

А. М.
РЕМИЗОВ

СОЧИНЕНИЯ

А. М. Ремизов



А. М. Ремизов. Париж. 1956 г.

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

А.М. Р
ЕМИЗОВ
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

АХРУ

МОСКВА
• РУССКАЯ КНИГА •
2002

УДК 882
ББК 84Р
Р 38

Руководитель программы Михаил Ненашев

Редакционная коллегия:

А. М. Грачева (главный редактор), Т. Г. Иванова, А. В. Лавров,
Н. Н. Скатов, О. П. Раевская-Хьюз, Н. М. Солицева

Издание подготовлено при содействии Б. Б. Буняч-Ремизова,
Е. Д. Резникова, А. Д. Резникова

Подготовка текста, статья, комментарии, указатель имен Е. Р. Обатниной
Научный редактор тома А. М. Грачева

Оформление Г. Л. Шацкого, Е. В. Полякова

Ремизов А. М.

Р 38 Собрание сочинений. Т. 7. Ахру. — М.: Русская книга,
2002. — 640 с., 1 л. портр.

В настоящем томе Собрания сочинений А. М. Ремизова представлены произведения, написанные в эмиграции. Все они отмечены существенными изменениями творческого метода писателя: новаторскими приемами в жанре мемуаристики («Ахру. Повесть петербургская», «Кукха. Розановы письма»), оригинальной интерпретацией русской классической литературы («Огонь вещей. Сны и предсонье»), а также развитием темы сновидений, ведущей начало с конца 1900-х гг. («Мартын Задска. Сонник»).

ISBN5-268-00496-4
ISBN5-268-00482-X

УДК 882
ББК 84Р

- © Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН, Собрание сочинений А. М. Ремизова, 2002 г.
- © Издательство «Русская книга», Собрание сочинений А. М. Ремизова, 2002 г.
- © Обатнина Е. Р., подготовка текста, статья, комментарии, указатель имен, 2002 г.

ТВОРЧЕСТВО ПАМЯТИ

МИФОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

«Когда-нибудь потом я расскажу вам и совсем про другое и совсем по-другому...» — пообещал А. М. Ремизов в своей последней повести, написанной в России в 1914—1918 годах. И действительно, творческие перемены произошли уже спустя четыре года. Художественному перевороту способствовало множество причин и прежде всего потрясение основ общественной жизни, радикально изменившее и личную судьбу писателя. Огромный пласт бытия, уходя навсегда в прошлое, приобретал в сознании художника легендарное значение и требовал адекватного осмысления и особого описания. Ощущая себя свидетелем исторических событий, похожих на древние космогонические метаморфозы, Ремизов написал в 1918 году поэму «О судьбе огненной», в основу которой положил восходящую к натурфилософии Гераклита апологию «огня» — первоосновы мироздания, главенствующей силы космического катаклизма, несущего гибель и возрождение Вселенной:

Пожжет огонь все пожигаемое.
В огненном вихре проба для золота
и гибель пищи земной.
И вместо созданного останется
одно созидаемое —
персть и семена для роста¹.

Многим писателям и поэтам из его литературного поколения открылась лишь губительная сила этого пла-

¹ Ремизов А. Электрон. СПб., 1919. С. 9.

мени. Ремизова поддержала вера в вечный, пришедший из древних мифов, символ огня, который несет одновременно и гибель и рождение, оставляет после себя не только пепелище, но и основание для будущей плодоносной почвы. Одна из первых книг берлинской эмиграции — «огненная» книга «Ахру» хранила еще неостывшую память о недавнем прошлом, уходящей литературе («К звездам»), живые, не утратившие своего эмоционального накала, свидетельства о зарождении новой творческой энергии («Крюк»), наконец, утопическую мечту о возможном человеческом братстве («Обезвельволпал» и «Манифест»). Развивая вполне конкретные сюжеты, Ремизов создал метафорический образ России начала 1920-х годов. Над реальным планом повествования возникло пространство сверх-смысла, вбирающее даты, лица, поступки, события как частные проявления одного всеобъемлющего значения, в котором заключена сущность явлений бытия в целом.

Пожалуй, впервые именно в «Ахру» так явно объективировалось новое, мифологическое, направление творчества Ремизова. Совсем небольшая по объему книжка положила начало огромному мифу о времени и о себе, которым стало все последующее творчество писателя. Как и древние мифы, его автобиографические произведения по своей природе комбинаторны, им свойственна повторяемость и вариативное развитие одной и той же темы в разных сюжетах. Читатель может легко убедиться в том, что многие главы, очерки или фрагменты произведений Ремизова этого периода перемещаются из книги в книгу. Например, очерк «К звездам» впоследствии был включен в главу, посвященную Блоку, книги воспоминаний «Встречи», а история о том, как Ремизов и Розанов рисовали «хоботы» («Кукха»), отражена в романе «Плачужная канава»; фрагмент, первоначально использованный в «Учителе музыки» (главка «Ревизор»), органично вошел в состав «Огня вещей» (конец главы «Сверкающая красота») и т. д. Каждое последующее воспроизведение сюжетов или фрагментов в новых контекстах позволяет автору высветить дополнительные или незаметные детали и тем самым раздвинуть границы понимания, наполнить этот, по сути уже известный материал новым смыслом. Ремизовская комбинаторика сродни магическим

орнаментальным построениям в детском калейдоскопе: тем же, кто пытался узнать тайну этого завораживающего мира удивительных композиций, известно, что сам калейдоскоп состоит всего лишь из нескольких зеркал и десятка цветных стеклянных осколков.

Проследивая внутренние взаимосвязи книг Ремизова, созданных в 1920—1950-х годах, нельзя не увидеть за отдельными текстами образ самого писателя, который, являясь уникальной творческой личностью, оставил после себя целые ансамбли новаторских мифологических конструкций. Характерно, что логика ремизовского мифа, аналогично древним мифам, развивается по кругу, соединяя концы и начала повествования, причем эта закономерность просматривается как в отдельных произведениях, так и при целостном восприятии творчества Ремизова 1920—1950-х годов. Символ огня, положенный в основание первой книги, выпущенной в эмиграции, позже завершится оригинальной интерпретацией смысла человеческого бытия в «Огне вещей». В «Ахру» «огонь» в силу своей полисемантической природы высвечивает глубоко личные, автобиографические мотивы: это и поминальный огонь (первые воспоминания о Блоке), и огонь как метафорическое выражение жизненной силы (молодые литературные «воспитанники» писателя). Последний смысл, безусловно, относился не только к созданному им в «Крюке» коллективному портрету нового поколения литераторов, но и к теме той жизненной энергии, которая поддерживала самого художника, обживавшего новые культурные пространства. Книга стала своего рода выражением независимости от реальных и метафизических границ, отдаливших писателя от родной почвы, культуры, друзей и даже от самого себя, который остался «там» навсегда — в памяти близких людей.

Петербургская память, заключенная в «Ахру», озаглавлена коротким экзотическим «обезьяньим словом», а сама книга заканчивается композицией, как может показаться, формально присоединенной к двум первым очеркам. Тем не менее именно «Albern» наделен особым — мифологическим значением: здесь, через метафору и загадку, скрытую в миниатюрах про скоморохов, настойчиво пробивается тема игрового шутовства,

связанная с важнейшей биографической реальией — учрежденной Ремизовым игрой в Обезьянью Великую и Вольную Палату. Включенные в главку «обезьяньи» тексты («Обезвелволпал» и «Манифест») семантически связаны единой темой памяти как с двумя первыми очерками («К звездам» и «Крюк»), так и со всей книгой в целом. «Albern» — это память о способности художественного сознания оставаться свободным в любых жизненных ситуациях («не было дела, которое не переделывалось бы в шутку, и не было шутки, которая не претворялась бы в дело»). Только такое самоутверждение позволило Ремизову придумать уникальное «обезьянье» общество — в равной степени реальное и мифическое. С одной стороны, членами тайного Ордена были практически все упомянутые в книге писатели, в том числе и герой проникновенного «поминального слова» «К звездам» — старейший кавалер Обезвелволпала Александр Блок. С другой стороны, автор так плавно переводит повествование очерка «Крюк» в фантастический регистр, что в конце рассказа названные поименно реальные люди вдруг уподобляются тотемным героям, которые в традиционной мифе всегда выступают в образах животных: «...повертывало зверье в другую лешачью нору — стог чертячий — в Обезьянью великую и вольную палату на суд обезьяний. И видел я не раз в окно, как разбредались по своим гнездам: кто хвостом трубя, а кто в прыг <...>, кто как заяц, кто Мишей, но всяк до мура — вдохновенно».

С «обезьяньей» игрой для Ремизова была связана и история собственного творческого самоутверждения, оформление особой мировоззренческой позиции, а также построение такой шкалы ценностей, где творческий, созидательный гений художника приравнивался бы к простым человеческим качествам — дружеской поддержке и взаимопомощи. Мысль об исторической значимости Обезьяньей Палаты как в личной, так и в общей судьбе целой плеяды современников неявно оформилась в сознании Ремизова еще в Петрограде. Однако волею общей судьбы изгнанников и беженцев пути многих «обезьяньих кавалеров» сошлись именно в эмиграции. Здесь возникли новые деловые и творческие связи и знакомства, а сама идея Палаты приобрела особый смысл: призрачный мате-

рик объединил разбросанных по Европе философов, литераторов, художников, врачей, издателей и многих других выходцев из России. Обезвельволпал хранил как драгоценность прошлое этих пилигримов и объединял их в настоящем, не только создавая иллюзию общности, но и вполне реально закрепляя принципы взаимопомощи, товарищеской поддержки и творческой заинтересованности друг в друге. Спустя многие годы, когда Обезьянья Палата вошла в сознание современников как литературный и художественный памятник эмиграции, Ремизов подведет итоги своей многолетней игры в письме к Я. Цвибаку (А. Седых), напечатанному весной 1952 года статью об Обезвельволпале: «Спасибо за память: вспомнили Обезволпал. Открыта 45 лет тому назад в Москве. Сколько великих прошло через эту виноградную Палату, а я остаюсь несменяемым канцеляристом, теперь заштатный, так под грамотами и подписываюсь. Обезьяньи грамоты вносили и в самую темь нашей жизни только веселость и никто никогда не оскалился схватить меня себе на зуб»¹.

Обезвельволпал свободно, без многословных предисторий и объяснений вошел практически во все последующие мемуарные и автобиографические произведения писателя, в первую очередь благодаря его новой книге, появившейся в 1923 году под другим «обезьяньим» названием — «Кукха». Ремизов вновь преобразует здесь документальный материал в мифологический текст, центральным действующим лицом которого становится не столько реальный Розанов, сколько В. В. Розанов, персонифицирующий ту жизненную силу, по имени которой и получила свое название книга. Казалось бы, и воспоминания «К звездам» («Ахру»), и особенно «Розановы письма» основаны на линейном развертывании череды действительных событий жизни, абсолютно соответствующих реальности, и лишь иногда экскурс в прошлое перебивается эпистолярными посланиями к Александру Александровичу Блоку или Василию Васильевичу

¹ Седых А. Далекие, близкие. New York, 1979. С. 111.

Розанову¹. Однако мифологическая природа «Кукхи» задает совершенно иной хронотоп, для которого категории прошедшего времени словно не существует. Повествование обращено не в прошлое, а в настоящее; атмосфера потенциально возможного диалога с умершими, присутствующая в тексте, свидетельствует о стремлении писателя преодолеть границу между загробным миром и реальностью. Письма Ремизова к философу адресованы в «надзвездье», и это не жизнь и не смерть, а всего лишь место появления и исчезновения.

В предисловии к книге Ремизов утверждал, что, создавая «Кукху», он руководствовался прежде всего желанием «сохранить память» о друге — память «житейскую», «семейную». В августе 1921-го, считая свой отъезд из России временной передышкой от пережитых потрясений, Ремизов понимал, что возвращение в прежний Петербург невозможно. Наряду с творческими рукописями самым ценным в его нехитром багаже были составленные в последние годы самодельные альбомы, дневники и письма. Отправляясь в путь, он отчетливо представлял себе, что каждый километр, отдаляющий его от России, превращает эти запечатленные в лицах, образах и чувствах фрагменты времени в тайники памяти: дневниковые записи — в мемуары, письма — в бесценные литературные памятники. Удивительно, но мироощущение Ремизова всегда было готово к бедствию, которое неизменно рисовалось в его воображении как огненная стихия. О своем подсознательном предуготовлении к «пожару» он размышлял еще в начале творческого пути: «Для чего я все собираю, подклеиваю, раскладываю по именам, по памяти и берегу? Пожар — и все сгорит. И на пожарище я буду собирать. Я вытолкнутый на земле жить»².

Все, чему он был свидетелем в России, приобрело совсем иной смысл за ее пределами и потребовало свое-

¹ Исследователями ремизовского творчества отмечено, что этот прием соотносится с культурной традицией «разговоров в загробном царстве» (Флейшман Л. С. Из комментариев к «Кукхе». Конкреткор Обезвельволла // *Slavica Microsolymitana*. 1977. Vol. I. P. 185).

² На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло / Подгот. текста и коммент. А. д'Амелия // *Europa Orientalis*. 1990. IX. С. 469.

образного оформления материала. Переосмысляя в начале 1920-х годов смену эпох и культур, Ремизов создает принципиально новую прозу, оригинальные решения которой основывались, впрочем, на старом фундаменте. Ремизов всегда мыслил нетривиально, а стиль его художественных произведений не был похож ни на чей другой. Еще в самом начале своего литературного пути он увлекся задачей реконструкции народного мифологического сознания через адаптацию сказки, легенды, апокрифа в современной жизни. Теперь же он приступил к художественному описанию мифа, рождаемого из материала самой жизни, собственным творчеством демонстрируя процесс, который вошел в мировую культуру с мифами Древней Греции, сказаниями о святом Граале и многими другими легендами, лежащими в основании мировой культуры.

Первые попытки реализовать эту идею возникают в творчестве Ремизова, начиная со второй половины 1910-х годов, когда в его рассказах появляются реальные имена знакомых и друзей, как, например, в рассказе «Исайч» (1915), затем в публикации документов минувших времен (писем, деловых бумаг и пр.) — в очерках, объединенных впоследствии в книге «Россия в письменах» (1922). Свидетель рождения новой литературной формы и нового творческого метода, В. Шкловский связал их с мифологией придуманного Ремизовым «обезьяньего» народа:

«Сам Ремизов тоже Алексей Михайлович. Говорил он мне раз: “Не могу я больше начать роман: “Иван Иванович сидел за столом””. Так как я тебя уважаю, то вот тебе открытие тайны.

Как корова съедает траву, так съедаются литературные темы, вынашиваются и истираются приемы.

Писатель не может быть землепашцем: он кочевник и со своим стадом и женой переходит на новую траву.

Наше обезьянье великое войско живет, как киплинговская кошка на крышах — “сама по себе”.

Вы ходите в платьях, и день идет у вас за днем; в убийстве, даже более — в любви, — вы традиционны. Обезьянье войско не ночует там, где обедало, и не пьет утреннего чая там, где спало. Оно всегда без квартиры.

Наше дело — создание новых вещей. Ремизов сейчас хочет создать книгу без сюжета, без судьбы человека, положенной в основу композиции. Он пишет то книгу, составленную из кусков, — это «Россия в письменах», это книга из обрывков книг, — то книгу, наращенную на письма Розанова.

Нельзя писать книгу по-старому. Это знает Белый, хорошо знал Розанов, знает Горький, когда не думает о синтезах и о Штейнахе, и знаю я, короткохвостый обезьяненок.

Мы ввели в нашу работу интимное, названное по имени и отчеству из-за той же необходимости нового материала в искусстве. Соломон Каплун в новом рассказе Ремизова, Мария Федоровна Андреева в плаче его над Блоком — необходимость литературной формы»¹.

Характерные особенности историко-литературного процесса первой половины XX столетия в целом и инновационной прозы Ремизова в частности актуализируют замечание М. М. Бахтина о том, что русская проза «от Достоевского до Белого» обнаруживает симптомы такого взаимоотношения автора и литературного материала, которое, по его мнению, следует называть не иначе, как «кризисом авторства». Говоря о писателях, соотносимых в истории литературы с направлением модернизма, Бахтин указывал на принципиальное смещение позиции автора извне вовнутрь изображаемого: «...понять — значит вжиться в предмет, взглянуть на него его же собственными глазами, отказаться от сущности своей внеаходимости ему; все извне оплотняющие жизнь силы представляются несущественными и случайными, развивается глубокое недоверие ко всякой внеаходимости...»². Действительно, буквально в течение нескольких лет в прозе Ремизова исчезают традиционные для художественного мышления границы, разделяющие автора и предмет изображения, вымысел и документ, публичное и интимное, литературный быт и историческую реальность. Творческое сознание писателя успешно осваивает эту новую для себя сферу «пограничного», представляющую собой некую гносеологическую пустоту,

¹ Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М., 1990. С. 295–296.

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 186–187.

заполняющуюся, с одной стороны, общекультурными, с другой — сугубо индивидуальными смыслами, для того, чтобы в конце концов соединиться в новую синкретическую целостность.

Современная наука, говоря о природе мифотворчества, утверждает, что, с одной стороны, существует линейное и прогнозируемое научное сознание, а с другой, неожиданное и действующее по своим особым законам — мифологическое. Подобно примитивному, наивному, первобытному мышлению¹, которое не пользуется логическими умозаключениями и плодами предшествующего опыта, мифологическое сознание создает вокруг себя собственный мир при помощи самых разнообразных «подручных» средств. Можно с уверенностью сказать, что одним из основных признаков «примитивного мышления» является страсть к собирательству. Для мифологического сознания одним из высших гносеологических критериев является полнота восприятия мира, а не поиск истины — как для научного сознания. Полнота достигается через присвоение *конкретного*, в то время как цивилизованному мышлению свойственны обобщения, предварительные творческие замыслы или проекты.

По свидетельству очевидцев, Ремизов всегда «собирал и берег <...> всякие пустячки, которые ему что-нибудь напоминали: пуговицу, которую потерял у него Василий Васильевич <Розанов>, коночный билет, по которому он ехал к Константину Андреевичу <Сомову>

¹ Параллель с «примитивным», «наивным», «детским» мышлением в отношении Ремизова (кстати говоря, отмеченная и самим писателем, скажем, в рассказе «Дикис») не покажется неуместной, если иметь в виду опорный автобиографический мотив «подстриженных глаз». До 14 лет, то есть до обретения очков, Алексей Ремизов — полуслепой ребенок — жил совершенно особыми образами и представлениями о мире, и, подобно первобытному человеку, его сознание существовало один на один со всем миром. Поскольку для научного сознания результаты «наивного» мышления слишком непредсказуемы, Леви-Строс называет такого человека бриколером — от глагола *bricoler*, применяемого в игре с мячом, в бильярде, верховой езде для того, чтобы вызвать ассоциацию с неожиданным движением (например, с траекторией отскакивающего мяча).

и т. д.».¹ Основным литературным материалом для новой прозы писателя как раз и стали «всякие пустячки». Говоря буквально, для создания нового литературного метода Ремизов использовал содержание своего чемодана, с которым он приехал в Берлин. В сущности, первые эмигрантские книги Ремизова очень напоминают альбомы, куда собирается все — на память: фотографии, письма, сны...

В личных архивах писателя действительно сохранилось внушительное число различных альбомов, среди которых есть и традиционные переплеты с фотографиями, и альбомы, запечатлевшие автографы, рисунки и записи друзей писателя. Особую роль играли самодельные тетради большого формата, которые Ремизов начиная с 1920-х годов стал использовать для хранения своей корреспонденции. На каждый лист такого альбома наклеивалось письмо, которое иногда сопровождалось газетной вырезкой, отчасти дополняющей текст корреспондента. Как правило, собственных помст писателя либо его комментариев эти альбомы практически не содержат. Принцип организации писем под одной обложкой разнообразен: иногда писатель тематизировал свою корреспонденцию заголовками: «Художники» или «Русские письма очень важные»; другие альбомы отличаются значительным кругом имен и достаточно размытыми хронологическими границами. Имеются и персональные альбомы, например, «Розанов», «Савинков», «Агге Маделунг», «Зарецкий». Помимо писем, здесь немало газетных вырезок, но иногда встречаются и ремизовские заметки.

Альбомы писателя выполняли функцию своего рода «копилок» для «подручных» средств. В них содержался разнообразный материал, который, будучи собранным воедино, дает ощущение многообразия и полноты. Первоначальный импульс к возникновению альбомов исходил из страсти к собирательству, в результате чего возникла, в частности, и знаменитая коллекция ремизовских игрушек, и другие коллекции. Объединяя в альбомы письма и различные свидетельства бытовой жизни (билеты, цветочки, перышки, пуговицы), Ремизов не выстра-

¹ Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 277.

ивал заранее продуманную творческую перспективу, а действовал по принципу: «это может всегда сгодиться». Собрание писем в альбомы было продиктовано не только стремлением систематизировать отложившийся в домашнем архиве материал, но и продуманной творческой интенцией. В письме к Тукалевскому (1933 г.) Ремизов признавался: «Мне всегда хочется делать альбомы, когда есть документ. Письма Савинкова и портреты и мой сон о нем 3 письма Сологуба — — так и сохранней и памятной. Так я бы сделал, разбирая свой архив, который находится в Петербурге»¹.

Приводя вполне рациональную причину своеобразного способа организации архива — «так сохранней». Ремизов добавляет другую категорию, которая напрямую касается только его лично — «так памятной». Ремизовские альбомы с письмами — это индивидуальное осмысление чужого сознания, для самого писателя явления внешнего и закрытого. Альбом — в подлинном смысле слова культурный, бытовой, а также литературный памятник. Память в художественной системе ремизовского творчества призвана сохранить первоначальную актуальность пережитого события, образа или явления, запечатленного сознанием. Память — это область такого духовного праксиса, который открывает творческому сознанию не только прошлое, но и будущее, смешивает реальные объекты с фантазией и вымыслом, наделяя их признаками мифа. В ремизовских альбомах, как нельзя лучше, проявляются все основные свойства мифологического сознания, присущего писателю: неразделенность субъективного и объективного, предмета и имени, вещи и ее атрибутов, пространственных и временных отношений. Здесь происходит пресуществование, или, лучше сказать, — творческое присвоение чужого. Альбом сам по себе представляет собой структурированную совокупность, возникшую из осколков событий, описанных чужим дискурсом. И вершиной такого мифотворчества, несомненно, является книга-альбом «Кукха. Розановы письма», сама написанная на основе реального альбома, ныне хранящегося в Гарварде (США).

¹ ГАРФ. Ф. 577. Оп. 1. № 697. Л. 48.

Возможно, обратившись к «Ахру» и «Кукхе», читатель удивится необычно доверительному, интимному тону воспоминаний. Нередко повествование совершенно лишено каких-либо пояснений и построено так, будто читатель заведомо в курсе упоминаемых событий, составлявших историю отношений Ремизова и Блока, Ремизова и Розанова. Непроходимая граница между читателем и текстом, читателем и автором настолько демонстративно игнорируется, а различные истории литературного мира становятся до того общедоступными, превращаясь в нечто похожее на легенду и анекдот, что могут показаться полнейшей фантазией и даже мистификацией¹. Тем более что уже с начала 1900-х годов Ремизов прославился в кругу литераторов как отъявленный выдумщик и обманщик. Казалось бы, альбом Ремизова позволяет исследователям раскрыть одну за другой все его мистификации. Однако мистификация — это *авторское* произведение, в основе которого лежит вымысел, выдаваемый за реальность. Автор мистификации хотя и скрывается, но всегда находится неподалеку, в то время как миф в принципе лишен авторства, и потому он воспринимается не как продукт индивидуальной творческой фантазии, а как свойство самой реальности. Альбомы Ремизова (в том числе и тот, который стал протоформой «Кукхи»), на наш взгляд, следует рассматривать как модель мифологического синкретизма реальности и фантазии. Перед нами наглядный образец того, как бытовое эпистолярное послание становится литературным фактом, а его содержание — мифологическим повествованием.

Мифологическое сознание — конкретно-чувственно, а потому предметы, не утрачивая своей определенности, могут символически заменять другие предметы и явления, то есть становиться их знаками. Оно обращено к единичному; одним из основных его принципов является принцип *pars pro toto*: целое не имеет частей, но часть

¹ Примером восприятия «Кукхи» как антологии ремизовских мистификаций может служить исследование А. А. Данилевского «Из комментариев к Кукхе А. М. Ремизова» (*Slavica Helsingiensia*. 11. Проблемы русской литературы и культуры / Под ред. Л. Бюклинг и П. Песонса. Helsinki, 1992. С. 93–96).

является целым. Заполняя ментальное пространство символическими образами, сознание, продуцирующее миф, достигает своей основной цели — пресуществления мира. В этой системе означаемое превращается в означающее и наоборот. Таким образом, автомифология является основным методом Ремизова, а ее результатом — создание некоего автомифологического (биографического) пространства. Известен не менее характерный ремизовский прием: когда объектом мифологизации оказывается другая личность, чужое сознание — и этот образ также трансформируется в мифологему. В 1931 году Ремизов написал очерк «Розанов» (публикуемый в «Приложениях»), который стал фундаментом его собственных мировоззрительных построений на темы Эроса. Пожалуй, этот текст можно назвать гимном «Великому фаллофору» Обезьяньего ордена, где Розанов изображен восприемником Гоголя и Достоевского. Ремизовское постижение взглядов философа уподобляется герменевтическому анализу, когда интенция направлена не столько на воспроизведение исходного замысла, сколько на создание новых смыслов. Имя собственное — «Розанов», наравне с «Гоголем» и «Достоевским», предстает здесь самостоятельной мифологемой, а сам очерк заключает в себе оригинальную концепцию Эроса, окончательный смысл которой раскрывается только в «Огне вещей».

Еще раз напомним слова Ремизова о целесообразности создания альбомов: он утверждал, что *так сохранней*. Собственно, для чего нужно было сохранять этот разношерстный, причудливым образом сгруппированный материал? Несомненно, что в понятие «сохранности» писатель вкладывал какое-то другое значение, отличное от того, что подразумевает исследователь или архивист. Сохранение предполагает постоянное общение (диалог) с документом и материалом; сохранить — значит как можно дольше удержать документ в настоящем, поддерживая его актуальность. Желание сохранить в настоящем все, что стремительно уходит в прошлое и лишается адекватного своему времени восприятия, с поразительным мастерством и поистине бесстрашным новаторством реализовано писателем в «Мартыне Задке» и «Огне вещей».

«Мартын Задека» — собрание «снов» писателя можно представить и как последнее автобиографическое произведение Ремизова. Только это очень необычная автобиография. Ремизовский «Сонник» создан из реальных снов, которыми наполнены его дневники, специальные тетради для записей, а также рисованные альбомы. Как и прежде, Ремизов обращается к самому что ни на есть объективному в своей жизни, в том смысле, что на сновидения он был не в силах повлиять: они возникали помимо собственной воли их «автора». Единственное, что он мог позволить себе по отношению к этим продуктам собственно «ночного» сознания, освободившегося от контроля, — это записать их по пробуждении, как этнографы записывают свободно существующие в народной памяти и передаваемые из уст в уста сказки, былины и легенды. Запечатленное памятью сновидение отождествлялось с текстом-источником. Ремизовский прием литературной обработки сна был сродни литературному пересказу, который писатель активно использовал в работе с фольклорным или мифологическим материалом: «Сказка и сон — брат и сестра. Сказка — литературная форма, а сон может быть литературной формы. Происхождение некоторых сказок и легенд — сон»¹. Очевидно, что автор «Мартына Задеки» равнозначно оценивал и индивидуальное бессознательное творчество (сновидение), и коллективное бессознательное творчество (мифотворчество), одинаково подчиняющиеся лишь неписаному закону необузданной фантазии.

Только мастерство художника позволило Ремизову создать литературные обработки снов, которые сохраняют в настоящем времени неуловимые, ускользающие события «зазеркального» бытия. Сновидение — сфера бессознательной экзистенции, наделяемая смыслом и не уступающая в своем значении объективному миру. Сновидение соединяло явь и физиологический сон, концентрируясь на границе осознанной реальности и беспомыслия (или забывания), ассоциирующегося со смертью. Архетипическая связь сновидения с потусторонним миром дополнялась представлением; в соответствии с которым утрата самой

¹ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 303.

способности видеть сны казалась равносильной творческой смерти. В основе мировоззрения писателя, формировавшегося в русле символистской эстетики, лежало признание высшей ценности искусства. Его авторская индивидуальность проявилась и в убеждении, что между искусством и сновидением существует устойчивая семантическая связь, более того, что «искусство как сновидение глубже сознания»¹. Обычное сновидение было для Ремизова одновременно безотчетным самовыражением творческой энергии и вместилищем памяти, которая охватывает постижимое прошлое (историю) и запредельное (прапамять). Сновидение обзирает минувшее в его реальном и мифологическом воплощении, а также потенциально предполагает прорыв в будущее. Именно через сон осуществляется связь времен: «Сны сами по себе увлекательны, как всякое приключение; а “приключение” — душа живой жизни: из приключений составляется биография человека и история вообще. Сны как бы прерываются бодрствованием, а на самом деле, проникая бодрствование, непрерывны — нигде не начинаются и не имеют конца или: уходят в глубь веков, к первородному, к самой пуповине бытия — так по Эвклидовой мерке, и в безвремяе — по счету сонной многомерности»². Сон, пронизанный реалиями объективной жизни, есть мифологизированная действительность в ее прошлом, настоящем и даже будущем. Миф исключает внутреннюю «слепоту» человека, в нем обычное зрение преобразуется в видение (про-зрение), рождающее идеальные смыслообразы.

Первые литературные сны Ремизова были опубликованы в 1908 году и тогда же вызвали немало противоречивых мнений, в особенности из-за употребления в них реальных имен. Мифологизируя сновидческий сюжет, писатель утверждал значение сна как данности, равной реальной жизни, содержание которой не может быть изменено или проигнорировано³. В защиту своего мифотворчества он выступил в одном из писем:

¹ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 289.

² Ремизов А. М. Незданный «Мерлог» / Публ. А. д'Амслия // Минувшее. Исторический альманах. 3. М., 1991. С. 230.

³ Ср.: «...для мифического мышления и “опыта” существует постоянный и плавный переход от мира снов к миру “реальности”. И в чисто практи-

«Гонение на употребление знакомых мне совершенно непонятно. Вы только подумайте!

Д. С. Мережковский с начала революции, (вот уже 10 лет на носу, как Тутанкамоном упражняется, М. А. Алданов на князьях и графах собаку съел, треплет всяких зубных и в ус не дует, и ничего, пропускают! А мне — нельзя помянуть С. В. Познера! А чем он виноват, что он не “фараон” и не “граф” и никакая придворная птица).

То же и во снах: фамилии не случайны! М. П. Миронов снится к дождю, Н. А. Тэффи к ясной погоде и т. д.»¹.

Ремизовские сны настолько подлинны, насколько абсурдны. Эта взаимообратная связь фантастического и настоящего выстраивается благодаря художественному мастерству писателя и его желанию зафиксировать, сохранить достоверные события иного мира. Интересно оценить эту грань, сравнив ранние «опыты» в области литературной гипнологии: публикацию первого цикла «Под кровом ночи» во «Всемирном вестнике» за 1908 год и опубликованные несколькими месяцами позже одноименные циклы в журналах «Золотое руно» и «Весна». Первые еще не лишены философствования, художественного описания и рационального смысла, в отличие от последующих, как будто очищенных от навязанных интерпретаций дневного сознания. Ремизов действительно скептически относился к рационалистическому толкованию сновидений, принятому в психоанализе, хотя и признавал заслуги З. Фрейда в утверждении сна «как факта человеческой жизни». В системе экзистенциальных ориентиров писателя сны составляли часть своеобразной ноосферы, области духовного праксиса, открывающей творческому сознанию прошлое и будущее: «Всякое творчество воспроизводит память; память раскрывается во сне» («Огонь вещей»)². Сон как область саморазвития мысли, не-

ческого смысла, и в установке на реальность, которую человек принимает не просто в представлении, но в действии и деятельности, определенные сны получают ту же силу, значение и “истину”, как и события, переживаемые наяву» (Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Bd. II. Das mythische Denken. Darmstadt, 1953. S. 48. — Цит. по: Хюбнер К. Истина мифа. М., 1996. С. 113).

¹ Письмо от 30 мая 1926 г. (ЦРК АК). См. также: Ухват. (Париж). 1926. № 6 20 июля. С. 11.

² Далее цитаты из «Огня вещей» приводятся в тексте без указания на источник.

зависимая от человеческой воли, был для Ремизова живой творческой субстанцией, умирающей с пробуждением. В своем стремлении конкретизировать обрывки сновиденного бытия писатель по крайней мере на десять лет опередил первые сюрреалистические эксперименты по фиксации «реального функционирования мысли»¹. В освоении мира сновидений он не только, по собственному выражению, «переступал грань» различий, но средствами опытного художника делал эту границу невидимой. Так сновидение, традиционно воспринимаемое пограничной областью человеческого бытия, в творческой интерпретации писателя, как и в манифесте идейно близких ему сюрреалистов, становилось миром, сливавшимся с явью в «некую абсолютную реальность»².

Помимо вербальной фиксации своих «ночных приключений», Ремизов применял особый и, может быть, наиболее адекватный способ сохранения снов в спонтанном рисунке. Графические дневники (альбомы) писателя, которые он вел на протяжении многих лет, соединяли в себе повествование и изображение, по сути являясь «пограничным» артефактом. Рисунок позволял не просто передать панорамность и полихроничность сновидения, но наглядно объективировал дискретность двух миров, каждый из которых весьма относителен с точки зрения другого. Подобно тому, как иконостас у П. А. Флоренского есть «граница между миром видимым и миром невидимым»³, ремизовский «сновиденный» рисунок демонстрирует экзистенциальный смысл сновидения в одновременном противопоставлении и объединении несоединимых начал — сна и яви.

Внимание к бессознательному и отождествление сновидений с творческим процессом подвело Ремизова к

¹ Бретон А. Манифест сюрреализма // Назвать вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 56. Признание сюрреалистами творчества Ремизова подтвердилось в факте участия писателя в сюрреалистическом сборнике, издававшемся под редакцией А. Бретона «Cahiers G. L. M.» (1938. № 7), где во французском переводе был опубликован текст «Шесть снов Пушкина» («Six rêves de Pouchkine»).

² Там же. С. 48

³ Флоренский П. Иконостас // Богословские труды. М., 1972. Вып. IX. С. 97–98.

оригинальной интерпретации литературного наследия писателей-«сновидцев»: Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Достоевского в книге «Огонь вещей» (1954). Представляя известные произведения русской литературы как смену «многоступенчатых» снов, он стремился добыть потаенное знание о личности художника. Подобный опыт познания реализовывался через оригинальное ремизовское «сотворчество» — авторизованный пересказ, нередко преобразующийся в домысливание, вживание в образы литературных героев и их авторов. В результате, с одной стороны, автоматически уничтожалась граница между сновидением и реальностью, сном и произведением, автором и читателем. Выстраивая собственное повествование на текстах Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Тургенева и Достоевского, Ремизов преобразовывал устоявшиеся, клишированные суждения, предлагая читателю самому домыслить необычную интерпретацию художественных образов, помогая открыть неожиданные возможности прочтения классики. Однако не анализ традиции снотворчества в русской литературе занимал автора «Огня вещей». Эту книгу, пусть и весьма условно, можно назвать и автобиографической, и мемуарной, однако в первую очередь это серьезная философская проза. Именно здесь нашла свое завершение оригинальная мировоззренческая концепция Ремизова, которую с полным основанием можно назвать «философией Эроса».

«Новая проза», и в первую очередь «Кукха», засвидетельствовала важный сдвиг, который произошел в ремизовском восприятии личности В. Розанова и его философии пола за прошедшую четверть века — со времени создания эротической сказки «Что есть табак» (1908). От прежней иронии, профанного озорства, дистанцирования от розановского фаллического пафоса не осталось и следа. Но это сближение вовсе не означало согласия двух представлений. В очерке «Розанов», в отличие от последующих пересекающихся вариантов этого текста (в «Учителе музыки», «В розовом блеске» и «Встречах»), начальный космогонический элемент и основной принцип бытия, воплощенный в мифологемах Гоголя и Достоевского — «Вий, Пузырь и Тарантул», — дан соответственно розановскому мировосприятию: это пьянящая, «животворя-

шая скользкая сила», дарующая жизнь, вопреки всему и всем, без мертвой морали и цинизма; другими словами, Эрос есть основной жизненный инстинкт. В соответствии с оригинальными философскими воззрениями Ремизова, изменчивая природа Эроса, скрывающаяся под мифологическими именами Вяя, Тарантула и Асыки, — это и «все, что можно представить себе чарующего», как «бесконечная сила», и «глухое, темное и немое существо», «темное, глухое всесильное существо». Идея амбивалентной Перво-сущности, бесстрастной и беспощадной, порождающей и уничтожающей, инвариантно заявлена и окончательно сформулирована в «Огне вещей»: «Вий — сама вьющаяся завязь, смоляной исток и испод, живое черное сердце жизни, корень, неистовая прущая сила — вверх которой едва ли носится Дух Божий, слепая, потому что беспощадная, обрекая на гибель из ея же зачатого на земле равно и среди самого косного и самого совершенного не пощадит никого. Вий — а Достоевский скажет Тарантул». Для Ремизова Первоначальная сущность имманентно включает в себя жизнь и смерть в их нераздельном единстве; это понятие имеет две оборотные стороны: демонстрируя витальный, эротический характер, оно одновременно указывает на Танатос. Столь подчеркнутое отождествление любви и смерти, безусловно, обращено против розановского идеализма, апеллирующего исключительно к продолжению рода, к жизни в ее нетленности и беспредельности.

Синкретический Эрос Ремизова не только отстоит от фаллического оптимизма Розанова, но и определенно расходится с тем житетворческим опытом, который запечатлелся в мистериальных и теургических переживаниях символистов. В начале века русский символизм, всецело сконцентрированный на философском осмыслении темы любви, объявил Эрос важнейшей мифопоэтической доминантой. Следуя Платону, представители этого новейшего мировоззрения видели в любви не чистую идею, не чувственное явление — а особую «демоническую» (в древнем смысле) силу, посредствующую между божественной и смертной природой¹. Осознавая Эрос как «рождение в красоте» (Вяч. Иванов), они тем

¹ Соловьев В. С. Собр. соч.: В 12 т. Брюссель, 1970. Т. XII. С. 237.

самым разграничивали смерть и жизнь и антиномически противопоставляли небесное — земному, божественное — демоническому. Быть может, именно символистская эстетика окончательно закрепила за понятием «платоническая любовь» смысл, подразумевающий любовь умозрительную, духовную, бестелесную, любовь небожителей, стремящихся к осуществлению «творческого Эроса» (М. Волошин). Самый процесс постижения природы любви оборачивался для символистов проблемой выбора между двумя безднами — возвышающей, открывающей врата бессмертия или губительной, демонической, чувственной страсти.

Рассмотрение ремизовских опорных экзистенциалов в их философской взаимосвязи раскрывает внутренний смысл самого названия одной из последних книг писателя. «Огонь вещей» — это и есть, собственно, не что иное, как любовь в ее человеческом воплощении, и одновременно это — онтологическая идея всепроникающего Эроса-Танатоса. Работа над «Огнем вещей» в 1930—1940-х годах задала общий строй размышлений, которые на протяжении многих лет сложились в своеобразную натурфилософскую систему взглядов. Символы и образы ремизовской картины мира как «первожизни» собираются здесь в калейдоскопический орнамент из послереволюционных текстов и весьма прозрачно соотносятся с основными понятиями доплатоновской философии и гностицизмом. «Любовь-и-смерть», заключенная в понятии плодоносящей Первосущности (по своей сути, гераклитовская), восходит к пониманию Эроса как бытия, пограничные формы которого — рождение и умирание. Единым первоэлементом, сутью вещей, обобщающим символом ремизовской идеи Эроса, является огонь: «пожар возникает из самой природы вещей, поджигателей не было и не будет». Символ пожара — «всепожигающее время». Понимание смысла стихийной огненной силы у Ремизова как нельзя более полно соответствует «беспредельной мощи» (потенции) «всяческого» в гностической модели мира¹.

¹ См.: Карсавин Л. П. Малые сочинения. СПб., 1994. С. 65–66; Йонас Г. Гностицизм. СПб., 1998. С. 198–199.

Уже в свете «Огня вещей» становится понятным сакрально-эротический смысл и трех основных обезьяньих слов («ахру», «кукха» и «гошку»), которые были вписаны Ремизовым в седьмой пункт «Конституции» Обезвельвопала. В начале 1920-х, когда писатель оказался между смертью и жизнью, между Россией и Западом, между прошлым и будущим, мучительная самоидентификация сопровождалась рождением оригинальной натурфилософской картины мира. Возможно, именно события русской революции обратили Ремизова к центральным первоэлементам ранней греческой философии, к грандиозному образу сотворения Вселенной в гностической космогонии, которые в истории культуры восходят к Гесиоду и орфикам и потому называются Эросом, что именно он «устраивает мир, живой и неорганизованный», «устраивает вселенную и создает людей и богов»¹. Сакральный лексикон, состоящий всего из трех слов: «ахру» (огонь), «кукха» (влага), «гошку» (еда), выводит ремизовскую игру из круга бытовых развлечений. Архетипическая семантика обезьяньего языка задает параметры построения космогонического мифа, фиксирующего определенную картину мира и ее первоэлементы. «Огонь», «влага» и «еда» — константные мифологемы, лежащие в основании мировой цивилизации; каждая в известной степени представляет собой эротически заряженный первоэлемент бытия. Огонь — космический символ жизни, движущая сила постоянного обновления мироздания: в огне мир рождается и разрушается. Согласно гностикам огонь связан с размножением. В человеке — он источник всего сущего, первопричина творческого действия. Как мужское начало, огонь превращает горячую и красную кровь в сперму. Влага — еще один первоэлемент Вселенной; в антропоморфной модели универсума влагу заменяет кровь. Это женское начало олицетворяет собой сферу и атрибут всеобщего зачатия. Еда как мифологема также включает в себя представления о первоосновах бытия. Во время еды разыгрывается ритуал смерть—воскресение: в акте еды космос исчезает и появляется, итогом чего становится обращение к новой жизни, новому рождению, воскресению.

¹ Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 191.

Семиотический анализ первобытных культур показывает, насколько осознанно-сакральной являлась сексуальность как дискурсивная форма межчеловеческого общения, насколько осмысленным, живым и взаимосвязанным был архаичный сексуальный язык. Даже сама обезьяна по народным поверьям символизирует силу полового влечения¹. Все «обезьяньи слова» сопряжены с космогоническим процессом рождения=смерти и поэтому несут в себе взаимодополняющий смысл. Табуирование эротического подтекста в «обезьяньем языке» соответствует словесной и буквенной магии, похожей на первобытное мышление, призванной, с одной стороны, подчинить называемое человеческой воле, с другой — защитить его от враждебного воздействия. Одно из возможных решений проблемы происхождения этих трех слов подводит к индоевропейскому праязыку². В частности, «ахру» близко по звучанию к индоевропейскому «ag», которое одновременно есть и мужчина, и огонь. Поставленное в обезьяньем лексиконе первым, слово «огонь» соотносится с единицей — символом творческого начала, силы и энергии. Индоевропейский корень, обозначающий единицу (oi-(d)-nos), дает возможность соотнести древнесеверное «iri» — огонь — с древнерусским «удь» — в значении: пенис. В основании слова «кукха», вероятно, также лежат индоевропейские корни, где «kuk» — женский половой орган, а «gheu» — влага. Возможно, что и слово «гошку» восходит к древнеиндийскому «ghas» — есть, пожирать (в сочетании с «kuk»)³.

Герменевтический метод книги позволяет писателю толковать отдельные сюжеты гоголевской прозы в соответствии с этими символическими представлениями. Здесь «панночка умерщвляющая» из «Вия», сгубившая простоватого философа Хому Брута своей любовью,

¹ См.: Белова О. В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. М., 2000. С. 190, 209.

² Об интересе Ремизова к сравнительно-исторической этимологии свидетельствует автокомментарий к «Трагедии о Иуде...», объясняющий происхождение имени Иуда: «Иуда — от корня und (лат. unda, болг. уда)» (Ремизов А. Трагедия о Иуде принце Искаротском // Золотое руно. 1909. № 11–12. С. 29).

³ См.: Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996.

ассоциируется с богиней-воительницей Астартой, олицетворяющей любовь и плодородие, преследующей своей страстью возлюбленного. Обе они мифологически осуществляют непререкаемый закон судьбы. Любовь и судьба в этой интерпретации тождественны, так как подразумевают неминуемость заключенных в них роковых предрешений, связанных со смертью. Когда философ Хома попытался «иссудьбиться», смертельный итог стал еще более очевиден: «дурак, от судьбы разве бегают!». Судьба не оставляет человеку никакого выбора: «знак судьбы паутина». «Темное, глухое — немые зеркала-глаза, покляное пахмурое мурло — Тарангул. <...> В его скорпионьих лапах мера: законы природы. И нет для него ни высокого, ни святого, нет никому пощады: одна у всех доля».

В очерке «Выхожу один я на дорогу», вошедшем в книгу Ремизова «Встречи. Петербургский буерак» (начало 1950-х), Ремизов дополнит раздумья о мифологемах Розанова новыми принципиальными выводами: «в подполье» — нет подполья, «трехмерная ограниченность» мира — искусственна и значима только для «тугих и ограниченных» людей, а паучья «тайна» — в возможности взорвать мировой порядок по своему, недоступному для человеческого понимания, произволу: «...в “подполье” из зеленой слизи, плесени и сыри — из “духовной туманности” открылся богатый мир, и с той же неожиданностью, как там откроется в вечности в этой единственной комнате — в то-светной закоптелой бане с пауками по углам. И что, ведь оказывается, что какому-то там пауку — этой концентрации первострастей и сил всяких желаний, сока и круговорота жизни — чтобы развесить и заплести свою паутину в “светло-голубом” доме и наслаждаться жертвой, понадебился Эвклид, а самого по себе Эвклида в природе нет и не было, а наша ясная трехмерная ограниченность такая чепуха, какую сам по себе ни один чудак не выдумает; и еще оказывается, что пауки — эти демиурги, распоряжающиеся судьбами мира, по какому-то своему капризу — “разум служит страсти!” — могут нарушить всякий житейский счет, “дважды два” станет всем, только не “четыре”, а незыблемый и несокрушимый “четверной корень достаточного основа-

ния”, смотрите, одна труха, а незыблем и несокрушим лишь в “светло-голубом” доме для тупиц и ограниченных — для всех этих творящих суд звериных харь...»¹.

В «Огне вещей» Ремизов сформулирует основные принципы своего позитивного мировосприятия, отвергающего искусственные барьеры между жизнью и смертью, духом и плотью, сном и явью. Такая философская позиция определенно приближает его к гностическому пониманию, где любовь — это и есть сама по себе смерть, быть может, лишь с той разницей, что в трактовке писателя снята оппозиция: духовное = бессмертное / телесное (половая любовь) = смертное: «И, одаренный разумом, узнает, что он смертен, и что причина смерти — любовь». Единственный смысл любви — заполнить краткий промежуток между рождением и смертью и тем самым оправдать «первородное проклятие время-смерть», доказать, что «высшее и единственное: любовь человека к человеку». Такая философия допускает иронию по отношению к року: «В самом деле, не землей же мир Божий сошелся, и на нашу в чем-то согрешившую землю и тарантул-то пущен только для порядку». Эрос это и обычное тяготение людей к друг к другу — те самые мельчайшие душевные «искры» человеческого общения, которые находим на последних страницах «Огня вещей»: «— А вот мне Коля и ежика несет. Ну давайте, откроем скорее клетку — мой ежик, моя надежда, моя мечта, мое очарование, моя любовь!» Эрос одновременно есть и Логос — творчество, которое также обнаруживает свою эротическую природу, это «...чарующий жгучий всплеск полной жизни, движимой подземной вийной силой». Творчество как одно из проявлений Эроса — непреложный закон бытия, заключающийся в неразрывной связи начала и конца, рождения и смерти.

«Огонь вещей» утверждает Эрос не только как натурфилософскую картину мира, но и как решение экзистенциальной проблемы соотношения яви и сна. «От загадочных явлений жизни близко к явлениям сна, в которых часто раскрывается духовный мир. А язык ду-

¹ Ремизов А. Встречи. Петербургский бусрак. Париж, 1981. С. 107.

ховного мира не вещи сами по себе, а знаки, какие являются собою вещи». «В снах <...> и вчерашнее — засевшие неизгладимо события жизни и самое важное: кровь, уводящая в пражизнь... Пол связан с кровью. Пол как бы душа крови. Пол живет и владеет после смерти. <...> И кровь — эта непрерывность жизни — это замирающее, умирающее и воскресающее в другом — имеет свой голос. И этот голос открывается во сне...» В имплицитной форме писатель дает ответ на известный философский вопрос, поставленный Гераклитом и гностиками, Платоном и Аристотелем, формулировку которого находим у Л. Шестова: «Не только чистые последователи Платона, но циники и стоики, я уже не говорю о Плотинё, стремились вырваться из гипнотизирующей власти действительности, сонной действительности, со всеми ее идеями и истинами. <...> Древние, чтобы проснуться от жизни, шли к смерти. Новые, чтоб не просыпаться, бегут от смерти, стараясь даже не вспоминать о ней. Кто “практичней”? Те ли, которые приравнивают земную жизнь ко сну и ждут чуда пробуждения, или те, которые видят в смерти сон без сновидений, совершенный сон, и тешат себя “разумными” и “естественными” объяснениями?» Это — “основной вопрос философии” — кто его обходит, тот обходит и самое философию»¹.

Если человеческое сознание воспринимает жизнь как неподлинное бытие, то такая ситуация предполагает два решения: пробудиться от сна, то есть умереть, или продолжать жить во сне. Однако Ремизов исходит из априорной уверенности, что «душа знает больше, чем сознание». Он связывает неизъяснимую душевную тоску, свойственную всем творческим натурам (в особенности такой inferнальной натуре, как Гоголь), с «памятью» о трансцендентном и первоначальном Бытии. Гностическая метафора «зов извне», напоминающая человеку о его небесном происхождении, прямо выражена Ремизовым в интерпретации «нездешней» природы Гоголя: «Есть в “Старосветских помещиках” автобиографическое: полдневный окликающий голос. Этот голос услышал Афанасий Иваныч, вестник его смерти, слышит и

¹ Шестов Л. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 161.

Гоголь и в детстве и пред смертью, когда начнет свой подвиг: сожжет рукописи и откажется от еды». Выбор Ремизова — в соединении на первый взгляд взаимоисключающих экзистенциальных состояний. Сон и творчество сливаются в одно понятие, как и более сущностные экзистенциалы жизни и смерти. В свою очередь, жизнь и смерть оказываются лишь двумя сторонами единого и вечного бытия свободной человеческой души: «Наша живая реальность — стена, отгораживает тот другой мир с загадочным, откуда появляется душа и куда уходит оттрудив свой срок». В результате смысл «зова извне» предстает пробуждением от «сна», возвращением к неизменным первоначалам бытия, к «огню вещей», который есть не что иное, как вечный синкретизм Эроса и Логоса, любви и творчества.

Е. Обатнина