

Ю.В.Розанов

Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ В ОЦЕНКЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

Тема «Ремизов и Достоевский» является одной из самых сложных, важных и перспективных тем современного ремизоведения. Помимо бесспорного и мощного творческого влияния существуют и некоторые нетрадиционные точки соприкосновения писателей. Ремизов пишет литературоведческие очерки о Достоевском, делает графические иллюстрации к его текстам, читает рассказы писателя на публичных литературных вечерах и концертах в «русском Париже», переводит классика на французский язык и, в конце концов, даже пытается, подобно борхесовскому герою Пьеру Менару, «переписать» Достоевского.

Литературная работа Ремизова продолжалась 60 лет. За эти годы им было издано 82 книги, несколько крупных произведений остались в рукописном состоянии. За этот, можно сказать, «исторический» период существенно менялись эстетические, лингвистические, историко-литературные, политические взгляды и пристрастия писателя. Менялось и его отношение к Достоевскому. Идеи, художественные образы и сама судьба Федора Михайловича наиболее сильное и прямое воздействие оказывали на молодого писателя. «Достоевский действовал на меня до содрогания...» — напишет Ремизов в автобиографической книге «Петербургский буерак»¹. Творчество зрелого и позднего Ремизова находится в большей степени под «знаком Гоголя». Но и в эти годы внимание к Достоевскому не ослабевает. В 1940-е годы Ремизов работает над историко-литературными очерками о «Скверном анекдоте» и о романе «Идиот», в 50-е в планах писателя работа над давно задуманной книгой «Достоевский до каторги», даже за несколько дней до смерти в

дневнике Ремизова появляется такая запись: «Чем буду заниматься: 1) Перепишу Григорий и Ксения. 2) Хозяйка Достоевского...»².

Ремизов быстро стал знаменитым писателем. От первого рассказа, напечатанного в газете, до собрания сочинений в восьми томах прошло всего шесть лет. Каждое произведение молодого автора вызывало множество критических откликов, и все критики, писавшие о романе «Пруд», повестях «Часы», «Крестовые сестры», «Пятая язва», отмечали связь Ремизова с Достоевским. Особенности этой связи трактовались в широких пределах — от прямого заимствования, чуть ли не плагиата, до тонкого философского спора с великим предшественником. «Ученик Достоевского» — такая оценка Ремизова стала общим местом литературных обзоров и рецензий 1900-х — начала 1910-х годов. «Может быть, никто из современных наших писателей не находится в такой захватывающей зависимости от идей и образов Достоевского, как Ремизов, никто так глубоко не сидит в нем; но зато никто из современных писателей, и даже Федор Сологуб, не является более последовательным, более глубоким и более достойным учеником, чем он. Ремизов, так полно и так творчески усвоивший его философию подполья, философию трагедии...» — писал молодой критик А. Долинин, в будущем известный специалист по Достоевскому³. Популярный в те годы критик А. Измайлов высказался на эту тему коротко и иронично: «Ремизов весь вышел из Достоевского и весь в него ушел»⁴.

В тематическом плане близость Ремизова к Достоевскому выражалась, прежде всего, во внимании к человеческому страданию, что тоже было отмечено и оценено критикой. «В “Пруде” был гениальный замысел и талантливая, оригинальная разработка... Вряд ли кто после Достоевского достигал такого яркого понимания и отражения страдания», — констатировал киевский критик А. Закржевский⁵. Страдание — это не только объект литературно-философской рефлексии. У Ремизова, как и у Достоевского, страдания имели конкретный характер — тяжелое детство, аресты, тюрьмы и ссылки в юности, непонимание родных и друзей, разлука с родиной, бедность. Все это преувеличивалось и переносилось в литературу. Образ всеми гонимого писателя-страдальца, тоже не без влияния Достоевского, стал литературной маской Ремизова. Здесь у писателя просто не могла не возникнуть аналогия с героями Достоевского. «Мне так близко — “Бедные люди” Достоевского. У меня такое, будто я писал о себе, рассказываю — исповедь,

и горечь вскипает на сердце. Собакой с перешибленной лапой я прожил жизнь», — писал Ремизов своему биографу⁶.

В ранних произведениях Ремизов сомневается в очищающем смысле страдания, который так ясен был для Достоевского. Автор «Крестовых сестер» не видит ничего облагораживающего в страданиях униженных и искалеченных людей. Но в 1950 году в очерке «Алексей Максимович Горький» Ремизов вновь касается старой темы: «А ведь это “страдание”, по Достоевскому, может быть единственное оправдание, единственный свет жизни человеческой безобразной, бессмысленной, складывающейся нелепо в самой сути жизни, благодаря каким-то “ошибкам” там — за которые человек никак не ответствен, а жить-то надо как-то, не становиться же в самом деле на четвереньки при Эммануиле-то Канте, «великом кенигсбергском философе», как почтительно выражался Горький...⁷». В этом замечании Ремизова, признающем некую самодостаточность решения темы страдания у Достоевского, содержится, на мой взгляд, и косвенная критика своих давних попыток рафинировать Достоевского, придать его темам и образам более явный экзистенциальный смысл.

Многие персонажи ранних произведений Ремизова имеют своих двойников или родственников среди героев Достоевского. В романе «Пруд» «стоятель Божий» отец Глеб ориентирован Ремизовым на старца Зосиму, Николай Огорелышев уподобляется сначала Раскольникову, а потом Алеше Карамазову, Александр Огорелышев проецируется на Ивана Карамазова, на этого же героя-бунтаря ориентирован и следователь Бобров из повести «Пятая язва». Встречаются и типологически близкие ситуации. История братьев Огорелышевых в романе «Пруд» напоминает коллизию братьев Карамазовых, а сюжеты ремизовских рассказов, посвященных тюрьме и ссылке, ориентированы на «Записки из Мертвого дома». Но есть и принципиальное различие — герои и ситуации Ремизова максимально отдалены от реальности, зачастую подчеркнута условны и схематичны. Например, из автобиографического в своей основе рассказа «В плену» Ремизов тщательно удаляет не только автобиографические реалии, но и географические, временные и этнографические признаки. Остается «Мертвый дом» как таковой.

Возникает закономерный вопрос — что это? Издержки ученичества или сознательная авторская позиция? Мне представляется, что при всей нарочитости и даже навязчивости обращений к До-

стоевскому, это все же в значительной степени бессознательный творческий акт. В 900-е годы эстетические, филологические и, если хотите, моральные воззрения начинающего писателя еще достаточно традиционны и не позволяют заподозрить его в крамольном умысле по-своему рассказать Достоевского. Лишь много позже, осознав специфику своего художественного дарования, свою фатальную зависимость от книги, документа, Ремизов выработает собственную эстетику освоения чужого текста, что он однажды удачно назовет «творчеством по материалу». Такие аспекты ремизовской поэтики, как разнообразные типы цитирования, причудливые игры с чужим словом и чужим образом, другие стилевые новации поразительно напоминают приемы постмодернистского искусства. Но в начале века Ремизов всего лишь один из учеников Достоевского в молодой русской литературе, или, если воспользоваться его собственным выражением, «участник оркестра» Достоевского⁸.

Высказывания оценочного характера о литературных произведениях прошлого и настоящего можно встретить во многих текстах писателя — в художественной прозе, в мемуарах, в публицистике, в письмах. Объективность и точность ремизовских литературных оценок была отмечена современниками. А.Тыркова-Вильямс, близко знавшая Ремизова в его парижские годы, писала: «С ним все... считались, прислушивались к его оценкам, справедливым и честным. В своих суждениях о литературе он был свободен от личного пристрастия или личной неприязни. Это не часто бывает. Для Ремизова самое существенное в жизни — это слово. Когда он говорит о словесности, он перестает чудить»⁹. Сам Ремизов тоже неоднократно подчеркивал беспристрастность своих литературных оценок и характеристик: «... Ко мне не может относиться “увлекаюсь”. Я даю оценку как ломбардный оценщик, у меня перед глазами история литературы или, как говорят, “перспектива”»¹⁰. Но именно в силу того, что «перед глазами» писателя была «история литературы», в его оценочной практике использовался двойной стандарт. Первый набор критериев достаточно традиционен: талант, гуманистическая направленность творчества, новаторство и т.п. По этой шкале Достоевский всегда получал высочайшие баллы: «Когда говорят: Толстой или Достоевский, надо спросить себя: кто из них сказал больше о человеке... И ответ будет один: да, конечно Достоевский»¹¹.

Второй из культивируемых Ремизовым подходов к произведениям именно русской литературы нуждается в некотором пояснении. Внимательно изучая древнерусскую литературу, фольклор, читая труды А.Н. Афанасьева, Ф.Д. Батюшкова, П.А. Бессонова, Ф.И. Буслаева, А.Н. Веселовского, И.Н. Жданова, И.Я. Порфирьева и других ученых, Ремизов пришел к выводу, что современный русский литературный язык существенно отличается от природного русского языка. В конце XVII — первой половине XVIII века русский язык в своем литературном варианте подвергся сильнейшей экспансии со стороны европейских языков. Особенно пострадали лексика и синтаксис («природный русский лад»). И на этом европеизированном языке, как бы и не совсем русском, создавалась великая национальная литература. Отсюда некоторые резкие суждения Ремизова о русских классиках, например: «Проза Пушкина — плохой перевод с французского», которые Ю. Иваск считал «парадоксальными» и «призванными будить мысль»¹². Не был в этом плане исключением и любимый Ремизовым Достоевский.

Конечно, наиболее внимательные к слову авторы, считал Ремизов, смутно ощущали неблагополучие отечественной языковой ситуации и пытались каким-то образом ее исправить. Здесь было два пути: работа в искусственно условно-русской манере и стилизация просторечия (сказ). Оба пути, по Ремизову, ошибочны, хотя и в разной степени. Так называемый «псевдорусский стиль» писатель категорически отвергает. В 1918 году в рецензии на пьесу С. Малиновской он пишет: «Н.И. Манасеина (известная в те годы детская писательница. — Ю.Р.), а вслед за ней и Софья Малиновская, почему-то думают, — впрочем, так думали и думают многие писатели, пишущие по-старине и по-народному, будто старина и народность выражаются особым словарем, расстановкою слов, уменьшительными именами с сросшимися эпитетами:

- почто
- поведай
- забижает
- пужаться
- ин.

Вместо: «за что», «скажи», «обижает», «пугаться», «пусть».

И не скажут: «лекарственные снадобья», а обязательно — «снадобья лекарственные». (...)

И конечно:

- леса дремучие
- реки глубокие
- луга зеленые»¹³.

Подобные формы Ремизов называл «образцами жалкого русского стиля».

Сложнее было отношение Ремизова к сказу. «Гоголь дал пример разговорного жаргона: почтмейстерское “этакой” (Повесть о капитане Копейкине). Этот жаргон — подделка под рассказчика не «своего слова» получил большое распространение не только у литературной шпаны, а и среди учеников. На мещанском жаргоне сорвался Достоевский (Честный вор), на мужицком Писемский в прославившей его “Плотничной артели”... Трафарет всегда бесплоден, а жаргонист всегда фальшив»¹⁴. Примерно в то же время (1940—1950-е годы) Ремизов дает и более мягкую оценку сказа как литературного явления: «Оживление литературной речи “вяканьем” начинает Даль в своих пересказах народных сказок, его внимание не на сюжет, а на склад речи. Даль. Погодин. Гоголь: “Повесть капитана Копейкина”, Достоевского “Честный вор”»¹⁵. Характерно, что в обоих случаях Ремизов ссылается на одни и те же произведения Гоголя и Достоевского. Приведенные цитаты показывают неоднозначное отношение Ремизова к проблеме сказа, и в этом смысле вряд ли правомерно считать его популяризатором сказовой манеры среди молодых советских писателей, как это повсеместно принято.

Языковой идеал Ремизова — допетровская Русь, которая в каких-то формах и сообществах сохранялась еще продолжительное время. Здесь Ремизов вполне солидарен с Пушкиным, призывавшим учиться русскому языку у просвирен. (Впрочем, сам Пушкин, если верить запискам Вяземского, просвирен не жаловал).

Были у Ремизова и несколько наивные попытки снять каким-либо образом так мучавшее его противоречие между русской литературой и «европейским ладом» русского языка. В историко-литературных заметках писателя, собранных Н. Кодрянской, читаем: «Толстой, выражая мысль напором своей силы, вырезает слова. Достоевский — его книги из огня выжженных букв. И не все ли равно, для таких как они, на какой лад написано — на книжный ли, европейский или русским вяканьем! (...) Достоевским и Толстым надо родиться. Но нам с нашими силами не следует свертывать с природной словесной дороги. Наша проза по европейской указке завянет и невыразительно обратится в набор слов»¹⁶.

Встречаются у Ремизова и попытки литературоведческого исследования отдельных произведений Достоевского. В 1954 году в Париже в ремизовском издательстве «Оплешник» вышла книга «Огонь вещей. Сны и предсонье». (Переиздана московским издательством «Советская Россия» в 1989 году). Одна из глав этой книги посвящена «Скверному анекдоту» Достоевского. Читатель, даже привыкший к ремизовским литературным чудачествам и к его странным экскурсам в архивные пласты истории отечественной словесности¹⁷, все же испытывает некоторое недоумение, как от манеры повествования, так и от выбора объекта исследования. Отсутствуют и авторские комментарии, которыми Ремизов часто сопровождал свои произведения. Несколько проясняют ситуацию другие источники — письма Ремизова к библиографу В.В. Бутчику¹⁸ и мемуары художника Ю.П. Анненкова¹⁹.

В 1945 году французское издательство «Quatre Vents» обратилось к Ремизову с просьбой перевести «Скверный анекдот» на французский язык и написать предисловие. Через год книга вышла. Это было дорогое художественное издание, оформленное и иллюстрированное Анненковым. Перевод был Ремизова, но предисловие другое — французского писателя Люка Дюртена. Позднее Анненков вспоминал: «“Скверный анекдот” был особенно Ремизову по вкусу. Предисловие было обширное, старательно, и, по-ремизовски, проникновенно написанное. Однако, издатели почему-то сочли его не “отвечающим требованиям” французского читателя и вернули Ремизову. Я лично думаю, что ремизовское предисловие показалось издателям недостаточно академичным²⁰». Ремизов опубликовал отвергнутое предисловие в издававшемся в Париже под редакцией С.К. Маковского сборнике «Встреча», а позднее без особых изменений включил его в книгу «Огонь вещей», «подмонтировав» текст к другим материалам о Достоевском. Именно издательские обстоятельства объясняют, по моему мнению, отсутствие каких-либо авторских комментариев. В 40—50-е годы Ремизов тщательно культивировал образ забытого соотечественниками писателя, изгоя русской литературной эмиграции, признаваемого только европейской интеллектуальной элитой. Данный сюжет (французы отвергли, а русские напечатали) противоречил схеме и был изъят из автобиографического текста.

У писателя, естественно, были представления о жанровой специфике и функциях предисловия к классическому произведению,

да и «академичность», о которой упоминает Анненков, была, очевидно, требованием заказчика. Но Ремизов никогда не писал и не умел писать по заказу. Даже ответы на футурологические опросы, распространенные в начале века, он представлял в виде легенд, притч или сказок. Ремизов пишет по-своему, хотя и старается писать так, как надо. Академическая заданность перехлестывается игровой стихией его творчества. Писатель в данном тексте, с одной стороны, следует традиционным правилам составления «академических» предисловий, с другой, эти правила представляет в ироническом ракурсе, пародирует. Двойная тональность задается уже первым абзацем: «Принято начинать с истории: как возникло литературное произведение и что о нем думали и думают. Тут у меня полный провал. Утопая, я хватался не только за соломинку, как это принято, но и за всякое плавучее гуано — и ничего!²¹». Далее вполне по академической традиции следует «литература предмета», причем читателю самому предоставляется право гадать, что в этом перечне «соломинка», а что «плавучее гуано». Ремизов обстоятельно, с выходными данными перечисляет фундаментальные советские издания по Достоевскому 30-х годов, называет специалистов в эмиграции, у которых он или лично консультировался (Ячиновский, Ковалевский, Мочульский, Бутчик), или изучал их труды (Альфред Бем, Д.П. Святополк-Мирский, Артур Лютер). Результат этих изысканий неутешителен: «... И хоть бы словом кто обмолвился, как будто такого и рассказа нет и никогда не было...²²». Тем самым Ремизовым создается ситуация литературной загадки, призванная привлечь особое внимание к исследуемому произведению. Но несмотря на обозначившуюся интригу, нагромождение источниковедческой информации, чужеродной для художественного текста, затрудняет его восприятие. Не спасает даже пародийный характер этой избыточности. Ремизов выходит из положения с помощью двух простых приемов. Во-первых, он разбивает информационный блок на две части, перенося традиционные сведения о реакции современников на «Скверный анекдот» в конец предисловия. Во-вторых, вводит иронические вставки-комментарии. Ремизов, например, иронизирует над историками литературы из метрополии, работающими стахановскими темпами: «По примеру Бенедиктинцев... русские писатели, — а русские писатели вообще вроде монахов... только что без капюшона и параманд не носят и, конечно, на молчок не

мастаки, — затеяли трудиться над собиранием литературных материалов и начали издавать... «Литературное наследство». Бенедиктинцы с 1733 г. выпустили 38 томов, последний в 1941-м, а в России с 1931-го по 1937 вышло 55 книг»²³.

Ремизов предлагает читателю некоторые нетрадиционные подходы к рассказу, которые, по его мнению, помогут глубже проникнуть в смысл произведения. Так, например, он рекомендует прочитать рассказ также и с конца, поскольку скверный анекдот разыгрывается в равной мере и для Пралинского, и для Пселдонимова. При обратном прочтении главным героем оказывается Пселдонимов, и Достоевский, по Ремизову, как бы допускает такое толкование. Ремизов пишет: «Но что значит “Пселдонимов”? псевдоним кого? Конечно, — человека, вообще человека, в поте лица добывающего свой хлеб, чтобы множиться и населять землю “по завету”»²⁴. Это еще одна попытка выявить у Достоевского экзистенциальный смысл даже там, где он, может быть, и не предполагается.

Другая ремизовская «рекомендация» читателю — представить «Скверный анекдот» как сон, вернее — два сна, которые одновременно снятся Пралинскому и Пселдонимову. Ремизов рассказывает эти гипотетические сны, выбирая из рассказа те детали, описания и ситуации, которые, по его мнению, соответствуют поэтике сновидений. Вот фрагмент сна Пралинского: «Под музыку начинается сумбур, Пралинский попал в дом Млекопитаева... попасть калашей в галантир — что ж тут такого? ведь это же нормальнейшее явление сонного, четвертого измерения! А то, что в доме все, и гости и хозяева, стали отступать от него и пятиться, а потом все это беснующееся навалилось грудью — да ведь это один из самых ярких признаков сновидения»²⁵.

Есть в ремизовском тексте и «темные места», и места, ставящие в тупик неподготовленного читателя. Ремизов, например, заявляет: «Скрытое от глаз мысленное действие... часто выражается у Достоевского введением в повествование античного хора». Это положение нуждается в обстоятельном комментарии, в котором следует рассказать о попытках писателя ввести в свои произведения, главным образом, в пересказы легенд, сказок, старинных повестей «хоровые партии», в функциональном отношении аналогичные хорам античного греческого театра и западной театральной традиции. Хор у Ремизова становится эпическим средством, выполняет

функцию остранения, как бы представляет некоего читателя-судью, уполномоченного комментировать действие. Писатель был настолько увлечен идеей внедрения хора в прозу, что искал и находил подобное у других.

К разряду шокирующих читателя можно отнести и заявление Ремизова, что «само происшествие» «Скверного анекдота» (т.е. сюжет) неоригинально, что «таких целое собрание» у Ивана Чернокнижникова в «Сентиментальном путешествии по петербургским дачам»²⁶. Особенно странно это для западного читателя, традиционно оценивающего именно сюжетные достоинства литературного произведения. Да и отечественного читателя может смутить сравнение рассказа Достоевского с пошловатыми «литературными шалостями» сотрудников «Современника», собранными Александром Васильевичем Дружининым в «Сентиментальном путешествии», и он не оценит всего блеска ремизовского риторического приема — слегка умалить, чтобы потом возвысить.

В конце текста автор дает ответы на вопросы, так или иначе поставленные в его начале. На вопрос о «замалчивании» рассказа ответ прост и печален: «или некому было писать, или негде». (Белинский, Валерьян Майков и Добролюбов уже мертвы, Чернышевский и Писарев — под арестом, Аполлон Григорьев и Страхов слишком тесно связаны с Достоевским журнальными делами, а только что упомянутый Дружинин — «но это его последние годы, с него нельзя и требовать»²⁷.) А почему молчали о «Скверном анекдоте» историки литературы? Прямого ответа в этом случае Ремизов не дает, но из контекста можно понять, что, по мнению писателя, специалисты не увидели, как с этого рассказа начинается подлинный Достоевский.

«"Скверным анекдотом" Достоевский начинает свой путь т у д а . Из дома Млекопитаева, этого паучиного гнезда, он поведет меня в баню к Свидригайлову... баня с пауками — это "вечность". Из черной бани мы пойдем со свечой в чулан Ипполита... и там Достоевский покажет Тарантула: этот Тарантул творец жизни и разрушитель твари. А как заключение в "Карамазовых"... Иван вернет т у д а свой билет на право разыгрывать скверный анекдот или, просто говоря, на право быть на белом свете в этом Божьем мире:

«И у кого еще повернется язык повторять

- так вот она какая "божественная" этот на земле и т а м

- вселенский скверный анекдот!»²⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ремизов А. Огонь вещей. М., 1989. С. 464.

² Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 100.

³ Долинин А. Обреченный // Речь. 1912. 17 июня.

⁴ Измайлов А. Пестрые знамена, М., 1913. С. 100.

⁵ Закржевский А. Подполье. Психологические параллели, Киев, 1911. С. 80.

⁶ Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 395.

⁷ Ремизов А. Огонь вещей... С. 394.

⁸ На протяжении всей жизни писатель размышлял о проблеме литературных влияний, поскольку это напрямую касалось его творческой практики. В 50-е годы он говорил Н.В. Кодрянской: «Слово “влияние” не годится для определения литературного пути. Надо спрашивать: Кто тебе открыл глаза?» (Кодрянская Н. Алексей Ремизов... С.139).

⁹ Тыркова-Вильямс А. Тени минувшего. Встречи с писателями // Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993. С. 341.

¹⁰ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 209.

¹¹ Там же. С. 137.

¹² Иваск Ю. «Огонь вещей» // Опыты. Нью-Йорк, 1995. № 5. С. 97.

¹³ Ремизов А. Крашенные рыла. Театр и книга. Берлин, МСМХХII. С. 63.

¹⁴ Ремизов А. Огонь вещей. С. 51.

¹⁵ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 145–146.

¹⁶ Там же. С. 146.

¹⁷ Ближайшее ремизовское окружение неодобрительно отнеслось к этому пристрастию писателя. Друг и литературный секретарь Ремизова Н.В. Резникова писала: «Я всегда жалела, что А.М. в некоторых своих вещах как бы сам себе мешал отдаться ... поэтической стихии, загромождая свои произведения историко-литературными сведениями...». (Резникова Н. А.М. Ремизов. Начало 50-х годов // Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары. М., 1994. С. 86.)

¹⁸ Revue des Etudes Slaves. Tome LIII. Fascicule 2. P. 293–312.

¹⁹ Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. 1. М., 1991. С. 225–227.

²⁰ Там же. С. 226–227.

²¹ Ремизов А. Огонь вещей. С. 197.

²² Там же. С. 198.

²³ Там же. С. 197.

²⁴ Там же. С. 200.

²⁵ Там же. С. 206.

²⁶ Там же. С. 199.

²⁷ Там же. С. 209.

²⁸ Там же. С. 210.