

14. См.: Гурвич И.А. Беллетристика в русской литературе. – М., 1991; Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. – М.: Изд-во МГУ, 1989; Орлов Э. «Малая пресса» и «большая» литература 1880-1890-х годов (К вопросу об их взаимоотношениях) // Молодые исследователи Чехова: сб. ст. Вып. 5. – М., 2005.

15. Прозоров В.В. Другая реальность. – Саратов: Лицей, 2005.

16. См., например: Кигн (Дедлов) В.Л. Беседы о литературе // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887-1914): Антология. – СПб., 2002.

**К.И. Зимирева**

аспирант кафедры русской литературы Пермского государственного университета  
г. Пермь

**А. Ремизов и А. Камю: концепция творчества**  
(к постановке проблемы)

На материале автобиографических книг, дневников и писем рассматриваются эстетические взгляды А. Ремизова в сопоставлении с концепцией «абсурдного творчества» А. Камю, изложенной в его философском эссе «Миф о Сизифе», что подтверждает экзистенциальный характер мироощущения русского писателя.

**K.I. Zimireva**

**A. Remisov and A. Camus: conception of art**  
(to propounding of a problem)

In the article there are compared the artistic looks of A.M. Remisov (on material of his autobiographic books, letters and diaries) with A. Camus's conception of «absurd art» («The Myth of Sisyphus»). The comparison confirms existential character of Remisov's aesthetic outlook.

Вопрос эстетических взглядов одного из наиболее самобытных писателей первой половины XX в. А.М. Ремизова остается до сих пор актуален. Как убедительно показал опыт предыдущих исследований, творчество Ремизова не вписывается в канон ни одного из направлений современного автору искусства, а эстетические взгляды писателя могут быть соотнесены как с не-реалистическими литературными течениями, так и с реализмом.

Исследование вопроса о месте творчества А.М. Ремизова в современном литературном процессе привело отдельных исследователей (1; 2; 3) к выводу о близости творчества писателя экзистенциальной литературе.

Одним из наиболее продуктивных путей поиска типологических параллелей между мировоззрением писателя и экзистенциальной философией стала разработка проблемы творческого диалога А.М. Ремизова с Л.И. Шестовым, которую принимают А.А. Данилевский (4), Л.А. Колобаева (5), М.В. Козьменко (6), Е.Р. Обатнина (7), А. Руман (8) и др. Между тем проблема взаимосвязи творчества писателя с экзистенциальной литературой требует, с одной стороны, специального выделения вопроса эстетических взглядов Ремизова в контексте экзистенциальной литературы, а с другой – привлечения нового сопоставительного материала. (Большинство исследователей, которые касаются этого вопроса, ограничиваются, как правило, сопоставлением общефилософских позиций А.М. Ремизова и Л.И. Шестова, попутно лишь затрагивая аспект эстетических взглядов писателя.) В связи с этим в данной статье мы ставим целью расширить экзистенциальную трактовку эстетических взглядов Ремизова за счет их сопоставления с художественно-эстетической позицией одного из наиболее ярких выразителей философии экзистенциализма А. Камю. Мы рассмотрим концепцию «абсурдного творчества» А. Камю в сопоставлении с художественно-эстетической позицией А. Ремизова. Это позволит уточнить место художественно-эстетических поисков Ремизова в культуре первой половины XX в., а также выявить новые параллели между эстетическими взглядами писателя и пониманием искусства писателями-экзистенциалистами.

В своем философском эссе «Миф о Сизифе» (1942) А. Камю раскрывает концепцию «абсурдного творчества», отражающую его взгляды на искусство в целом и художественную литературу в частности. Сформировавшись под воздействием экзистенциальных мыслителей, эстетические взгляды А. Камю отразили важнейшие идеи, объединяющие его позицию со взгляда-

ми С. Кьеркегора, Л. Шестова, М. Хайдеггера и других мыслителей-экзистенциалистов. Для формирования философско-эстетической позиции Камю особое значение имело феноменологическое учение Э. Гуссерля, утверждавшего невозможность исследования уникального опыта человеческой жизни и необходимость только его фиксации. Задача описания становится главной и для Камю. По словам исследователя С.И. Великовского, Камю осуществляет «экзистенциалистский «возврат к единичному»» (9, с.10).

Автор эссе утверждает, что «истинное познание невозможно» (10, с.36). Поскольку высказующий истины разум не получает ответа от молчащего мироздания, человек должен остановиться на воспроизведении того, что сам чувствует и переживает. Вслед за Гуссерлем Камю отказывается объяснять мир. Он хочет, чтобы искусство было только «описанием пережитого» (10, с.57). «Описывать, – подчеркивает автор «Мифа...», – устремления абсурдной мысли дальше этого не простираются» (10, с.90). Отталкиваясь от «утраты смысла» бытия (11, с.57), абсурдный художник, по мнению Камю, должен поставить задачей «утвердить свое сознание и зафиксировать свои приключения» в этом мире (10, с.89). Как и для других философов-экзистенциалистов, испытавших наибольшее влияние идей Гуссерля, для Камю опыт, переживаемый человеком в данный момент, становится единственной умопостигаемой действительностью. Под таким углом зрения именно духовная жизнь человека (в противовес «внешней жизни») становится «опорой и пружиной творчества» (9, с.212).

Подлинный художник, по мнению автора эссе, должен отказаться от поисков истины и довольствоваться тем, чтобы поддерживать идею абсурда мира. Искусство позволяет удерживать две «несопрягающиеся данности: темноты вселенной и нашей тяги к ясности» (11, с.41). Камю готов видеть в этом особое «метафизическое счастье», которое «состоит в том, чтобы поддерживать абсурдность мира» (10, с.89). Именно в этом состоит задача «абсурдного творчества». Оно убеждает человека в абсурде мира и служит постоянным напоминанием о том, что все его творческие завоевания – череда поражений в попытках найти истину. Произведение искусства, по убеждению Камю, не дает никаких ответов: «Задача человека абсурда не в том, чтобы найти объяснения и решения» (10, с.90).

Камю требует от творчества «многообразия», настаивая на его несводимости к какой-то одной идее, «тезису». «Пережить как можно больше» – именно в этом писатель видит первоочередную задачу «человека абсурда». Камю признает истинным только то произведение искусства, которое отказывается от доказательства «тезиса», готовой идеи. Произведение, направленное на иллюстрацию тезиса, «самое ненавистное из всех», – говорит философ (10, с.104). Именно кьеркегоровский протест Камю против «самоочевидностей», заслоняющих от человека единственно подлинную реальность абсурда, приводит к отрицанию общих истин, одинаковых мерок человеческого существования. Вот почему в своем эссе он утверждает: «Меня не интересует, свободен человек или нет. Мне доступен лишь опыт моей собственной свободы» (10, с.65).

Камю отрицает искусство «на века», утверждая творчество «без будущего». Как отмечает С.И. Великовский, искусство в миропонимании Камю является одной из наиболее «показательных» «разновидностей» сизифова труда. Неизбежно разрушаясь, творение повторяет участь своего творца. И несмотря на это, оно требует самоотверженного труда, подвергая художника тому испытанию, которое «выпало на долю Сизифа» (11, с.53).

Камю отказывается искать для искусства оправдания в идеях общественной пользы, служения потомкам и т.д. Он отстаивает свободу искусства от влияния факторов гражданского долга, моральной ответственности художника. Подлинное творчество не может состояться в атмосфере их воздействия. В этом аспекте позиция Камю сближается с точкой зрения Л.И. Шестова. Обсуждая публикующийся роман А. Ремизова «Пруд» (1906), в одном из писем к автору Шестов сказал, что «вовсе и не надо, чтобы от романа люди «вздрагивали» от ужаса и стыда. И еще меньше литература должна быть трибуной» (12, с.155). Шестов, как и Камю, чтит то искусство, в котором художник стремится к освобождению от диктата традиционных, устоявшихся ценностей, в том числе и в понимании творческих задач. «Никогда готовые идеи не прибавят дарования посредственности, – говорит Шестов в работе об А.П. Чехове «Творчество из ничего» (1908), – оригинальный писатель во что бы то ни стало поставит себе собственную задачу» (13, с. 567).

Подлинное произведение, согласно экзистенциалистской логике, не должно содержать ни морали, ни проповеди, ни назидания. Искусство невозможно рассматривать как «учебник жизни». Именно этот постулат лег в основу художественно-эстетических поисков А.М. Ремизова. В книге воспоминаний о Ремизове Н.В. Кодрянская передает слова писателя, который подчеркивал, что в своих книгах он «никого не обличал, не учил» (14, с.359). Автор романа «Пруд» последовательно отстаивает экзистенциалистскую позицию, считая «мораль» и «рассудочность» в литературе «последним делом». ««Мораль» ничему не научает, «рассудочность» ничего не объяснит», – говорит Ремизов в одном из писем писательнице (15, с.385). По мнению З.Г. Минц, писатель убежден в том, что словесное «искусство не может воздействовать на жизнь» (16, с.68). В доказательство этой мысли исследователь приводит слова Ремизова из письма, адресованного А. Блоку (от 27 октября 1908 г.): «Как вечер с моими русскими словами, так и вечер с Достоевским никого ничему научить не может, не может ни поправить чего-нибудь, ни испортить что-нибудь. Все останется по-прежнему» (17, с.86). В этом аспекте эстетических взглядов писателя, как отмечает З.Г. Минц, «нетрудно усмотреть предэкзистенциалистские тенденции» (16, с.68).

Ремизов отрицает обязательность для искусства функции поучения, проповеди. Искусство действительно не способно изменить человека. «Научить же – исправить и подвигнуть человека – слово бессильно», – говорит писатель в книге воспоминаний «Иверень», в которой он восстанавливает события, связанные с его ссыльной жизнью и началом творческой деятельности (18, с.289). Ремизов подчеркивает, что художник не должен быть ни «учителем жизни», ни проповедником. В своем дневнике «Ремесло писателя», опубликованном Н.В. Кодрянской в книге воспоминаний «А. Ремизов», автор отмечает, что в произведениях «никого не надо учить», «словами не исправишь» (15, с.389). Поскольку смысл и назначение творчества, согласно позиции писателя, заключается не в том, чтобы «учить» и «объяснять», он выдвигает для художника иные ориентиры, близкие пониманию цели и назначения искусства в концепции «абсурдного творчества» А. Камю.

Отталкиваясь от субъективистской позиции, отвечающей экзистенциальным представлениям об искусстве Л.И. Шестова, Ремизов, как и А. Камю, отвергает всякое целеполагание в искусстве. Оба писателя настаивают на бескорыстии творческого труда, от которого художник не вправе ничего ждать взамен. Такова позиция «абсурдного человека» Камю. Абсурдный художник «трудится» и «творит» ««ни для чего»», «ваяет» «из праха» (10, с.102), осознавая «ненужность и бесполезность творчества для кого бы то ни было, кроме самого творца» (9, с.212). К такому же убеждению приходит и Ремизов, утверждая, что он создавал произведения только для себя: «...я пишу и читаю и рисую только для своего удовольствия...» (18, с.291). Ремизов выступает против утилитаризма в искусстве: «Я никогда не думал ни о пользе, ни о вреде моих книг и не задавался целью пользоваться кого или вредить» (18, с.289). Так писатель стремится к отстаиванию свободы творчества. В своих автобиографических заметках «Мерлог» автор подчеркивает, что произведение «пишется не для кого и не для чего, а только для самого того, что пишется и не может быть не написано» (19, с.231, 232).

Писатель вырабатывает собственные критерии «достоверности», «подлинности» художественного произведения. Он отрицает принцип правдоподобия в искусстве, считая его «вырождением» художественного взгляда: «Все «натуральное» искусство – это декаданс человеческого зрения (вырождение)» (15, с.52). Неоднократно писатель подчеркивает, что в искусстве ему ближе «все, что не «реально»» (15, с.96). В противовес «натуральному» писатель утверждает экзистенциальное искусство, направленное на передачу внутреннего мира человека, его переживаний и чувств.

Приоритетом художественного изображения для Ремизова, как и для экзистенциалистов, становится единственный доступный для описания и осмысления внутренний экзистенциальный опыт. Так в центре художественного мира произведений Ремизова, как отмечается многими исследователями, оказывается авторское «я». (Проблема автобиографизма активно разрабатывается современным ремизоведением. Этому вопросу посвящены работы А. д'Амелия, А. Данилевского, С. Доценко, Ю. Розанова и других исследователей.) В книге воспоминаний «Учитель музыки» (1949), посвященной периоду эмиграции в жизни писателя (1923-1939 гг.), он говорит: «...я, как и всякий писатель, подчеркиваю писатель, а не описатель,

пишу только и только о себе, свое и о своем...» (20, с.359). По словам автора, в своих произведениях прежде всего он хотел «выразить свои чувства» (14, с.359). И действительно, начиная с самых ранних художественных опытов, автор «Учителя музыки» видел перед собой только эту задачу.

Не подозревая о принципиальном эстетическом новаторстве своего произведения, будущий писатель высылает В.Я. Брюсову свою первую литературную тетрадку под характерным заглавием «Шурум-Бурум» (или, по другому авторскому определению, «Завитушки с тюрьмы»). Несмотря на то, что после окончания ссылки автор уничтожил рукопись этого произведения, позднее он оставил несколько заметок о своем художественном замысле. Созданные во время тюремного заключения и ссылки, в период с 18 октября 1897 по 1 декабря 1900 г. (21, с.303), «завитушки с тюрьмы», по словам писателя, были «словесными выражениями» его «палящих чувств» (1, с.343 с.303). Подводя итоги раннему периоду своего творчества, в «Автобиографии» (1912) Ремизов написал, что обратиться к перу его заставило именно стремление передать мир собственных переживаний: «...мне захотелось описать чувства, человеком испытываемые в тюрьме, застенную нашу неволю...» (22, с.28). Отчетливая экзистенциальная направленность этого произведения говорит о том, что автор дневника «Шурум-Бурум» впервые в истории русской литературы выступил с попыткой создания инсайта. (Термин *инсайт* для характеристики творчества писателя был впервые предложен исследователем Е. Горным (23). Однако автор статьи использует его для анализа романа «Пруд». Мы же предлагаем рассматривать «инсайт» в применении и к более ранним произведениям писателя, в которых экзистенциалистская задача художника наиболее очевидна). Уже тогда морали, проповеди в искусстве писатель противопоставляет исповедальное начало, подчеркивая, что в его книгах «все и во всем автобиография» (24). На протяжении всего творческого пути этой задаче Ремизов остается верен.

В более зрелые годы писатель отметит: «Все написанное мною за полвека исповедь» (15, с.409). В автобиографической книге «Встречи. Петербургский буерак», посвященной петербургскому периоду жизни и творчества автора (1905–1917 гг.), Ремизов подчеркивает, что в основе его произведений лежит личностное, субъективное начало: «...мои книги из души, исповедь, мои слова и строй слов не выдумка» (21, с. 307).

Писатель настаивал на том, что произведение остается «живым» только потому, что возникает из «чувства» (14, с.393). Объясняя свое следование сказовой форме литературно-художественной речи, Ремизов подчеркивает, что ее избрание было неслучайным. Оно было связано с его основной задачей: «Я хочу выразить не книжно, «сказом», ведь исповедь не пишут, а говорят» (14, с.387).

Поскольку толчок к творчеству Ремизова был дан стремлением передать чувства, то именно ощущения, переживания (в противовес готовой идее, мысли, «тезису») писатель воспринимает как первоисточник искусства. Вот как автор описывает процесс возникновения темы произведения: «Восприятия – ощущение: что почувствуешь, что цапнет или уколёт. Из чувства выблеснет мысль, выговариваясь. Слово из чувства, мысли – не обрывок, а звучащая фраза» (14, с.376). По словам Ремизова, тема произведения не бывает ему «навязана», а «приходит сама». Писатель отстаивает право художника на утверждение собственного индивидуального мироощущения.

Писатель выносит искусство за пределы сферы рационального: «Искусство может сказать о человеке больше, чем всякий сам о себе. Искусство, как сновидение, глубже сознания» (15, с.394). Подчеркивая иррациональный характер творчества, в книге «Пляшущий демон» (1949), связанной с воспоминаниями писателя о литературных встречах и с рассказами о его художественных поисках, автор говорит: «...искусство – бери его сердцем, а понимать не обязательно. Это, как музыка, стихи, сновидение» (21, с.281). В конечном счете, искусство становится актом самосознания, способом познания экзистенции. Искусство показывает несостоятельность интеллекта в решении насущных вопросов человеческого существования. Для Ремизова его ценность связана с тем, что оно способно проникнуть за границы внешней, видимой жизни к скрытому миру духовного бытия.

Для Ремизова творческий акт неизменно связан с болью: «Мой путь в литературу сквозь боль...» (14, с.388). Происхождение литературно-художественного произведения имеет, по словам писателя, источник в боли: «Душа русской литературы, да и вообще литературы, это «боль». Слово рождается, когда возьмет за сердце... Петя человек может от радости, но чтобы

что-то написать, надо раненое сердце» (25, с.65, 66). Именно через боль Ремизов воспринимает творчество других авторов, говоря, что «незабываемые страницы Толстого, Гоголя, Достоевского пронизаны... болью: боль – это музыка, и без этой музыки – книга только сухая печатная бумага» (20, с.333). С точки зрения писателя, страдание является субдоминантой бытия, а боль – сущностью самой жизни: «И не из одних только книг, а и по себе знаю: есть боль жизни и без этой боли нет жизни, это то что-то вроде музыки ...» (20, с.295).

Жизнь и страдание (боль) в мироощущении Ремизова сближаются между собой, вплоть до их полного отождествления: «...для меня стало «жить» и «боль» одно и то же» (26, с.ХХІІІ). Или: «Страдание и есть жизнь, а удел человека смятение и несчастье» (27, с.503). Через боль писатель идет к самому глубокому познанию жизни: «Боль источник моих знаний – через боль моя связь с миром» (28, с.194). Вот почему подлинное произведение искусства в понимании писателя неизменно связано с болью.

Таким образом, если Камю в искусстве прозревает абсурд бытия, то для Ремизова творчество открывает другую реальность – боли и страдания, без которых невозможно истинное человеческое существование. «Горечь», как подчеркивает писатель, является «душой жизни» (15, с.142). Оба писателя идут разными путями к одной и той же цели. Камю через познание последней реальности абсурда – к его принятию и готовности существовать в нем; Ремизов через познание боли и страдания – к их признанию как сущностной неотъемлемой части жизни.

Неслучайно, между А. Камю и А. Ремизовым установилась определенная творческая связь. Эта связь не была однозначной. Отдельные исследователи отмечают негативную оценку Ремизовым творчества Камю (29, с.422). (Ср. письмо А. М. Ремизова Н.В. Кодрянской (от 7 апреля 1948 г.): «...почему имя Бердяева громко? Да потому что все эти годы... он говорил «банальные вещи», популярное изложение (как Сартр, Camus)... Никакого «безобразия» ни в мысли, ни в слове...» (15, с.102). Отношение самого Камю к творчеству Ремизова было гораздо более чувственным. Нам известно по крайней мере одно письмо Ремизова середины 1940-х годов, адресованное Камю русскому писателю (30). В воспоминаниях Н.В. Резниковой приводится следующий факт, свидетельствующий о его интересе к личности русского художника. По словам мемуариста, А. Камю «глубоко интересовали отрывки» из книги воспоминаний Ремизова «Подстриженными глазами» (1951) (31), посвященной его детским и юношеским годам жизни (1877-1897 гг.).

В этой книге писатель много говорит не только о боли и страдании, но и о своем противостоянии миру, стремлении идти «наперекор» «неумолимой», «беспощадной» судьбе, которое, как отмечают многие исследователи, стало «фундаментальной» чертой мировоззрения писателя. Камю могли оказаться близки мысли Ремизова о постоянном сопротивлении своей судьбе. Кроме того, книга «Подстриженными глазами», по словам самого писателя, носила отчетливый исповедальный характер и была нацелена на передачу авторского мироощущения. В ней, по собственному признанию, автор «обнажил себя до конца» (14, с.365). Она отвечала концептуальному заданию «абсурдного творчества», которое требует от художника воспроизведения и «описания пережитого».

Исследователями творчества Ремизова практически не затрагивался вопрос о сходстве мировоззренческих ориентиров русского писателя и французского экзистенциалиста в трактовке метафизического бунта, в утверждении категории абсурдности мира. Однако уже в сознании современников они воспринимались как писатели одного типа мироощущения. (Ср. с высказыванием В. Сосинского: «Ремизов целиком принадлежит к... экзистенциализму... Оно было близко... Камю, Сартру – с двумя последними Ремизов дружил» (2, с.243)).

Эта книга демонстрирует еще один важный аспект эстетических взглядов Ремизова. Согласно экзистенциальной позиции, художественное творчество отличается незавершенностью. Подлинное творчество, как и подлинная мысль, пребывают «в постоянном становлении», прерываемые только «смертью самого творца» (10, с.102-103). Идея незавершенности действительности, ее открытости «равнопотенциальным сущностям» в миропонимании Ремизова, как отмечает исследователь Е. Обатнина, была созвучна «принципам экзистенциальной философии Л. Шестова» (7, с.201, 224).

Подчеркнем, что в эстетике писателя категория незавершенности также приобретает исключительное значение. Автор замечает, что понятие «конца» существует только как «искусст-

венный прием» в «беллетристике»: «...»смерть» это только какой-то срыв, но никакой конец – ведь и самое слово «конец» тоже из беллетристики» (27, с.24). Готовой идее, или, по Камю, «тезису», Ремизов противопоставляет «пыл» «бесконечной мысли» (25, с.83). Он отдает безусловное предпочтение постоянному движению мыслей и чувств, тем людям, которые имеют «внутри бурю», которые отличаются «неумирностью». В книге воспоминаний «Петербургский буерак» он приводит слова английского поэта У. Блейка из книги «Песни Невинности и Опыта» (1794), которые соответствуют его собственному миропониманию: «человек, никогда не меняющий своих мнений, подобен стоячей воде и в мыслях своих рождает гадюк» [21, с.360]. (Ср.: *The man who never alters his opinion is like standing water, and breeds reptiles of the mind.* (Кто никогда суждений не меняет, подобен воде стоячей и плодит гадюк рассудка) (32, с.198, 199). Для книги «Учитель музыки», имеющей автобиографическую основу, как и для других произведений (например, для книги воспоминаний «Встречи. Петербургский буерак»), писатель избирает форму именно «неоконченного рассказа» (26, с.XXIX), которую, по словам самого автора, он заимствует у Н.В. Гоголя (21, с.329). Открытый финал произведения при этом наполняется особым смыслом. Неоконченное произведение приобретает статус подлинного экзистенциального творения, так как его незавершенность уподобляется самой жизни, в которой невозможно найти ни «начала», ни «конца». (Ср.: «Мне с моим взбалмошным миром, без конца и без начала, Шестов пришелся на руку» (20, с.496)). Вот почему рассказ Н.В. Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» привлек особое внимание писателя: «Принято думать... будто «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» – произведение незаконченное: нет окончания! На самом же деле повесть о Шпоньке совершенно законченная: литературная форма «обрывка»...» (20, с.474).

С точки зрения Ремизова, писатели зачастую стремятся завуалировать подлинную реальность, которая связана с тем, чем действительно живет человек. По словам Ремизова, истинная реальность – это «самое главное и простое, чем он жил – мучился и радовался на земле» (20, с.300). Автор считает, что многие литераторы искусно заменяют «поток мыслей» «потоком слов» с тем, чтобы спрятать «крупницы» этой «настоящей» жизни: «Литературные произведения в большей части своей и есть набор таких искусно расшитых скрывающих покровов, не легко и догадаться, что именно закутано, какая «ошибка» или какой грех или какая страсть в навязчивой ли мысли или в неизбывном желании...» (20, с. 300). За этим миром, продолжает свою мысль автор, за тем, что человек воспринимает через органы чувств, находится «великая пустота». Воспроизводя область своих переживаний, художник, говоря словами Камю, должен «придать окраску пустоте», которая покрыта тонким слоем нашего чувственного восприятия.

Исходя из сказанного, мы вправе не согласиться с позицией З.Г. Минц, с точки зрения которой писатель не верит «в цели искусства», но вместе с тем «отдается» «радующей стихии творчества», признавая в нем лишь «какой-то «тайный» смысл» (16, с.68). С нашей точки зрения, экзистенциальный подход к искусству, свойственный Ремизову, ведет не к отрицанию «целей искусства», а к их переакцентировке в сторону уникального духовного опыта человека, постижение и фиксация которого и становятся главным смыслообразующим центром «абсурдного» искусства.

Таким образом, художественно-эстетические поиски Ремизова оказались близки эстетическим взглядам Камю. Обнаруживая целый ряд параллелей с концепцией творчества французского писателя, эстетическая позиция А. М. Ремизова, сформировавшаяся еще в 1900-е гг., предвосхитила экзистенциальное художественное мироощущение, которое получит свое окончательное оформление в философском эссе А. Камю «Миф о Сизифе».

#### Литература

1. Козьменко М.В. А.М. Ремизов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.): в 2 кн. Кн. 2. – М.: Наследие, 2001.
2. Обатнина Е. Метафизический смысл русской классики. «Огонь вещей» А.М. Ремизова как опыт художественной герменевтики // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 61.
3. Розанов Ю. Северный маршрут А. Ремизова // Вопросы литературы. – 2004. – № 6.
4. Данилевский А. А. А. М. Ремизов и Л. Шестов. Ст. I // Учен. зап. Тартус. гос ун-та. Тр. по рус. и славян. филологии. 1990. Вып. 883.
5. Колобаева Л.А. «Право на субъективность»: А. Ремизов и Л. Шестов // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. V.
6. Козьменко М.В. Мир и герой А. Ремизова: к проблеме взаимосвязи мировоззрения и поэтики писателя // Филологические науки. – 1982. – № 1.

7. Обатнина Е. Эротический символизм Ремизова // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 43.
8. Pyman A. Petersburg dreams // A. Remizov: Approaches to a Protean Writer / Ed.: G. N. Slobin. Columbus (Ohio): UCLA Slavic Studies, 1987.
9. Великовский С.И. Грани «несчастливого сознания». Театр, проза, философская эссеистика, эстетика А. Камю. – М., 1973. С. 10.
10. Камю А. Творчество и свобода. – М.: Радуга, 1990.
11. Великовский С.И. В поисках утраченного смысла: очерки литературы трагического гуманизма во Франции. – М.: Худож. литература, 1979.
12. Переписка Л.И. Шестова с А. М. Ремизовым // Русская литература. – 1992. – № 2.
13. Шестов Л. Творчество из ничего (А.П. Чехов) // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в рус. мысли конца XIX – начала XX в. (1887-1914). Антология. – СПб.: Изд-во Рус. христианского гуманитар. ин-та, 2002.
14. Кодрянская Н.В. А. Ремизов: наблюдения, воспоминания, мысли, сомнения. – Paris, 1959. Цит. по кн.: Ремизов А.М. Царевна Мымра. – Тула: Приокское кн. изд-во, 1992.
15. Кодрянская Н.В. А. Ремизов в своих письмах. – Paris, 1977.
16. Минц З.Г. «Вступ. ст. к публ.» Блок А.А. Переписка с А.М. Ремизовым (1905–1920 гг.) // Литературное наследство. Т. 92: А. Блок: новые материалы и исследования. Кн. 2. – М.: Наука, 1981.
17. Блок А.А. Переписка с А. М. Ремизовым // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 2. – М., 1981.
18. Ремизов А. М. Избранное: повести, литературные силуэты, воспоминания. – М.: Просвещение, 1992.
19. Неизданный «Мерлог» А. М. Ремизова / Публ. А. д'Амелия // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 3. – М.: Прогресс: Феникс, 1991.
20. Ремизов А.М. Учитель музыки. Каторжная идиллия. – Paris: La Presse Libre, 1983.
21. Ремизов А.М. Огонь вещей. – М.: Сов. Россия, 1989.
22. Цит. по кн.: Слобин Г.Н. Проза А. Ремизова 1900–1921. – СПб.: Акад. проект, 1997.
23. Горный Е. «Бедовая доля» А.М. Ремизова. (К истолкованию заглавия) // Учен. зап. Тартус. гос. ун-та. Тр. по рус. и слав. филологии. 1994. № 1 (Новая серия).
24. Цит. по ст.: Аверин Б.В., Данилова И.Ф. Автобиографическая проза А. Ремизова // Ремизов А.М. Взвихренная Русь. – М.: Сов. писатель, 1991.
25. Резникова Н.В. Огненная память: воспоминания об А. Ремизове. – Berkeley, 1980.
26. Цит. по ст.: Амелия А. «Автобиографическое пространство» А.М. Ремизова // Ремизов А.М. Учитель музыки. – Paris, 1983.
27. Ремизов А.М. Взвихренная Русь. – М.: Сов. писатель, 1991.
28. Мильков Д. «Прошу всех, примите мое...» (Памяти А.М. Ремизова) // Звезда. – 1998. – № 7.
29. Козьменко М.В. «Прим.» // Ремизов А.М. Избранные произведения. – М.: Панорама, 1995.
30. Amherst College. The Center for Russian Culture. A. Remizov and S. Remizova-Dovgello Papers. Correspondence (1921–1948). В. 9. F. 2. (1943–1947).
31. Резникова Н.В. А.М. Ремизов. 50-е гг. // Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». – М.: Рус. путь, 2002.
32. Блейк У. Песни Невинности и Опыта. – СПб.: Азбука, 2000.

**Л.И. Румянцева**

ст. преподаватель кафедры русской литературы XX века и теории литературы  
Якутского государственного университета

#### **Поэтика рассказа И. Катаева «Молоко»: к проблеме мифологического подтекста**

Рассказ И. Катаева рассматривается на фоне широкого мифологического контекста, восходящего, с одной стороны, к фольклорно-мифологической традиции, с другой – к литературной традиции символистской мифопоэтики.

**L. Rumyantseva**

**Poetics in I.Kataev's story «The milk»**

On the problem of mythological implied sense considers the story of the talented writer, a member of the «Pereval» literary group, from the broad mythological point of view for the first time. The mythological context rises to the folklore-mythological tradition, from one hand, and to literary tradition of the symbolic mythopoetics, on the other hand.

В творчестве писателя-«перевальца» И. Катаева рассказ «Молоко» (1930) занимает особое место, определяя ход его последующей эволюции от лирико-романтического очерка к жанрам лирико-философского рассказа и повести и вместе с тем завершая целый ряд исканий его раннего творчества в области новых форм повествования, что позволяет рассматривать это произведение как этапное в индивидуальной эволюции писателя. На наш взгляд, несмотря на определенную степень изученности этого произведения в современном литературоведении (Н.А.