



А. М. Ремизов

1991к
670

ИРЛИ

А. М. РЕМИЗОВ

Издание
1991

84P1-44

P38

Ремизов А.

P38 Избранное/Сост. А. А. Данилевский.— Л.: Лен-
издат, 1991.— 608 с.

ISBN 5-289-00917-5

А. М. Ремизов (1877—1957) — один из крупнейших русских пи-
сателей. Оказал влияние на Е. Замятина, Л. Леонова, Б. Пиль-
няка. С 1921 г. жил в Берлине, с 1923 г. — в Париже.

В книгу вошли его произведения 1908—1918 гг.: роман «Пруд»,
повести «Часы», «Пятая язва», «Канавы», краткая автобиография
и отрывки из воспоминаний.

P $\frac{4702010101-007}{M171(03)-91}$ 152—91

84P1-44

Составление, примечания,
послесловие А. А. Данилевского

369994

Редактор И. С. Яворская

P $\frac{4702010101-007}{M171(03)-91}$ 152—91

ISBN 5-289-00917-5

©А. А. Данилевский,
составление, примечания,
послесловие, 1991



ПРУД

РОМАН

По утверждению Ремизова, созданные им до революции крупные эпические произведения вкупе образуют некое художественно-концептуальное целое — цикл «романов», связанный единично для всех них тематикой и проблематикой, логикой развития действия и «способом» художественного исполнения. С выходом данного сборника, включающего уже знакомые советскому читателю роман «Пруд» и повесть «Часы»² и еще неизвестные ему повести «Пятая язва» и «Канава», а также с учетом двух недавних переизданий у нас повести «Крестовые сестры»³ наш читатель получит в свое распоряжение все ремизовские «романы» и может воочию убедиться в обоснованности утверждения писателя. Чем обусловлено возникновение ремизовского цикла?

В 1900-х гг. творчество Ремизова развивалось под знаком декадентско-бунтарского неприятия окружающей действительности, отражавшей его своим антигуманным характером, навязанным ей, как мнил Ремизов, свыше — некоей злой надмирной волей. Это неприятие жизни сказалось в ранних печатных вариантах «Пруда» (1905, 1907) и «Часов» (1908). Однако на исходе десятилетия в миросозерцании писателя наметились сдвиги в сторону «реабилитации» действительности — теперь надмирная воля представляется ему не дьявольской, а божеской, правой⁴. Следствием нового жизненно-эстетического кредо явился художественный замысел, суть которого Ремизов обозначил в письме к О. Маделунгу (11/24.05.1909): «Еще не исполнен один завет, который исполнить до конца следует: — нет виноватых. Только при исполнении его возникнет (конечно при мастерстве — это уже само собой) картина жизни»⁵. Иными словами — признание санкционированности всего происходящего на земле высшей, «правой», силой снимало, по мысли Ремизова, с людей вину за любой поступок. Именно этим замыслом определился образный строй повести «Крестовые сестры» (1910) с проходящей в ней лейтмотивом фразой: «Обвиноватить никого нельзя!», этим замыслом была продиктована радикальная переработка «Часов» (1910) и «Пруда» (1911), этим же замыслом определилась и образная структура повестей «Пятая язва» (1912) и особенно «Канава» (1914—1918) (сам автор утверждал ее связь с «Крестовыми сестрами»).

Глобальность замысла повлияла на выбор художественной формы для его воплощения: ею, по мнению писателя, должна была стать форма романа, традиционно связанного в сознании носителя русской культуры XIX в. с решением наиболее кардинальных вопросов национального сознания, таких, как «кто виноват?» и «что делать?». Но нетрадиционность даваемого Ремизовым ответа на первый вопрос («нет вино-

ватых») внесла существенные коррективы в устоявшуюся романную структуру: «романы» писателя являют собой разновидность особого жанрового образования — активно разрабатываемого русским символизмом прозаического текста — «мифа», романа — «мифа». Символистский прозаический текст — «миф» (в наиболее выдающихся его образцах представленных романами «Петр и Алексей» Д. С. Мережковского, «Мелкий бес» Ф. К. Сологуба и «Петербург» Андрея Белого) строится на взаимодействии двух основных смысловых рядов: а) изображения современной автору действительности, б) ориентации при этом повествования на различные литературные традиции¹.

Ремизовские «романы» 1909—1918 гг. составили особый этап развития символистского романа — «мифа». Новаторство Ремизова — в сугубой конкретности и автобиографичности реально-бытового материала. Объектом изображения он делает самые что ни на есть реальные события русской действительности тех лет — описанные в газетах либо наблюдавшиеся им лично, факты его собственной жизни и творческой судьбы, черты его облика, особенности мировоззрения, мир увлечений и даже круг знакомств. Наиболее показательны в этом отношении «Крестовые сестры». Здесь в преображенном, творчески переосмысленном виде предстали история незаслуженного обвинения Ремизова в 1909 г. в литературном плагиате (сюжетная линия Маракулина и особенно история с подлогом маракулинских талонов) и известные современники автора: литературный критик А. Измайлов (Глотов), поэт В. Хлебников (Плотников), балетмейстер М. Фокин (Сергей Дамаскин), актриса Вера Комиссаржевская (Вера Кликачева, Верочка Вехорева и девочка Верушка), философы Лев Шестов (Маракулин) и В. В. Розанов (Акумовна)². Венерическое заболевание (в данном случае — наследственное), вызвавшее безумие Кости Ключкова из повести «Часы», изматывающий его психику комплекс мужской неполноценности, его страсть к «философским» размышлениям, наконец, захватившая все его существо «воля к власти» над окружающими и еще ряд деталей вынуждают предполагать, что прототипом этого героя послужил философ Ф. Ницше. В «Пятой язве» нашли отражение черты личности археографа И. А. Рязановского (Бобров) и известного авантюриста Г. Распутина (старец Шапаев); в «Канаве» — черты самого Ремизова (Баланцев, отчасти Тимофеев и Будылин) и Шестова, Розанова и Рязановского (Будылин), жены писателя С. П. Ремизовой-Довгелло (Маша Тимофеева).

Обоснование этих утверждений заняло бы слишком много места, поэтому мы передоверяем эту работу читателю³. Мы же займемся рассмотрением воплощенного в цикле «романов» авторского «мифа о мире», предварительно проанализировав в самых общих чертах каждое из произведений.

В «Пруде» дореволюционная Россия предстает как средоточие вселенского противоборства Бога и Дьявола, разрешающегося в судьбах, поступках и помыслах множества персонажей романа, и прежде всего его главных героев — братьев Финогеновых. В повествовании

¹ Романами их называл сам Ремизов. В действительности большинство из них — крупные повести, однако в статье для удобства я буду пользоваться авторским определением.

² См.: Ремизов А. Неумный бубен: Роман, повести, рассказы, сказки, воспоминания. Кишинев, 1988. С. 24—287.

³ См.: Ремизов А. М. Избранное. М., 1978. С. 194—311; Ремизов А. Крестовые сестры: Повесть. М., 1989.

⁴ Об этом см.: Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 270.

⁵ Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. Copenhagen, 1976. С. 49.

¹ Об этом см.: Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сб. З. Тарту, 1979. С. 98. (Учен. зап./Тарт. ун-т. Вып. 459).

² Подробнее см.: Данилевский А. А. A realioribus ad realia // Литература и история: Труды по рус. и слав. филологии: Литературоведение. Тарту, 1987. С. 99—123. (Уч. зап./Тарт. ун-т. Вып. 781).

³ Богатый материал для этого читатель сможет найти в «Петербургском буераке» (в кн: Ремизов А. Огонь вещей. М., 1989).

взаимодействуют два способа изображения: натуралистически-описательный и условно-метафорический — интерпретирующий.

Посредством первого создается детализированная картина жизни и быта той поры. Посредством второго жизненная реальность возводится к обусловившим ее потусторонним Первопричинам. Посредниками между этими двумя пластами текста выступают разного рода отсылки к произведениям русской литературы XIX — начала XX в., привлекающие эти произведения в качестве своеобразных ключей (кодов-«мифов»), открывающих трансцендентный смысл изображаемых в романе событий и ситуаций.

Основными полюсами мифологизации в романе служат сюжетные линии промышленника Арсения Огорельшева и «боголюбовского старца» отца Глеба. Посредством ряда отсылок образ Арсения проецируется на выработанный русской литературой образ Петра I. Так, прежде всего с заботами царя-реформатора об укреплении экономики России, получившими освещение в ряде произведений Пушкина и особенно в романе Мережковского «Петр и Алексей», соотносится многогранная энергичная деятельность Огорельшева во всемерному подъему города, в котором он проживает. Благодаря подключению при этом к еще одной отечественной литературной традиции — изображению отдельного города как символа всей страны в целом (например, «История одного города» Салтыкова-Щедрина) — деятельность Арсения приобретает характер общегосударственной. Заботы Огорельшева о городе служат также отсылкой к мотиву Города, Петербурга как символа петровских преобразований в пушкинском «Медном всаднике» и в «Петре и Алексее». При описании усилий Арсения Ремизов старательно подчеркивает доходящую до жестокости решимость героя во что бы то ни стало реализовать свои реформаторские планы, что также перекликается с интерпретацией свершений Петра у Мережковского (не случайно у Арсения, как и у Петра в «Петре и Алексее», судорожные корчи — результат его перенапряжения).

В «Пруде» имеется, наконец, и прямое упоминание имени первого русского императора в непосредственной связи с Огорельшевым: «„При Петре Великом быть бы Арсению первым министром!“ — говорили купцы...», а также ряд более мелких деталей, соотносящих Огорельшева с традиционным литературным образом царя: например, его пристрастие к игре в шашки (у Пушкина в «Арапе Петра Великого»), крайняя непритязательность в отношении своего внешнего вида (и у Пушкина, и у Мережковского) — но в «Пруде» последняя черта гипертрофирована, дабы еще более подчеркнуть поглощенность героя своими заботами. Отношению Петра к религии и церкви в трактовке Мережковского соответствует в «Пруде» чисто показное исполнение Арсением религиозных обрядов и его прагматический подход к церкви как духовно-полицейскому институту существующей власти. Важен и такой момент: в облике и «повадках» Огорельшева Ремизов постоянно отмечает нечто кошачье. Эта деталь отсылает к подробно разработанному у Мережковского мотиву сходства Петра I с котом (навеванному известным народным лубком XVIII в. «Мыши кота хоронят», приуроченным к смерти царя и отразившим народное недовольство его реформами).

Спроецированностью Арсения на образ Петра в русской литературе задается восприятие Огорельшева и его деяний в контексте идущей от Мережковского и чрезвычайно значимой для русских символистов концепции мирового развития как земного проявления противоборства Христа и Антихриста. Подтверждение тому — неоднократное упоминание в тексте романа бытующего среди огорельшевских рабочих прозвища их хозяина — Антихрист и указания на веру «темных людей и простых» в то, что «Арсению бесы служат».

Арсению и на уровне бытовых описаний, и на мифологизирующем противопоставлен отец Глеб. Резко отрицательное отношение Огорельшева к схимнику, которому, в отличие от него, «бесы повинуются», вновь заставляет вспомнить Петра в романе Мережковского — с его неприятием «плутовства монахов, кликуш, бесноватых, юродивых», «всяких ложных чудес и знамений»¹. На мифологизирующем уровне «старец Божий», «хранитель Божьей правды» отец Глеб, отчетливо ориентированный Ремизовым на старца Зосиму из «Братьев Карамазовых»², противопоставлен Арсению-«Антихристу» как образ, уподобленный Христу.

Образуя антиномию «христовая» («богочеловеческого» — пассивно-страдательного и сострадательного) и «антихристовая» («человекобожеского» — активного и индивидуалистически-эгоистического) начал, образы старца и Арсения одновременно представляют в «Пруде» и два тематически различных контекста русской литературы, в свете которых выявляется скрытая ипостась братьев Финогеновых-«огорельшевцев».

На уровне бытовых описаний жизнедеятельность «огорельшевцев» предстает как паразитический симбиоз «добротного» и «злого» — как цепь деяний, то отталкивающих своей прямо-таки звериной жестокостью, то, напротив, привлекающих вызвавшими их подлинно гуманными чувствами. «Добрые» поступки братьев говорят сами за себя, «злые» же получают на уровне отсылки (опять-таки к теме Петра I) четкую маркировку, выявляющую обусловленность их «антихристовым» комплексом юных героев. Ориентация на детально разработанный в «Петре и Алексее» Мережковского мотив искоренения Петром традиционного социально-бытового уклада Древней Руси и текстуальная перекличка с ним ощутимы в изображении любимой игры братьев в «потешную войну», в изображении их религиозных кощунств: регулярной совершаемого ими «куриного» крестного хода, крестного хода «избиение младенцев», вменяемого приступа исступленной религиозности у братьев — с уклоном в обрядовую сторону, поведения их в монастыре, отпевания и похорон ими kota Наумки.

Метания между Добром и Злом, Богом и Дьяволом, свойственные всем братьям, наиболее проявились в судьбе старшего и младшего из них. Младший — Николай — «огорельшевец», и, стало быть, огорельшевское «человекобожеское» начало присуще ему от рождения, генетически. Уже в детские его годы оно сказалось столь интенсивно, что из всех Финогеновых дядя Арсений выделил Колю, «видя в нем свою породу огорельшевскую». Максимально выразившееся в убийстве им Арсения, это начало нашло соответствующее оформление в уподоблении Николаю в этот момент Раскольникову³ («человекобогу», по Мережковскому).

В то же время Николай — единственный из братьев, кто обладает сразу обеими ипостасями-антиподами: и «человекобожеской» и «богочеловеческой». Текстов-«мифов», выявляющих последнюю, не-

¹ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М., 1914. Т. 4. С. 46—47.

² Ср., например, завершение сцены прихода к старцу Финогеновых в канун убийства Николаем семейства Карамазовых в келью Зосимы.

³ Ср.: в «Преступлении и наказании» незнакомый герою мещанин внезапно бросает ему в лицо обвинение в убийстве — в «Пруде» «спивший старик регент» кричит Николаю «прямо в лицо»: «Ты же убил человека!»; отсылкой служит также и оброненная Николаем после убийства фраза «через кровь перешел», ориентированная на «перешагнул через кровь» Раскольникова.

сколько. Контекст «Петра и Алексея» призван выявить истинный — потусторонний — характер взаимоотношений Николая и Арсения: посредством ряда отсылок и проекций они уподобляются отношениям Петра и царевича Алексея (в «Пруде» воспроизведен мотив «тайной любви — явной ненависти», связывающей, по Мережковскому, венченокосного отца и его сына). А уж уподоблением Николая царевичу Алексею достигается, в свою очередь, перенос ипостаси последнего — ипостаси Христа¹ — на младшего Финогенова (на это же, кстати, работает и его противопоставление «Антихристу» — Арсению). В дальнейшем образ Николая проецируется на «современного Христа» Достоевского — Алешу Карамазова (ср. тщетные ожидания Колей нелетности «приказавшего долго жить» Покровского священника с подобными ожиданиями Алеши после смерти старца Зосимы)². И наконец, образ Николая уподобляется непосредственно самому Христу: особенно показательна в этом отношении сцена в тюрьме, где принявший на себя вину за все зло мира Николай решается искупить это зло ценой собственных страданий.

Уподобляясь Христу, образ Николая тем самым функционально сближается с образом отца Глеба. Но и событийно жизненный путь младшего Финогенова в основных своих этапах повторяет — за исключением лишь завершения! — жизненный путь старца. Однако именно иной, несходный финал определил отрицательный жизненный баланс Николая в целом: в отличие от старца, который принял и благословил свою нелегкую судьбу и собственную смерть встретил словами, утверждающими покорность Сына волеизъявлению Отца («Да будет воля Твоя!»), Николай, пройдя этот же путь — путь «современного Христа», — завершил его тем, что судьбы своей не принял и не благословил ее, то есть по сути устранился Голгофы. Николай — потенциальный, но не реализовавший себя «современный Христос».

В то же время очевидно, что изложенная в поучениях старца и реализованная в его судьбе (а частично — и в судьбе Николая) версия евангельской истории весьма далека от ортодоксальной: в «Пруде» мы сталкиваемся с авторским «мифом о Христе», где наряду с Христом — искупительным Агнцем — едва ли не более значимым оказывается Христос — *невольный виновник* гибели вифлеемских младенцев, Спаситель, вступивший в мир «через кровь». В итоге возникает парадокс: с одной стороны, это не зависящее от воли Богочеловека «деяние» оказывается непременно предварительным условием осуществления его искупительной миссии, с другой — на этом «деянии» лежит некий «сатанинский» отблеск. Причина подобной парадоксальности — в ремизовской «метафизике», но о ней — несколько позднее.

Николаю в романе противопоставлен Александр. На мифологическом уровне это противопоставление усугубляется, и, таким образом, старший и младший Финогеновы составляют следующую — после старца и Арсения — пару образов-антиподов в романе. Образы Александра и его дяди сближены, подобно образам отца Глеба и Николая, однако, если Николай, не сумевший в полном объеме воплотить завет старца, предстает по этой причине как «несостоявшийся Христос», то Александр, проделавший эволюцию от бунтаря-экстремиста и богоборца (с параллельной проекцией его в этот момент на Ивана Карамазова) до расчетливого дельца, превзошедшего своего дядю-«Антихриста» энергией, жес-

¹ Об этом см.: *Мицу З. Г.* Указ. ст. С. 103—104.

² Николай уподобляется Алеше (а Александр, соответственно, «бунтарю»-атеисту и — опять-таки, по Мережковскому, — «человекобогу» Ивану Карамазову) и в сцене беседы двух братьев в монастыре, повторяющей мотивы беседы Ивана и Алеши в трактате (в гл. «Бунт»).

токостью и циничной неразборчивостью в средствах и методах достижения своих корыстных целей, — этот Александр уже прямо в тексте отождествлен с «князем мира сего»¹.

Сходным образом Ремизов организует и мифологизирует повествование и в остальных своих романах. В «Крестовых сестрах» в «вещем сне», увиденном незадолго перед тем ошельмованным и изгнанным со службы Маракулиным, содержится отсылка, намечающая направление всех последующих духовных преобразований героя и, соответственно, всех его последующих уподоблений в тексте. Во сне Маракулину видится, будто его преследуют некие злонамеренные по отношению к нему лица, он пытается спастись от них бегством, а «они — по пятам, близко, вот-вот нагонят. Он — в грот, упал ничком на камни. И вдруг, как камень, села ему на спину птица, не орел, коршун, который кур носит, зажал крепко когтями, задрал за спину, всего зажимает, как кур ломит. «Вор, вор, вор!» — стучит клювом. И тяжело-тяжко стало, удрило сердце, оборвалось, опустились руки, и уж никакого сомнения: ему никогда не подняться, не стать на ноги, — и тяжело, и горечь, и тоска смертельная»². Перед нами — отсылка к древнегреческому мифу о Прометее, похитившем огонь с Олимпа (ср.: «Вор, вор, вор!») и обреченном за это на изнурительную пытку.

Смысл проецирования Маракулина на Прометея становится понятным лишь с учетом особенностей восприятия этого образа в среде русских символистов: с одной стороны, Прометей воспринимался ими как символ отступничества, богоборства, с другой — как своеобразный предтеча Спасителя³. Стало быть, уподобление Маракулина Прометее преследовало двоякую цель: во-первых, им предвдывается грядущее «отречение» героя от своего прежнего — благостного — мировосприятия, его «бунт» против антигуманного устройства «божьего мира» и иступленные поиски им «виноватых» в таком устройстве; во-вторых, предвосхищается конечное обретение Маракулиным нового мировосприятия — смиренного приятия окружающей действительности со всеми царящими в ней ужасами и вывода о том, что «обвиновать никого нельзя». В момент апогея маракулинского «бунта» — в истории его кровавой ненависти к «воши» — генеральше Холмогоровой (о которой «все очень хорошо знали, что процентов одним ей до смерти хватит») — герой уподобляется «человекобогу» Раскольникову (вспомним его жертву — старуху процентщицу, именуемую им «вошь»). В моменты же духовного единения Маракулина с окружающим миром и его смирения с собственной незавидной судьбой очевидно его уподобление «хриstopодобному» князю Мышкину⁴ (инфантильность духовного склада героя,

¹ Подробнее об этом см.: *Данилевский А. А.* Функция автобиографизма в 3-й редакции романа А. М. Ремизова «Пруд» // Функционирование русской литературы в разные исторические периоды: Труды по рус. и слав. филологии: Литературоведение. Тарту, 1988. С. 139—157 (Уч. зап./Тарт. ун-т. Вып. 822).

² *Ремизов А. М.* Избранное. М., 1978. С. 206—207.

³ Так, уже в трагедии Эсхила «Скованный Прометей» они усматривали некое прозрение древнегреческим трагиком будущей искупительной миссии Христа, в частности в следующем обращении Гермеса к Первергерю:

— До той поры не жди конца страданиям,
Пока другой не примет мук твоих.

Страдалец бог и к мертвым в темный Тартар,

Во глубину Аида не сойдет. (Пер. Д. С. Мережковского)

⁴ «Князь Христос» — так назван Мышкин Достоевским в черновиках романа.

его первоначальная идеологическая терпимость, страсть к каллиграфии и особенно сцена посещения им жилища своего московского приятеля купца Плотникова, спроецированная Ремизовым на сцену посещения Мышкиным московского дома Рогожина, а равно и время от времени охватывающее Маракулина чувство «необыкновенной радости» — символ его редкой душевной гармонии с внешним миром, заставляющее вспомнить вспышки, озаряющие сознание Мышкина непосредственно перед эпилептическими припадками).

Типологически сходный по своей внутренней организации образ стоит в центре повести «Часы». Так, с одной стороны, Костя Ключков — маленький больной уродец, жертва нелепых фантомов, порожденных его ущербной психикой и неумеренным поглощением книг и чая, — ориентирован автором на первого из длинного ряда «бунтующих» мыслителей-индивидуалистов Достоевского — на «подпольного парадоксалиста» из «Записок из подполья», с его признаниями-самохарактеристиками: «Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек», «Дома я... всего больше читал. Хотелось заглушить внешними ощущениями все беспрерывно внутри меня закипающее. (...) Чтение, конечно, много помогало, — волновало, улаждало, и мучило» и с его сакраментальным: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?»¹ Но в финале повести, уже разрушивший городские часы — символ «свешетного» страдания и ужасов жизни, Костя отождествляет себя со Спасителем: «...я взял себе грех мира...», «...я взял себе смерть... отныне нет смерти!», «Аз есмь Господь Бог твой!», «Приидите ко мне!»

Повесть «Пятая язва» строится на противопоставлении двух основных сюжетно-образных линий. Первую составляет история духовно-нравственного перерождения и гибели студенецкого следователя Боброва, вторую — описание обыденной жизни обитателей Студенца. Противопоставленные на уровне бытовых описаний, эти линии ориентированы на различные литературные традиции, различные тексты.

Описание студенецкой повседневности перекликается с изображением быта и нравов провинциальной России в «Мертвых душах», «Ревизоре» и других гоголевских произведениях, в «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина (см. хотя бы рассказ о смерти от обжорства и злоупотребления алкоголем студенецкого городского головы Таалдыкина, ориентированный на эпизод с кончиной — по той же самой причине — глумовского градоначальника Фердыщенко), в «Мелком бесе» Ф. Сологуба. В «Пятой язве» отчетливо ощутимо стремление автора — вслед за Гоголем, Щедриным, Сологубом и Горьким («Городок Окуров») — представить изображаемый провинциальный городок олицетворением всей России, с ее наиболее характерными особенностями и внутренними противоречиями. Этим стремлением отчасти продиктована и явная эпичность повествования, ориентированность его на летописный стиль (мотивированная в тексте ссылками на некую «студенецкую летопись»).

Бобров предстает в повести как человек, не приемлющий окружающей действительности по уже знакомым нам из предыдущих «романов» соображениям. Соответственно, он оказывается спроецированным на самого последовательного и непримиримого из «бунтарей» Достоевского — на Ивана Карамазова: так, подобно Ивану, собирающему различные документальные свидетельства человеческого жестокосердия, Бобров накапливает аналогичный материал для вынесения «обвинительного акта всему русскому народу», и, подобно Ивану же, отказавшемуся от «билета» на участие в «будущей мировой гармонии», Бобров

отрекается от права называться русским. В свою очередь, контекст романа Достоевского «обратным светом» проясняет смысл некоторых ситуаций в ремизовском тексте: например, как и для Ивана Карамазова, болезнь оказывается своеобразным «моментом истины» для Боброва — символизирует миг осознания им порочности своих убеждений, начало его идейно-нравственного перерождения.

Вместе с тем очевидно намерение Ремизова расширить исторические и литературные рамки проецирования своего героя, представить его «бунт» как явление, глубоко типичное для русской культурной традиции: это достигается, с одной стороны, сравнением прямо в тексте самого Боброва с И. Тимофеевым и А. Палицыным, а его «обвинительного акта» — с их произведениями, а заодно и с «Плачем о гибели Русской земли»; с другой — ориентацией следователя на главного героя лесковских «Соборян» (и отчасти на главного героя лесковского же «Однодума»). Наиболее очевидная отсылка к «Соборянам» — синяя тетрадь Боброва с занесенным в нее «обвинительным актом», имеющая своим прообразом синюю демикотоновую книгу Савелия Туберозова (а равно и Однодума). Бобров соотносится с мятежным лесковским протопопом и по другим параметрам: оба героя глубоко уязвлены плачевным состоянием современной российской действительности, оба пытаются найти объяснение сложившемуся положению в прошлом страны (отсюда их пристальный интерес к ее истории). Оба — каждый по-своему — стремятся исправить это положение: Туберозов усматривает панацею от всех бед в неукоснительном следовании заветам христианства, Бобров — в строгом исполнении предписаний Закона. Но, с одной стороны, в тексте имеется утверждение, будто следователь «только что по должности следователь, а ей-Богу, священствовать бы ему в... монастыре», а с другой — сам выбор Ремизовым поприща для своего героя навеян, по-видимому, наиболее часто употребляемым в лесковской хронике прозвищем протопopa — «министр юстиции».

Ремизов усугубляет трагизм жизни своего героя по сравнению с лесковским: лесковский герой умер с сознанием собственной правоты, а ремизовский — погиб, обаятый сомнениями относительно истинности своих убеждений, но будучи не в силах выработать на смену им новые.

Повесть «Канавы» замыкает собой цикл ремизовских «романов», итожит его, и в роли «высвечивающих» ее подспудный смысл текстов-«мифов» выступают предшествующие произведения цикла, или, иными словами, вся сложившаяся к тому времени «романическая» ремизовская традиция. Легко, например, убедиться в ориентации образа Маши Тимофеевой на «крестовых сестер» — распинаемых непосильной жизненной ношей женщин — из повести с тем же названием, на Христину («говорящее» имя!) из «Часов», Вареньку Финогонову из «Пруда», на мать Боброва из «Пятой язвы»; история и характер отношений Маши и Задорского ориентированы на взаимоотношения Христины и Нелидова; очевидно также, что разработку темы «маленького человека», «бедного чиновника», начатую Ремизовым в «Крестовых сестрах» (Маракулин), завершает сюжетная линия Баланцева; в Будылине синтезированы черты характера и поведения ремизовских «подпольных философов»: Кости Ключкова (достаточно указать на присутствующую им обоим страсть к чтению и поглощению чая), Маракулина, Боброва (ср. с его отказом от права называться русским — воинствующий антинационализм высказываний Антона Петровича); старик Тимофеев — по сути развитие образа старухи Акумовны из «Крестовых сестер» и некоторых черт Николая Финогонова, тогда как образ его — Тимофеева — отца-промышленника явно ориентирован на Арсения Огорлышева.

Вместе с тем предшествующие «романы» цикла выступают еще и

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 99, 127, 174.

как посредники между теми литературными произведениями, на которые они были некогда ориентированы, и «Канавой»: так, через проекцию на Костю Ключкова достигается ориентация Будылина и на героя «Записок из подполья», она получает дополнительное подкрепление в уподоблении Антона Петровича еще одному ущербному «бунтарю» — мыслителю Достоевского — Ипполиту Терентьеву из «Идиота» (помимо сходства в направленности и самой тональности их «философий» следует отметить наличие у обоих «молчаливого собеседника» — Мейеровой стены у Ипполита и брандмауэра у Будылина, а также «отзвуки» мотива самоубийства, связанного с линией Ипполита, в рассуждениях «рассказчика» по поводу неизвестно как попавшего в будылинский карман револьвера).

Само собой разумеется, что цель и прямой, и опосредованный образным строем предшествующих «романов» проекций остается одной и той же — выявить скрытую ипостась того или иного персонажа «Канавы».

Все сказанное подводит нас к воплощенной в «романах» авторской эстетической «модели мира» — к его «мифу о мире». Охарактеризуем его в самых общих чертах.

По Ремизову, современный ему этап российской (а равно и вселенской) истории знаменуется «измельчением» (регрессом) сил Добра и прогрессирующим ростом сил Зла. Воплощению темы «богооставленности мира» в основном и подчинены сюжетно-образные структуры его романов. Мысль о том, что мир — под властью Сатаны (Демииурга)¹, особенно наглядно иллюстрируют страницы романа «Пруд», изображающие жизнь в монастырях: «божьи люди» сквернословят, пьянствуют и распутничают в своих «божских домах», служат в них не Богу, а Мамоне. В повести «Канавы» эта же мысль высказана уже непосредственно: мир земной отождествлен здесь с адом — царством Дьявола.

Процесс возникновения и упрочения такого состояния не явлен в «романах», однако кодами к его воссозданию служат включенный в текст «Пруда» авторский «миф о Христе» (отсутствовавший, кстати сказать, в ранних редакциях романа) и отсылки к космогонической мифологии гностицизма в повести «Канавы». Ремизов, по всей очевидности, принимает взгляд гностиков на материальный мир как на порождение Сатаны, изначально противостоящее божественным проявлениям, и подспудно воспроизводит его в своих «романах». Однако одновременно он представляет дело так, будто в сознании человечества поддерживается фикция Божьей власти над миром — фикция, стимулируемая и имитируемая Дьяволом. С какой целью?

Дьявол-Демииург вторичен по отношению к божественному Первоначалу и Первопричине всего сущего, и это обстоятельство налагает отпечаток на «методы» поддержания им своего мироправства. С одной стороны, Сатана заинтересован в сохранении иллюзии Божьей власти над миром для того, чтобы под сенью ее авторитета нейтрализовать благотворную инерцию божественного «первотолчка», исподволь осуществляя тем самым далеко направленный процесс дискредитации всего «божеского». Наиболее успешно он достигает своей цели, искусственно смешивая божеское и дьявольское. Особенно показательна в этом отношении интерпретация Ремизовым новозаветной истории в романе «Пруд». Согласно традиционному толкованию, Христос послан Богом в мир, дабы спасти его, искупив греховность всего материального крест-

¹ Вслед за гностиками Ремизов считал Демииургом создателя материального мира, а не создателя всего сущего.

ными муками; по версии Ремизова, вступление Спасителя в мир «через кровь» оборачивается из-за «козней» воспользовавшегося «Божьим поущением» Дьявола причиной и источником новой греховности и человеческих страданий. Цель этих «козней» предельно ясна: с самого начала скомпрометировать «благое» намерение «негодными» средствами его осуществления, воспрепятствовав тем самым успешной реализации искупительной миссии Спасителя. И по внешней видимости это удается Дьяволу: декларируемое в Евангелии воскресение Богочеловека представлено в «Пруде» фикцией. Реальными оказываются лишь крестные муки Христа, и не случайно все «христороподобные» герои ремизовских «романов» соотносятся со своим прообразом именно по этому признаку: исторический процесс предстает в истолковании Ремизова как непрерывное (с незначительными вариациями в каждом конкретном случае) репродуцирование Голгофы, где «распинаются» жизнью наиболее отзывчивые к чужому горю, наиболее сострадающие людским страданиям.

С другой стороны, Дьявол — «обезьяна Бога», его вечный антагонист-завистник, обреченный, однако, на вечное же копирование источника и причины своего бытия, на имитацию его деяний, но такую, в результате которой имитируемое предстает в сниженном, «опошленном» (Мережковский) обличье (эффект, аналогичный эффекту пародии). Главным объектом сатанинского «обезьянничанья» остается все тот же Христос, точнее — божественный «промысел» искупительной миссии Христа. Ему Дьяволом противопоставляется его собственный замысел: Христа должно заменить внешне скроенное по его подобию «дьяволово отродье» — пародия на Христа — Антихрист, дабы под «божеским» обличьем усилить в мире сатанинского начало. И весьма знаменательно в этом смысле, что Пасха, по Священному писанию, — момент «посрамления» Богом злого начала, оборачивается в романе «Пруд» моментом высшего торжества Дьявола: именно на дни Пасхи приходятся наиболее трагические события в романе. Знаменательно и то, что показная религиозность Арсения Огорельшева — лишь личина, призванная скрывать его полное безразличие к страданиям окружающих.

Такое состояние земного мира «князь мира сего» поддерживает и упрочивает посредством навязанных ей жестких форм существования. Одной из таких — сатанинских по происхождению — форм оказывается, по Ремизову, социальное расслоение общества (его дьявольский характер стал предметом художественного анализа в повестях «Крестовые сестры» и «Канавы»). Другой такой формой является время — вспомним основную тему повести «Часы»; в романе «Пруд» «сатанинской» природой времени обусловлена повторяемость исторических и литературных (но истолковываемых «неомифологическим» сознанием Ремизова в качестве исторических же) человеческих типов. Именно благодаря этому самовоспроизводящемуся — но с постепенным затуханием! — временному процессу Арсений Огорельшев оказывается «опошленным» двойником Петра I, Николай — «сниженным» вариантом царевича Алексея, а юные «огорельшевыцы» — монахов-опричников Грозного и «потешных» Петра, Маракулин — «сниженным» Прометеем. Такова опосредованная идеями и проблематикой русской литературы ремизовская версия нищенской концепции исторического процесса как «порочного круга» «вечного возвращения». Еще одна «сатанинская» форма существования материального мира, по Ремизову, — биологическая наследственность: не случайно «человекобожеский» комплекс Финогеновых-«огорельшевыцев» представлен им как следствие их родовой принадлежности.

Подмена божеского сатанинским, «дурной синтез» того и другого и прочие «наваждения» Дьявола (о главном из них — речь впереди)

приводят к повышенной хаотичности бытия¹, к морально-этической дезориентации людей, к утрате ими способности различать Добро и Зло. В этих условиях самореализация отдельной личности в пределах отпущенной ему жизни оказывается в прямой зависимости от свободного и сознательного волеизбрания человеком своего нравственного ориентира. Ремизов выстраивает в своих «романах» типы человеческих судеб, различающиеся меж собой в зависимости от того, каков избираемый человеком ориентир и какова степень активности волеизбрания.

Для наших дальнейших рассуждений особый интерес представляет волеизбрание ориентации на прокламируемое в Библии «горнее», потустороннее. На этот путь человек встает не по своей воле, а понуждаемый к тому стечением обстоятельств («роковых случайностей»), толкающих его на преступление — вынуждающих «перейти через кровь», чтобы в такой форме выказать свой «бунт» против антигуманности «божьего мира». Заявленное в такой форме несогласие человека с существующим мироустройством оборачивается неслучайным условием его последующего уподобления Христу (например, отец Глеб). Но в таком случае и «роковая случайность», толкнувшая его на этот «бунт», оказывается санкционированной свыше. Кажущаяся парадоксальность этой ситуации имеет свое объяснение: воплощением темы «богооставленности мира» реализованная в «романах» «модель мира по Ремизову» отнюдь не исчерпывается — она существенно корректируется все теми же включенными в тексты «Пруда» и «Канавы» «мифом о Христе» и элементами космогонической мифологии гностиков. Как «божье поущение» Дьяволу — избиение вифлеемских младенцев — в ремизовском мифе оборачивается составной частью «божьего промысла» искупительной миссии Спасителя, так «богооставленность мира» — новое «божье поущение»! — должно со временем обернуться предпосылкой для осуществления более глобального «божьего промысла» — пришествия Христа — Судии мира и окончательного «посрамления» Богом Дьявола.

Так «бунт» ремизовских героев получает оправдание как проявление «божественной телеологии»: толкая человека на преступление, на «бунт», Бог тем самым «облегчает» избрание человеком ориентации на «горнее», предоставляет ему возможность уподобиться Христу. Но окончательный выбор должен сделать сам человек. Принявший на себя ответственность за содеянное им против собственной воли преступление, усмотревший в этом несчастье, этой «божьей каре» благо для себя, поднимается на высшую ступень духовной организации (а «дух» — «божье начало» в человеке): чувство вины за невольное содеянное зло понуждает человека принять на себя ответственность за все зло человеческого бытия и вызывает ответное стремление искупить это зло ценой собственных страданий. Покорно вынесшим эту «крестную ношу», прошедшим «через великое страдание» и «волью и кротко» благословившим свою судьбу открывается истинное знание о мире, суть «божьего промысла» на земле. Таким знанием обладает повторивший путь Христа отец Глеб, вновь призывающий Спасителя в мир словами: «Господи, подуй, подуй, Господи, святым духом на землю!» Таким знанием обладает убежденная в том, что «обвинивать никого нельзя!», «вещая» старуха Акумовна («Крестовые сестры»). И напротив: отказ от благословения своей судьбы, стремление искать «виноватых» за свое преступление воня себя знаменует жизненную катастрофу героя (Николай Финогонов, Бобров, временами срывающиеся на этот путь Маракулин и Баланцев). Так, выполнив

¹ В этой связи нельзя не вспомнить утверждение апостола из «Послания к римлянам»: «Что от Бога, то упорядочено».

первую часть завета отца Глеба — «перейдя через кровь», — Николай не нашел в себе сил для выполнения второй его части, — по той причине, что резкий переход от «бунта» к смирению показался ему, рационалисту, противоречащим рассудку и здравому смыслу. Таким образом, именно «рацио» является, по Ремизову, главным средством осуществления господства Дьявола на земле, его основным «оружием» в борьбе за души и сознание людей. Поэтому в «романах» развенчиваются любые рациональные попытки усовершенствования существующего миропорядка — типа вывезенной Бобровым с «рационалистического» Запада идеи самодовлеющей законности или подхваченных там же юным Тимофеевым социально-революционных теорий. И напротив: совершение внешне неразумных поступков оказывается кануном уподобления совершивших их героев Христу (например, «убийство» времени Костей Клочковым).

Мысль о пагубной роли рационализма возникла у Ремизова как следствие его увлечения иррационалистической философией XIX века (Шопенгауэр, Ницше) и развивающимися в том же русле идеями и построениями его современников: В. В. Розанова, Льва Шестова, Н. А. Бердяева и др.

В целом же «романный» цикл явился художественным воплощением ремизовского «мифа о мире» — своеобразным решением вечной темы о Добре и Зле.

А. А. Данилевский