имен Т. Н. Бедняковой, Е. В. Михайлова. Санкт-Петербург : ООО «Издательство «Росток», 2007. 608 с.
14. Ремизов А. М. Россия в письменах. Собрание сочинений. Т. 13. Санкт-Петербург : ООО «Издательство «Росток», 2017. 928 с.
15. Ремизов А. М. Взвихренная Русь. Glasgow, 1990. 708 с.
16. Ремизов А. Огонь вещей. Сны и предсонье / сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. Е. Р. Обатниной. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005.

17. Сомов К. А. Дневник. 1923–1925 / вступ. статья, подгот. текста, коммент. П. С. Голубева. Москва : издательство Дмитрий Сечин, 2018. 716 с.

18. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977. С. 270–281.

19. Художники русской эмиграции (1917–1941). Биографический словарь / авторы Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. Санкт-Петербург : Издательство Чернышева, 1994. 592 с.

20. Шёнле А. Эмоциональная, моральная, и идеологическая амбивалентность изгнания. Николай Тургенев и перформанс политической эмиграции. // Век диаспоры: сб. науч. тр. / Новое литературное обозрение. Москва, 2021. С. 30–50.

Reference list

1. Annenkov Ju. P. Dnevnik moih vstrech. Cikel tragedij = A diary of my encounters. A Cycle of Tragedies. T 1. Sankt-Peterburg : Iskusstvo, 1991. 327 s.

2. Bazanov P. N. Car' i soveti: russkaja jemigracija v bor'be za rossijskuju gosudarstvennuju dejatel'nost': političeskaja i izdatel'skaja dejatel'nost' = The Tsar and the Soviets: Russian emigration fighting for Russian statehood: political and publishing activities. 2-e izd., ispr. Sankt-Peterburg : Izd-vo RHGA, 2022. 322 s.

3. Djevidson P. Pereosmylenie russkoj literaturnoj tradicii v diaspore = Rethinking the Russian literary tradition in the diaspora. Bunin, Nabokov, Vjacheslav Ivanov // Vek diaspori: sb. науч. tr. / Novoe literaturnoe obozrenie. Moskva, 2021. S. 50–29.

4. Koval'chuk S. N. Nastojashij izgnannik s soboj vse unosit: sud'by učenih jemigrantov v Latvii 1920–1944 gg. = A true outcast takes everything with him: the fates of scientific emigrants in Latvia 1920-1944. Moskva : Novyj hronograf, 2017. 432 s.

5. Kolobaeva L. A. Russkij simvolizm = Russian Symbolism. Moskva : Izd-vo Mosk. Un-ta, 2000. 296 s.

6. Kondakov I. V. Tesnota smyslovyh rjadov v hudozhestvennoj kul'ture XX–XXI vekov = The density of semantic rows in the XX–XXI centuries artistic culture // Slozhnost' sociokul'turnogo mira sovremennosti: realii i optiki analiza : Sbornik materialov i dokladov XXIV rossijskoj nauchno-praktičeskoj konferencii s mezhdunarodnym uchastiem (Ekaterinburg, 14–15 aprelja 2022 g.) / redkol.: L. A. Zaks i dr. Ekaterinburg : Gumanitarnyj universitet, 2022. S. 124–130.

7. Miljukov P. N. «Russkij evropeec». Publicistika 20–30-h gg. XX v. = «The Russian European». Journalism of the 20-30s of the XX century / otv. red. i sost. M. G. Vandalkovskaja, V. V. Tihonov. Moskva : Rossijskaja političeskaja jenciklopedija (ROSSPJeN), 2012. 326 s.

8. Nazarov M. V. Missija russkoj jemigracii. (Na fone kataklizmov XX veka) = The Russian emigration's mission. (Against the background of XX century cataclysms). V dvuh tomah. T. 1. Moskva : Russkaja ideja, 2020. 544 s.

9. Obatnina E. R. Car' Asyka i ego poddannye. Obez'jan'ja Velikaja i Vol'naja Palata. A. M. Remizov v lica i dokumentah = King Asyka and his subjects. Monkey Great and the Free Chamber. A. M. Remizov in persons and documents. Sankt-Peterburg : Izd-v Ivan Limbaha, 2001. 384 s.

10. Obatnina E. R. A. M. Remizov. Lichnost' i tvorčestvo pisatelja = A. M. Remizov. The writer's personality and creative work. Moskva : Novoe Literaturnoe obozrenie, 2008. 296 s.

11. Obatnina E. R. Pisatel' na fone smenovehovstva: Remizov i Prishvin = The writer against the background of changing guidelines: Remizov and Prishvin // Slovestnost' i istorija. Moskva, 2020. S. 91–108.

12. Osorgin M. A. Aleksej Remizov. Vzvihrennaja Rus' = Alexei Remizov. Swirled Russia // Sovremennye zapiski. Kn 31. Parizh : Tair, 1927. S. 453–456.

13. Prishvin M. M. Dnevnik. 1914–1917 = Diaries. 1914-1917 / podgot. teksta JI. A. Rjazanovoj, Ja. 3. Grishinnoj; komment. Ja. 3. Grishinnoj; ukazat. imen T. N. Bednjakovoj, E. V. Mihajlova. Sankt-Peterburg : OOO «Izdatel'stvo «Rostok», 2007. 608 s.

14. Remizov A. M. Rossija v pis'menah. Sobranie sočinenij = Russia in writings. Collected Works. T. 13. Sankt-Peterburg : OOO «Izdatel'stvo «Rostok», 2017. 928 s.

15. Remizov A. M. Vzvihrennaja Rus' = Swirled Russia. Glasgow, 1990. 708 s.

16. Remizov A. Ogon' veshhej. Sny i predson'e = The fire of things. Dreams and pre-dreams / sost., podgot. teksta, vstup. stat'ja i komment. E. R. Obatninoj. Sankt-Peterburg : Izd-vo Ivana Ltimbaha, 2005.

17. Somov K. A. Dnevnik. 1923–1925 = The Diary. 1923-1925 / vstup. stat'ja, podgot. teksta, komment. P. S. Golubeva. Moskva : izdatel'stvo Dmitrij Sechin, 2018. 716 s.

18. Tynjanov Ju. N. O literaturnoj jevoljucii = On literary evolution // Pojetika. Istorija literatury. Kino. Moskva, 1977. S. 270–281.

19. Hudozhniki russkoj jemigracii (1917–1941). Biografičeskij slovar' = Russian emigration artists (1917-1941). Biographical dictionary / avtory D. Ja. Severjuhin, O.L. Lejkind. Sankt-Peterburg : Izdatel'stvo Chernysheva, 1994. 592 s.

20. Shjonle A. Jemocional'naja, moral'naja, i ideologičeskaja ambivalentnost' izgnanija. Nikolaj Turgenev i performans političeskoj jemigracii = The emotional, moral, and ideological ambivalence of exile. Nikolai Turgenev and the performance of political emigration // Vek diaspori: sb. науч. tr. / Novoe literaturnoe obozrenie. Moskva, 2021. S. 30–50.

Статья поступила в редакцию 28.09.2024; одобрена после рецензирования 19.10.2024; принята к публикации 14.11.2024.

The article was submitted on 28.09.2024; approved after reviewing 19.10.2024; accepted for publication on 14.11.2024