

ДРЕВНЕРУССКИЙ АПОКРИФ В «ДЕКАДЕНТСКОЙ» ВЕРСИИ

Первые опыты стилизаций древнерусских апокрифов А.М. Ремизов собрал в книге «Лимонарь, сиречь Луг духовный», вышедшей в мае 1907 года (Ремизов 1907). В сборник вошло шесть повестей: «О безумии Иродиадином», «О месяце и звездах и откуда они такие», «Гнев Ильи Пророка», «От чего нечистый без пят...», «Вещица», «О страстях Господних. Тридневенво гробе». Основным источником для писателя стало фундаментальное исследование академика А.Н. Веселовского «Разыскания в области русского духовного стиха» (1880-1891), факультативно привлекались и работы других медиевистов. Но в данном случае нас интересует не проблема источников, а то, как воспринимались ремизовские стилизации древнерусских текстов.

Немногочисленным критикам, отзывавшимся на появление «Лимонаря», более всего импонировала нетривиальность использованного материала: «То, что раньше интересовало только узкий круг исследователей, – отмечал обозреватель «Перевала» Е.Л. Янтарев, – теперь становится источником, свежо и крепко вдохновляющим писателей...» (Янтарев 1907: 100). Рецензенты сетовали на то, что новая книга Ремизова не будет особенно популярна, поскольку современный человек совершенно незнаком с древними апокрифами. «Русский читатель в этой области отменно необразован», – констатировала В.Г. Малахиева-Мирович и в качестве примера приводила такой курьезный факт: читатели приняли слово «лимонарь» за декадентский неологизм и не вспомнили при этом «Лимонарь» Иоанна Мосха – знаменитое сочинение XII века. (Нечто подобное случилось с «первым русским декадентом» Александром Добролюбовым – в названии его книги «Naturanaturans.Naturanaturata», вышедшей в 1895 году, не распознали заглавие Б. Спинозы.)

Создается впечатление, что Ремизов был разочарован реакцией критики, и дело здесь не только в малочисленности отзывов. Ремизов ожидал скандала, он провоцировал скандал, ибо, по его убеждению, только крупный скандал может привлечь к книге внимание читающей публики. Позднее писатель признавался, что ему «всегда скучно, если все идет *порядочно*, и что «страсть к скандалам» он сохранил на всю жизнь (Ремизов, 2000: 94). Скандал должен был вызвать заключительный текст книги – повесть «О страстях Господних. Тридневенво гробе». В этом произведении Ремизов изготовил смесь из трех обычных для ранних символистов ингредиентов – сатанизма, натурализма и некоторых сомнений по поводу смысла бытия. По ходу сюжета Христа приговаривают к казни, мучают и убивают бесы, «воинство Сатанаила». Обращают на себя внимание два мотива, имеющие глубокие корни в христианской традиции, – мотив «последнего суда» и мотив расчленения тела Христа: «Искривленными кровавыми очами смотрели демоны в измученный лик Христа,

держали в руках огромные свитки – исписанные хартии грехом человеческим от первого дня до последнего, и отваливали их и конца им не было» (Ремизов 1907: 95). Впечатляет и исполнение саганинского приговора. Нарастание ужаса перед казнью достигается каталогизацией инструментария и операций: «...гремело оружие: мытарские мечи, ножи, пилы, стрелы, сечивакознодоройствовали. Они расторгали составы изможденного тела, отсекали ноги, потом руки и, вновь оживив, пригвождали, и выдергивали маковые листочки с кровавых ран, и дьявольским соленым языком облизывали истерзанные раны» (Ремизов 1907: 96–97).

После того как Христос «испустил дух», бесы отступили. «Гайные ученики» Спасителя Иосиф и Никодим совершили погребальный обряд. Ученики ушли, и вся саганинская рать вновь собралась у гробницы: «Выволокли демоны тело Христово из нового гроба и, убрав его в дорогие царские одежды, вознесли на высочайшую гору на престол славы. И там на вершине, у подножья престола встал Сатанаил и, указуя народам подлунной – всем бывшим и грядущим в веках – на ужасный труп в царской одежде, возвестил громким голосом: Се Царь ваш! А с престола на метущиеся волны голов и простертые руки смотрели оловянные огромные очи бездушно разложившегося тела» (Ремизов 1907: 101–102).

Именно это описание, лишь частично нами процитированное, и должно было вызвать скандал. Но Ремизов спланировал и своеобразный «катарсис». Когда возмущенная критика поднимет шум по поводу «богохульства» и, как это часто случается в подобных ситуациях, будет произнесено много глупостей и грубостей, выступит кто-либо из авторитетных ученых-медиевистов и объяснит городу и миру, что натуралистические описания, шокирующие эпитеты, гиперболизированные детали, относящиеся к мертвому телу Спасителя, писатель взял из древнерусского апокрифа «Страсти Христовы», в котором с подробностями рассказывается о бичевании Христа, о том, как у него «отделялось мясо от костей». Таким образом, и в этом произведении писатель пользуется той же «сокровищницей народной мудрости и языка», за «возрождение» которой в «Посолони» его так единодушно хвалили те же критики.

Роль «чудесного помощника» предназначалась академику А.А. Шахматову, но его могли заменить или продублировать М.Н. Сперанский и А.И. Яцимирский. Именно им Ремизов послал «Лимонарь». Амбиции начинающего автора простираются и дальше – он выдвигает «Лимонарь» (вместе с «Посолонью») на Пушкинскую премию, присуждаемую Императорской Академией наук. Таковы были планы и мечты. Что же произошло в действительности?

Критика на скандальный эпизод «Страстей» никак не отреагировала. Создается впечатление, что все, писавшие отзывы о «Лимонаре», не дочитали книгу до конца. В этом была ошибка самого Ремизова, поставившего ударный текст в самый конец сборника, который и сам по себе («в силу новизны материала») читается с большим трудом. Во всех известных нам рецензиях на «Лимонарь» повесть «О страстях Господних. Трдневенво гробе» вообще не

упоминается. Следовательно, отпала и необходимость в защите со стороны ученых, тем более выяснилось, что не все они готовы рекламировать писателя-декадента. Шахматов и Сперанский промолчали, а Яцимирский весьма прохладно отнесся к «Лимонарю», отметив в рецензии, что «Ремизову не достает чуткости в области старинного языка» (Яцимирский 1908: 1095). Затея с премией также провалилась. Значительно позже, уже в эмиграции, писатель излагал этот эпизод так: «Посолонь» и «Лимонарь» обратили на себя внимание академика Алексея Александровича Шахматова. По его совету я послал книги в Академию наук на «соискание» академической награды. Ближайшие к Шахматову были убеждены в успехе. Но президент Академии наук великий князь Константин Константинович <...> мое ходатайство отклонил, поставя свою резолюцию <...> – «не по-русски-де написано». Трудно было поверить. Сведома Шахматова я послал повторные экземпляры. Пушкинскую серебряную медаль присудили Поликсене Сергеевне Соловьевой (Allegro) за книгу стихов» (Ремизов 2003: 178–179).

Но все же литературный скандал, который столь тщательно планировался писателем, произошел, правда, в другом месте – не на страницах газет и журналов, а в самом эпицентре петербургского символизма – на «башне» Вячеслава Иванова. Художница Маргарита Сабашникова, весьма близкая к Вяч. Иванову в 1900-е годы, в поздней мемуарной книге «Зеленая змея» (оригинал на немецком языке) вспоминает авторское чтение «Страстей Господних» в салоне на Таврической улице: «Была Страстная неделя. Мне хотелось в течение нескольких дней побывать на всех церковных службах и пойти к причастию, чтобы получить силы и просветление. В эти дни Ремизов читал нам свое новое сочинение “Страсти Господни”. В этом произведении с небывалой силой словесно и ритмически было изображено демоническое начало мира. Писатель, казалось, ликуя, сам себя отождествлял со злом. Заключительные слова: “Но у креста стояла Мать, Звезда Надзвездная...” не являлись достаточным противовесом. Ад торжествовал победу. Когда Ремизов дочитал до конца, поднялся Вячеслав и возмущенно сказал: “Это кощунство, я протестую”. Ремизов, и без того уже сторбленный и много претерпевший в жизни, сторбился еще больше и молча ушел вместе с женой» (Волошина-Сабашникова 1993: 165).

И по месту, и по времени действия картина представляется действительно демонической. В Великую седмицу, посвященную воспоминаниям о крестных страданиях Спасителя, когда в храмах читаются Двенадцать Евангелий («Страсти Господни»), группа столичных интеллектуалов в «башне» у Таврического сада, уподобленной в данном контексте церкви, внимает человеку, который «ликуя» отождествляет себя с Антихристом. Титульная тождественность повести Ремизова и литургического текста лишь усиливает впечатление кощунства. Однако демонический хронотоп, сконструированный мемуаристской, рассыпается при сопоставлении с фактами. В 1907 году Страстной четверг приходился на 19 апреля. Судя по переписке Ремизова с Вяч. Ивановым,

последний еще 22 марта был знаком и с первоначальным вариантом ремизовского текста, и с предложенными автором изменениями, которые его вполне устраивали (Переписка 1996: 91–92). Следовательно, скандала на «башне», по крайней мере, в Страстной четверг, быть не могло. Не зафиксирован такой «яркий» эпизод и другими мемуаристами, хотя Ивановские среды в те годы одновременно посещало несколько десятков гостей. Кроме того, процитированная Сабашниковой фраза («Но у креста стояла Мать, Звезда Надзвездная») в первых редакциях повести отсутствует. Выражение «Богородица – Звезда Надзвездная» появляется только в третьей, последней редакции повести, опубликованной уже в эмиграции в составе «богородичного» сборника Ремизова (Ремизов 1928: 37–41).

Если в фактах Сабашникова явно заблуждается, то одна из особенностей характера Иванова передана верно. Он действительно часто раздражался, заподозрив «кошунство». Близкая к окружению Иванова Евгения Герцык описала подобный почти немотивированный приступ гнева у мэтра русского символизма. Однажды Иванов гостил на даче сестер Герцык в Судаче. Во время общей экскурсии на развалины старинной генуэзской крепости родственник Евгении, мальчуган лет шестнадцати, бросая камни в море, случайно попал во фрагмент часовни с чуть заметными следами какой-то росписи. Увидев это, Вяч. Иванов приказал своему семейству «немедленно укладываться, послать за извозчиком»: «Я не могу оставаться в доме, где поносится Богоматерь». Мы с сестрой избегались к нему по лесенке – заверяли, что не видно там и следа Богоматери, что это не нарочно... Позже Вяч. Иванович целовал руки моей мачехи, до слез оскорбленной, сам в слезах. Умиление, примиренье» (Герцык 1973: 59).

Существует и другая мемуарная версия знакомства Вяч. Иванова с «кошунственным» текстом Ремизова. Она принадлежит поэту и литературоведу Модесту Гофману, который в то время исполнял обязанности секретаря «башенного» издательства «Оры» и, следовательно, принимал самое прямое участие в подготовке «Лимонаря» к печати. В благодарность за это Ремизов посвятил ему вторую повесть своего апокрифического сборника – «О месяце и звездах и откуда они такие». В изложении Гофмана история выглядит так: «Я как-то пришел к Алексею Михайловичу, и он прочел мне новый рассказ – “О страстях Господних”, который произвел на меня громадное впечатление. Я сейчас же побежал на “башню” и хотел прочесть эту вещь Вячеславу Иванову.

– А она действительно хороша?
– Изумительна! Может быть, это лучшая вещь в “Лимонаре”!
– Ну так сдайте ее в набор, – сказал Вячеслав Иванов, очень бегло посмотрев рукопись. Я сдал ее в набор и вскоре принес корректуру. Вячеслав взял ее, пошел в свою комнату и через четверть часа влетел в столовую со страшным криком...

– Как вы смели без моего ведома сдать в набор такую гадость! <...> Этот рассказ богохульство, гадость, и никак не может быть напечатан в моем издательстве!» (Гофман 1993: 376–377).

Ремизову пришлось объясняться с Ивановым по этому поводу, поскольку некоммерческое издательство «Оры» принадлежало хозяину «Башни». 22 марта Ремизов письмом сообщил ему об изменениях, внесенных в текст «Страстей» (Переписка 1996: 91–92). В ответном письме, написанном в тот же день, Иванов полностью согласился с предложенными поправками и аргументами: «Благодарю Вас за разъяснения, дорогой Ал<ексеи> Мих<айлович>. Кажется, что выработанными Вами изменениями, исполняющими предложенные мною условия, уничтожается то впечатление сатанинской кощунственности, которое должно было во что бы то ни стало избегнуть» (Переписка 1996: 92). Самое удивительное, что изменения не были принципиальными и существенными. Ремизов лишь несколько корректирует модальность скандальной сцены. Если в первоначальной версии издевательства бесов над мертвым телом Христа подавались как реально происходящие, то во втором варианте автор перемещает их в сферу нереального, и весь эпизод становится «видением», «сном», за которые автор как бы и не несет ответственности.

Создается впечатление, что писатель отступил на заранее подготовленные позиции. Некоторые мистические школы древности считали «все прошедшее на Голгофе только видением, лишенным всякой реальности» (Николаев 1995: 117). Ремизов, похоже, был знаком и с такой трактовкой евангельских событий. Таким образом, конфликт с Вяч. Ивановым благополучно разрешился.

Проблема «богохульства», чаще всего средневекового, стилизованного, довольно актуальна для литературы модернизма. Если декаденты смело шли на ее эпатажное обострение (А.М. Добролюбов, А.Н. Емельянов-Коханский и др.), то «младшие символисты» в этом деликатном вопросе проявляли большее благоразумие. В том же 1907 году А.А. Блок по заказу руководителей «Старинного театра» переводил французский мистический трагедийный акт «Действо о Теофиле» Рютбёфа. Церковный казначей Теофил, главный персонаж этой ранней драмы, в оригинале ропщет на Бога, богохульствует и даже собирается при будущей личной встрече в загробном мире пустить в ход кулаки, отомстив тем самым за фатальные неудачи в земной жизни. В своем переводе Блок, по наблюдению Е.Г. Эткинды, пытается ослабить остроту конфликта и предусмотрительно заменяет Бога «кардиналом» (Эткинды 1997: 91). Позиция Ремизова в рассматриваемом вопросе оказалась где-то между «старшими» и «младшими», и дело здесь не только в цензуре всех видов, но и смене мировоззренческих установок. («Преодолевшие символизм», в свою очередь, вновь обострили ситуацию на этом фронте: «Аллилуйя» В.И. Нарбута, богоборчество раннего В.В. Маяковского.)

Третья по счету редакция повести «Страсти Господни» (таково ее новое название) была опубликована в составе расширенного «Лимонаря» в 1912 году (Ремизов 1912: 127–135). Писатель снял «натуралистический» подзаголовок «Тридневенво гробе», исключил некоторые шокирующие детали, усилил эффект нерсальности надругательства нечистой силы над телом Христа («сатанинские видения и соблазны»). «Еретичность» произведения была значительно ослаблена, а событийный ряд прояснен.

Но истории свойственно повторяться, и новый вариант ремизовского апокрифа вызвал реакцию, похожую на реакцию Вяч. Иванова в 1907 году. Писателю вновь пришлось выслушивать обвинения в богохульстве и давать объяснения. Новое издание «Лимонаря» писатель по своему обыкновению послал специалистам по древнерусской литературе и языку, в том числе и хорошо знакомому профессору Петербургского университета, Высших женских курсов и Петербургского археологического института Илье Александровичу Шляпкину (1858–1918). В Археологическом училась жена Ремизова – Серафима Павловна, она и познакомила мужа с профессором. Тот откликнулся возмущенным письмом: «Тяжело мне, по-своему православному верующему человеку, за кощунственный тон одной из легенд Вашего Лимонаря (у меня есть и 1-е издание). Спаситель И<сус> Христос в сознании русских православных людей всегда Царь Славы, от коего сокрушаются верев вечные ада и содрогаются сатана и присные, а в Вашей легенде? Или это влияние Ге и лжереализма? Так зачем же воскресать Ему? Этому скелету (да еще вонючему в 1 издании?) Пилатовское: се человек (даже и реальное) не так представлено: это антитеза славы и царства и антитеза человека покрытого кровью и язвами. Нехорошо, нехорошо...» (Цит. по: Грачева 1993: 161).

Самым любопытным в письме «по-своему верующего человека» является контраргумент о воскресении Христа. Действительно, если личного воскресения не предполагается, то нет и особой необходимости заботиться о сохранности плоти. Шляпкин, на наш взгляд, пытается сблизить позицию Ремизова с идеями тех мистических сект, которые ставили под сомнение догмат о воскресении. Таковой была, например, популярная секта интеллектуалов и церковных радикалов «Голгофские христиане». Человек должен не только во всем уподобляться Христу, считали лидеры этого «религиозно-общественного движения», но и в идеале подобно Христу добровольно принять все голгофские мучения, причем в грубой и натуралистической форме. Особенно детально «страсти» «псевдохристов» описывались в художественных текстах, иллюстрировавших специфические воззрения голгофских христиан. Один из идеологов движения писатель Валентин Свенцицкий в «романе-исповеди» «Антихрист (Записки странного человека)» так видел это уподобление крестным мукам Спасителя: «Чтобы за Христа, за вечную правду взяли бы тебя, привязали к позорному столбу, грубо безбожно, – били бы кнутом. Истерзали бы всю кожу, чтобы мясо кусками летело и кровь лилась. <...> Чтобы все, как на Голгофе» (Свенцицкий 1908: 46). Мы не располагаем

сведениями о каких-либо серьезных контактах Ремизова с голгофскими христианами, хотя экспансия секты в литературный мир была мощной. Крестьянский поэт Николай Клоев был своеобразной «иконой стиля» секты, в газете голгофцев «Новая земля» сотрудничали А.А. Блок, В.Я. Брюсов, Д.С. Мережковский, А.М. Добролюбов, И.Ф. Наживин, И.А. Бунин.

Другая отсылка профессора Шляпкина, к художнику Николаю Ге и «лже-реализму», в то время уже почти утратила свою злободневность. Острые общественные дискуссии об интерпретации художником образа Христа в картинах «Голгофа» (1893), «Распятие» (1892, 1894) и в ряде графических работ остались фактом истории русского изобразительного искусства конца XIX века. Правда, модернисты в русле общей тенденции поисков предшественников («вечных спутников») не забывали христологическую серию художника. В 1904 году журнал Н.П. Рябушинского «Золотое руно» печатает в апрельском номере репродукции картин Н.Н. Ге «Распятие» и «Христос и Никодим», а копия с «Распятия» украшает контору другого символистского журнала – «Весы». По устному свидетельству писателя и литературоведа Виктора Азриэлевича Гроссмана (1887–1978), скандальное однострочное стихотворение Брюсова обращено именно к этому изображению. Не следует в этом контексте забывать и Ф.М. Достоевского, воздействие которого на раннего Ремизова было столь велико. У Достоевского крестные муки Спасителя ассоциировались с картиной Гольбейна Младшего «Мертвый Христос» (1521), которую он видел в Базеле. В романе «Идиот» описывается репродукция этой картины в доме Рогожина. Князь Мышкин шокирован натурализмом полотна: «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!» (Достоевский 1973: 182). По легенде, о которой упоминает Н.М. Карамзин, художник писал тело Христа с утопленника (Карамзин 1964: 208–209).

Снова, как и пять лет назад, Ремизов вынужден был объяснять смысл злополучного эпизода. Существуют две версии этого объяснения, близкие по смыслу, но совершенно различные по жанру и дискурсу – документальная, основанная на сохранившейся переписке писателя с ученым, и мемуарная, почти художественная. Сначала о первой. 23 февраля 1912 года Ремизов пишет Шляпкину: «Я хотел представить наваждение Сатанаила и тот соблазн, который пойдет от Сатанаила, и то отчаянье, от которого изомрет душа. <...> Тут в эти 2 дня и 2 ночи дело происходит не на земле и не среди живых людей, а в царстве душ человеческих, которые возродятся к жизни на земле. В эти 2 дня и 2 ночи Сатанаил “безумствовал” над всей вселенной. И дальше описывается не то, что было, а то, что станет в душе людей, все искушения, какие после пройдут перед душой человеческой. И для тех, кто соблазнится, “иссякнут источники”, “не останется вольного воздуха” и “мера земле станет четыре шага – могила”. Чем чудовищнее Сатанинское действо, тем картина ярче – искушение сильнее, соблазн безнадежнее, победа крепче и полнее» (цит. по: Грачева 1993: 161).

В этом письме Ремизов прибегает к более развитой и изощренной аргументации своего замысла, что свидетельствует о серьезных размышлениях писателя над смыслом данного эпизода евангельской истории. Речь уже идет не о временном сатанинском наваждении, а о глобальном испытании человеческих душ дьявольским соблазном. Примечательно и уточнение места действия – загробный мир. Впрочем, сам текст, как в первой, так и в последующих редакциях, дает не слишком много оснований для той трактовки эпизода, которую предлагает писатель в процитированном письме к Шляпкину. Апокалиптическая картина, развернутая Ремизовым в «Страстях Господних», воспринимается скорее как общий удел человечества, а не только как участь «тех, кто соблазнится».

В мемуарной версии «теоретическая часть» редуцирована, но зато развернута некая история, сюжет. Рассказ называется «Лупа», он был написан в конце 1940-х годов и предназначался, вероятно, для мемуарной книги «Петербургский буерак», но в ее канонический текст не вошел. (При жизни писателя книга не была опубликована.) Текст сохранился в рукописном альбоме Ремизова «Из разных книг», где он входит в серию «вещевых» рассказов. (Другие рассказы серии: «Камертон», «Портфель», «Оленьи рога», «Карандаш».) А.М. Грачева, опубликовавшая альбом, во вступительной статье поясняет: «Рассказы – это как бы презентации материальных предметов, каждый из которых являлся знаком-воспоминанием об определенном периоде исторического времени и об отрезке духовного пути Ремизова» (Грачева 2008: 18). Текст имеет все признаки мемуарного жанра, в том числе и негативные. Автор путает даты, детали, имена. Так, Шляпкина он называет *Иваном Александровичем*, и эту ошибку комментаторы не отмечают.

В центре сюжета – объяснения автора по поводу «Страстей Господних». Это событие происходит в загородном доме Шляпкина в селе Александровке, близ железнодорожной станции Белоостров (около тридцати верст к северо-западу от Петербурга) в несколько фантастической обстановке «в его несуразном, не знаю, с чем и сравнить, деревянном узорчатом доме». «Такое было чувство, – вспоминает Ремизов, – что комната лезет на комнату лесенкой: ни дверей, ни окон, а лазейки и прорубы. И все закутано, занавешено и устлано коврами, и заставлено редкостями и мелочью. И в каждой клетке тикают часы». Под редкостями здесь подразумеваются «славянские древности», страстным коллекционером которых Шляпкин был всю жизнь. Под стать интерьеру и внешность профессора: «А сам хозяин, как “идолище” – пространный до невлеза в вагон, но легко передвигавшийся, не задевая вещей, и одетый легко и пестро в плис и шелка, то ли под знатного татарина, то ли под “удалого молодца”» (Ремизов 2008: 286–287). Как видим, Илья Александрович и сам не чужд был некоторого «декадентства», по крайней мере, в быту. Из дальнейшего следует, что Шляпкин подготовился к разговору и остроумно сконструировал мизансцену: «Усадил он меня на высокий разрушенный трон: сядешь – или провалишься, только ноги торчат или загрузнешь, потом не вы-

драться. А сам примостился на низенькой табуретке, распустив шелка, как некая пышная птица» (Ремизов 2008: 287). Диспозиция язвительно пародирует одну из сцен ремизовских «Страстей»: «Выволокли демоны тело Христово из нового гроба и, убрав его в дорогие царские одежды, вознесли на высочайшую гору на престол славы» (Ремизов 1907: 46). Впрочем, все закончилось хорошо. Профессор принял объяснения писателя и «в знак мира» подарил Ремизову лупу – увеличительное стекло в зеленой оправе под яшму. «Шляпкин, как и многие ученые, был далек от всякого искусства: все он принимал, как “документ” и его документальным глазам, как и для слепых, обязательно требовалось лупное “разъяснение”» (Ремизов 2008: 288).

На этом заканчивается история «Страстей Господних». Писатель, то ли под влиянием критики, то ли по каким другим соображениям, от редакции к редакции удалял «декадентские» места из своего «страстного». Последняя редакция 1928 года выглядела как совершенно новое произведение. Но задержимся еще немного в странном белоостровском музее.

О коллекции профессора ходили легенды, а о его методах коллекционирования – слухи и сплетни. Писатель В.В. Вейдле, тоже учившийся у Шляпкина, вспоминал: «Голубой сюртук ведомства императрицы Марии с золотыми пуговицами очень, в своем роде, подходил и к его [Шляпкина] объему, и к его широкому, седобородому, розовому лицу. Говорили, что в широчайших внутренних карманах этого сюртука умещались порой драгоценные рукописи, исчезающие из монастырских библиотек» (Вейдле 2001: 102–103). Впрочем, такие разговоры ходили про многих фанатиков старины. То, что Шляпкин вывез во время своих путешествий из Успенского собора Великого Устюга рукопись, принадлежащую некоему карлику по имени Юрас и написанную не позже 1721 года, хорошо известно специалистам. В рукописи были пьесы из репертуара придворного театра царевны Натальи Алексеевны, которые до шляпкинской находки знали лишь по названиям. Они опубликованы в книге Шляпкина «Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени» (СПб, 1898), внесшей заметный вклад в историю русского театра. Но в Великом Устюге ученый сделал еще одно, на этот раз тайное приобретение, имеющее определенное отношение к теме нашей статьи.

9 мая 1912 года Ремизов с супругой были приглашены в Белоостров, на день рождения Шляпкина. Серафима Павловна приболела, и писатель оказался единственным гостем, если не считать нескольких девушек-курсисток, учениц Ильи Александровича. Одна из них, Евлалия Павловна Казанович (1886–1942), в своем дневнике подробно описала этот удивительный вечер у чудаковатого профессора, который ради такого случая «был в красной с пестрым белым горохом сатиновой блузе ниже колен и длинных брюках». Обширный фрагмент дневниковой записи опубликован А.М. Грачевой. Во время экскурсии по музейному дому, фиксирует Казанович, Илья Александрович обратил особое внимание гостей на «раскрашенную деревянную статую «Христа Страждущего» из В<еликого> Устюга...» Девушка записывает и

свое впечатление от статуи: «Работа, на первый взгляд довольно топорная, поражает потом силой экспрессии как в лице, так и в самой позе: скорбные глаза, из которых точно текут кровавые слезы, капли крови со лба из-под тернового венца, как бы распухшие и запекшиеся от жгучей жажды губы; сгорбленная, изможденная под бременем страданий фигура» (цит. по: Грачева 1993: 163). В ходе экскурсии Шляпкин рассказывал и о том, каким образом к нему попал тот или иной экспонат. Часто эти способы были вполне криминальными: подкупы, взятки, жульничество на антикварных аукционах. Похоже, что ценность коллекции в глазах владельца определялась не в последнюю очередь дешевизной и ловкостью приобретения уникальных предметов. При этом Шляпкин прославился разоблачениями антикварных мошенников более мелкого калибра, например знаменитого фабриканта подделок древних рукописей А.И. Сулакадзева. Скульптуру Иисуса профессор «просто-напросто выкрал с чердака монастыря во время всенощной, в чем ему помогал чуть ли не отец казначей или хранитель ризницы... А так как статую пронести надо было мимо молящейся публики и всей монастырской братии, то ее и закрыли, "вы понимаете, на случай если бы нас окликнули. Дурно, мол, сделалось человеку, и все тут. Ну да, слава Богу, все сошло благополучно"» (цит. по: Грачева 1993: 164).

Жанровая разновидность деревянной церковной скульптуры «Христос в темнице» (народные названия: «Спас Полуночный», «Спас Полуночи») была достаточно широко распространена на Русском Севере, где, несмотря на неоднократные запретительные указы Священного Синода, она и сохранилась. Некоторые исследователи проводят параллель между народными названиями сюжета и обозначением северных территорий в древнерусской традиции как «стран полуночных» (Горшковоз 1981: 156–149). Местные резчики изображали Христа в человеческий рост или немного меньше. Он сидит на скамье, скорбно подперев правой рукой голову в терновом венце. (Вариант: «трогательный жест руки, заслоняющий лицо от удара») (Чекалов 1974: 169). С точки зрения евангельской истории – это промежуток времени между бичеванием Христа и его казнью, но по народной традиции для усиления эмоционального воздействия на зрителя изображены также и стигматы на руках и ногах Спасителя, появившиеся на теле уже после снятия с креста. С другой стороны, и само бичевание каким-то образом входило в сюжет, что отразилось в еще одном названии композиции – «Бичуемый Христос». Таким образом, Христос показан и живым и мертвым одновременно. Такая нетривиальная задача требовала от народных скульпторов особой выразительности в трактовке образа, что достигалось, в том числе, и использованием натуралистических приемов. На этом основании можно утверждать, что пластический образ «Спаса Полуночи» является прямой иллюстрацией к апокрифу, и, следовательно, к произведению Ремизова «Страсти Господни».

Литература

- Вейдле В. Воспоминания / В. Вейдле // Диаспора: Новые материалы. – Вып. 2. Санкт-Петербург, 2001.
- Волошина-Сабашникова М.В. Зеленая змея. Мемуары художницы / М.В. Волошина-Сабашникова. – Санкт-Петербург, 1993.
- Герцык Е. Воспоминания / Е. Герцык. – Paris, 1973.
- Горшковоз О.Д. Истоки названия и иконографии Спаса Полночи / О.Д. Горшковоз // Реставрация и исследование темперной живописи и деревянной скульптуры. – Москва, 1981.
- Гофман М. Петербургские воспоминания / М. Гофман // Воспоминания о Серебряном веке. – Москва, 1993.
- Грачева А.М. Из истории контактов А.М. Ремизова с медиевистами начала XX века (Илья Александрович Шляпкин) / А.М. Грачева // ТОДРЛ. – Т. 46. – Санкт-Петербург, 1993.
- Грачева А.М. Рукописные книги Алексея Ремизова / А.М. Грачева // Ремизов А.М. Рукописные книги: Из разных моих книг и на разные случаи. Гадание, данное людям от Бурхана-Мандзышира. Как научиться писать. – Санкт-Петербург, 2008.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Т. 8. Идиот / Ф.М. Достоевский. – Ленинград, 1973.
- Карамзин Н.М. Избранные сочинения. – Т. 1 / Н.М. Карамзин. – Москва, 1964.
- Николаев Ю. В поисках Божества: Очерки по истории гностицизма / Ю. Николаев. – Киев, 1995.
- Переписка В.И. Иванова и А.М. Ремизова / публ. А.М. Грачевой и О.А. Кузнецовой // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. – Москва, 1996.
- Ремизов А. Лимонарь, сиречь Луг духовный / А. Ремизов. – Санкт-Петербург, 1907.
- Ремизов А. Сочинения: в 8 т. – Т. 7. Отреченные повести / А. Ремизов. – Санкт-Петербург, [1912].
- Ремизов А. Звезда надзвездная. StellaMariamaris / А. Ремизов. – Paris, 1928.
- Ремизов А.М. Собр. соч. – Т. 8 / А.М. Ремизов. – Москва, 2000.
- Ремизов А.М. Собр. соч. – Т. 10 / А.М. Ремизов. – Москва, 2003.
- Ремизов А.М. Рукописные книги: Из разных моих книг и на разные случаи. Гадание, данное людям от Бурхана-Мандзышира. Как научиться писать / А.М. Ремизов. – Санкт-Петербург, 2008.
- Свенцицкий В. Антихрист (Записки странного человека) / В. Свенцицкий. – Санкт-Петербург, 1908.
- Чекалов А.К. Народная деревянная скульптура Русского Севера / А.К. Чекалов. – Москва, 1974.
- Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века: Очерки / Е. Эткинд. – Санкт-Петербург, 1997.
- Янгарев Е. Алексей Ремизов. «Лимонарь» / Е. Янгарев // Перевал. – 1907. – № 8–9.
- Яцимирский А.И. Алексей Ремизов. «Лимонарь» / А.И. Яцимирский // Исторический вестник. – 1908. – Т. 112. – Июнь.