

ЛИТЕРАТУРНАЯ МАСКА АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

А. Синявский

Согласно понятиям Ремизова, лицо писателя и биографию писателя достойным образом способны воспроизвести лишь легенда о нем или сказка. Сказка, претворяющая черты и факты человеческой жизни — в миф. И подобного рода легенду о себе самом, о главном герое и об авторе своих сочинений, Ремизов творил всю свою жизнь. В результате мы живо представляем образ Ремизова, вполне конкретно, наглядно, словно подлинный автопортрет, тогда как в действительности во многом это литературная маска, связанная с лицом человека, а вместе с тем от человеческого лица отделенная и вынесенная на авансцену текста на правах самостоятельного мифического литературного персонажа. Такого же рода маску Ремизова, как слепок его внутреннего, писательского облика, воссоздает Александр Блок — рядом с собою в парном портрете, в стихотворении «Болотные чертенятки», зачинавшем вторую книгу его стихов.

... Вот сидим с тобой на мху
Посреди болот.
Третий — месяц наверху —
Искавил свой рот.

Я, как ты, дитя дубрав,
Лик мой также стерт.
Тише вод и ниже трав —
Захудалый чорт ...

Ремизов благодарно запомнил этот свой сказочный образ в исполнении Блока и очень его ценил. Много лет спустя в письме Александру Блоку (на тот свет) Ремизов поминал об этой встрече:

Где-то однажды, а может, не раз мы встречались — на каком перепутье? — вы закованный в латы с крестом, я в моей острой лисьей шапке под вой и бой бубна — или на розстани какой дороги? в какой чертячьей Weinstube — разбойном кабаке? или там — на болоте —

и сидим мы дурачки
нежить, немочь вод
зеленеют колпачки
задом наперед.

Судьба с первой встречи свела нас в жизни и до последних дней.¹

Встреча Ремизова с Блоком весьма многозначительна в литературном отношении (хотя Ремизов в данном случае одновременно и сближает себя с Блоком, и разделяет эти «портреты», сдвигая Блока на Запад, в сторону благородных рыцарей и скандинавских скальдов, а себя на Восток — в соответствии с устремлениями своего творчества — в сторону диких сибирских шаманов). В поэзии XX века, в истории русского символизма Блок впервые в громадных размерах ввел собственное лицо и свою биографию, создав на этой основе легенду о себе самом и о своей судьбе. Поэзия Блока проняла форму творимого на наших глазах мифа, спектакля, театрального зрелища, где поэт великодушно демонстрирует себя, живет и изживает себя в стихах, повинувшись жребии своего высшего и гибельного предназначения. Впоследствии Б. Пастернак, применительно уже к поэзии и личности раннего Маяковского, называл такого рода лирический рассказ о себе — «зрелищным» или «романтическим» пониманием биографии поэта². Подобное понимание собственной биографии присуще Блоку, значителю «зрелищной» концепции в русской лирике XX века. От Блока в этом плане ведут свою родословную такие непохожие на него и друг на друга, но внутренне близкие авторы, как Маяковский, Цветаева и С. Есенин. К той же категории поэтов-зрелищников в прозе принадлежал Ремизов, появившийся рядом с Блоком в виде «захудалого чорта» и развивший легендарный сюжет своей миссии и судьбы. Иными словами, то, что Блок сделал в поэзии, Ремизов осуществил в прозе — с учетом, разумеется, своего пути и стиля, собственных снов и легенд о писателе Ремизове. В частности, при всем своем лиризме, переходящем в театральную демонстрацию своего лица, Ремизов подчеркнуто прозаичен. Его автобиографический образ в первую очередь строится на заведомых стилистических снижениях. Если Блок, допустим, уподобляет себя падшему ангелу, демону Врубеля со сломанными крыльями («в разлив синеющих крыл»), то Ремизов явно отталкивается от столь возвышенной стилистики. Он так изображает себя в момент тяжелой болезни: «Я лежу на земле, обтянутый сырой перепонкой, и не развитое крыло, прячу я за спиной мою переломанную лягушину лапку»³. «Лягушиная лапка» — признак прозаичности стиля и нарочитой приниженности, а вместе с тем природной, «землейной» сказочности Ремизова, хотя образ навеян, возможно, опять-таки Блоком, с его «Болотным попиком» из тех же «Пузырей земли»:

... И лягушке хромой, ковыляющей,
Травой исцеляющей
Перевяжет болящую лапу ...

...
И тихонько молится ...
За больную звериную лапу,
И за римского папу ...

У Ремизова не одна, а несколько масок, вступающих в сложные, запутанные и подчас причудливые комбинации. Попытаюсь их наметить, — конечно, не в полном объеме и в крайне схематичной форме. Первый поворот, с которого я хотел бы начать рассмотрение этой серии обликов Ремизова, можно обозначить понятием — «бедный человек». Литературно этот образ восходит к «бедным людям» Достоевского и окружен другими «бедными людьми», о которых рассказывает Ремизов. Но все эти «бедные люди» (или почти все) суть вариации авторского «я» писателя, отчего его голос сострадания к людям звучит с особой пронзительностью. Ремизовские «бедные люди» это не объект, а субъект изображения или, выражаясь его словами, «страждущая моя тень», которая его сопровождает повсюду: «Вы, неразлучные мои спутники, боль и бедность ...» Скажем, Ремизов видит нищего у парижского метро и ставит себя немедленно на место этого нищего: «Голова, обмотанная в тряпках, и вся она, все ее тряпки, тряслись — было до боли холодно, и я подумал: «я бы кричал». Но она не кричала: лицо ее красное ошпаренное, и как ошпаренная крыса лапками, так она руками делала, как умывалась»⁴. Кстати, на персональное сходство Ремизова с подобного рода погибающим существом, крысой, обратил внимание тот же Блок. В дневнике Блока за 1912 год есть запись о раненой крысе, над которой издеваются дворники. И вдруг — аналогия: «На эту крысу иногда бывает похож Ремизов»⁵.

Однако, при всех бедствиях, выпавших на долю Ремизова, принимать эти автобиографические картины в его книгах за чистую монету было бы наивностью. Ибо перед нами не живописание фактов подлинной биографии «бедного человека», Ремизова, но их подбор и утрировка в сторону сказочной фабулы. Ремизов преувеличивает свою бедность, нищету, непризнанность и отверженность, что иногда вызывало нарекания близко знавших его лиц, считавших, что Ремизов вечно приbedняется. Как пишет Н.В. Резникова, — «у А.М. была мания в этом отношении: в течение всей своей жизни он всегда подчеркивал свою нужду, неустроенность и заброшенность»⁶. В другом месте воспоминаний она справедливо добавляет, что свою непризнанность Ремизов сделал — как бы своим стилем»⁷. Вот именно — *стилем*. Допустимо сказать, что это — «мания стиля», т.е. мания всего ремизовского — сказочного — антуража и сюжета, а не просто порождение

его собственно человеческой биографии и психологии. И если это перешло в жизнь и Ремизов в его сочинениях рисуется нам необыкновенно бедным, последним человеком с вечно протянутой рукой за милостыню, за подаванием, которое ему никто не оказывает, то это скорее обратное влияние литературной маски на человеческое поведение, как бы подтверждающее, реализующее избранный стиль и сюжет. И когда перед нами Ремизов восстает в самом жалком обличи, это, мы должны помнить, не жизнеописание, а мифотворчество, мистификация и стилизация, звучащая почти пародийно, — на тему собственной личности и своей несчастной судьбы. Например, Ремизов всего боится: «... Я боюсь ездить в автокарах и в автобусах и, конечно, в автомобиле, мне все кажется, или опрокинет или наскочит; я боюсь ездить по железной дороге и в мэтро, я всегда думаю о крушении, а все встречные лошади грозят меня ударить подковой... А в грозу — днем ли, ночью ли — я всегда боюсь, молния попадет в дом. Я никогда не ем рыбу — боюсь подавиться косточкой, и эти косточки мне мерещутся во всякой еде... В театре, в концерте я сижу как на иголках: мне все кажется, рухнет потолок или начнется пожар ... Я боюсь собак, коров; меня путают комары, врывающиеся в окно, жуки, пчелы, осы, шмели и падающие камнем летучие мыши — все живое, вся движущаяся, снующая, плодящаяся «природа»: да и вещи — всегда может упасть и стукнуть по голове. Зимой я боюсь мороза, осенью дождя, весной простудиться, а летом гроз... Боюсь входить в магазин, боюсь спросить улицу, боюсь опоздать в театр и на поезд»⁸. Все это, конечно, не зарисовки с натуры, а самопародия — пародия на свои страхи, страхи «бедного человека» перед вечным ужасом жизни. Соответствующим образом он любит обыгрывать собственную наружность. Оттого мы так хорошо видим, как будто живое лицо, его физическую маску. В ней преобладают черты непривлекательные, уродливые, мизерабельные — переломанный во младенчестве нос, «нос — чайником», всегдашняя подслеповатость, сгорбленность, забитость, нищенский костюм в виде множества намотанных на себя тряпок ... В его автопортретном искусстве верх берет карикатура, подобная тому комическому «автопортрету», который он нарисовал карандашом и наклеил на официальный документ вместо фотографической карточки, закрепленный печатями, и подписался внизу.» ... И когда я показывал это мое изображение, — поясняет Ремизов, — закрывая подпись: «Кто это?» — все без исключения отвечали в один голос: «свинка»⁹).

Такая идентификация собственного, авторского лица с очевидной карикатурой и составляет стилистический принцип ремизовской прозы.

И в повседневном быту он предпочитает изображать себя в крайне непрезентабельных позах и положениях — на четвереньках, в растерянном виде по какому-нибудь путяковому поводу или, с тряпкой в руках, подтирающим «осьмизетажную мочу» из лопнувшей уборной. Даже касаясь самых трагических ситуаций в своей жизни, Ремизов не забывает карикатурно себя унизить, опозорить. Так, за гробом жены он следует в подаренном ему дурачком «эмпермеабле первого танцовщика оперы». Эмпермеабль этот несколько раз поминается, обыгрывается, чтобы своим неуместным «шикарным» видом лишней раз подчеркнуть утрированную нищету и убожество нашего героя¹⁰. Ремизов, вообще, работает на стыке трагедии и пародии, и с такого рода гротеском сопряжены самые блистательные страницы его прозы. Вспомним хотя бы ночной вой замерзающей собаки Шавки в *Подстриженными глазами* в соединении с арией В.Ф. Коммиссаржевской из «Бесприданницы»: «Но не любил он...» И это вой самого Ремизова — как плач Адама на проклятой Богом земле...

В искусстве нарочитого, карикатурного самоумаления — в качестве параллелей ремизовской маске — среди его современников стоит вспомнить Розанова, Бабеля и Зоценко. Но в построении и в обрисовке этой фигуры Ремизов, помимо прочего, как никто другой связан с мировым фольклором, с характерными, в частности, для фольклорных сюжетов завязкой и с особым отбором излюбленных героев. В сказках самых разных народов мы встречаемся с одной удивительной закономерностью, которая действует не всегда — не в каждой отдельной сказке, — но к которой сказка, как жанр, явно тяготеет. Сказка избирает в герои не лучших, а худших. Если это мужик, то самый бедный мужик, беднее и худороднее которого нет во всей деревне. Если у отца три сына, то героем непременно оказывается самый младший, третий сын. Хотя в реальной жизни, мы знаем, блага — богатство и власть — распределялись по старшинству, героем сказки становится не старший, а младший, наименее обеспеченный и наиболее обездоленный. И рисуется он подчас как человек, наименее приспособленный к жизни, как самый слабый и самый некрасивый, незавидный и неказистый. Как Ремизов. В одной русской сказке говорится о трех братьях: «Старшие два брата какие были молодцы: и рослы, и дородны! А меньшой, Ванюша, как недоросточек, как защипанный утенок, гораздо поплоче!» При этих словах, конечно, в нашем сознании всплывает сказка Андерсена о гадком утенке — о будущем лебеди, о самой прекрасной птице, которая в детстве, да еще в обществе уток, представляется самой уродливой. Схему «гадкого утенка»

допустимо распространить на весь сказочный мир — в смысле выбора истинного героя сказки. Здесь особым успехом пользуются люди, сами по себе ничем не замечательные и, более того, от рождения «бесчастливые» и «безродные» (сироты), которые только потом, в ходе фабулы или к концу сказки, оказываются победителями. Притом побеждают они обычно не в силу своих достоинств, а в силу своей недостаточности и как бы ниспосланного самим Богом первоначально бесчестия, которое потом разительно заменяется знаками как бы «второй судьбы», обеспечивающей счастье тому человеку, который всех несчастнее.

В собственной маске «бедного человека», в «автобиографии» (а все творчество Ремизова это «автобиография») Ремизов использует этот сказочный сюжет. И не только использует, но кладет его в основание своей жизни и личности. Более того, он усугубляет черты своего перво-родного и греховного ничтожества. В продолжение и в развитие того же мифического сюжета, помимо изначальной уродливости, нищеты и сиротства, он наделяется проклятием матери, тяготеющим над ним от рождения, как Каинова печать, а затем совершенным им якобы «религиозным преступлением» в виде женитьбы на женщине, давшей Богу обет безбрачия... Чуть ли не царь Эдип... И в то же время — царевич Гвидон, спасший от смерти царевну Лебедь и блаженствующий в ее волшебном сиянии, в огне Святого Духа, отраженном «в розовом блеске» икон Андрея Рублева и покровительственном опахании крыльев Серафимы Павловны Ремизовой-Довгелло...

Итак, «бедный человек», с лежащими на нем изначальной виной и карой, лишь один из многих обликов Ремизова, и сама «виновность» и «отверженность» необходимы ему для того, чтобы перевернуться по контрасту, по закону сказки, в иные качества и состояния — самого богатого и счастливого персонажа. Эти новые свойства фигурально выражают его творческие способности и потенции художника, но они тоже представлены наподобие маскарада. В облике Ремизова появляются или акцентируются черты «китайца», «тибетца», персидского или арабского «мага», мудрого «гнома» или доброго «беса». Это «бедный человек», не перставая быть «бедным», оделся в другую, противоположную маску — чудотворца, колдуна или сказочника, сопровождаемого своими «игрушками», своими магическими помощниками, которые суть продолжение его авторского «я» ... И все негативные его признаки оказываются обратимыми и оборачиваются положительным знаком. Последний становится первым. Нищий и гонимый, он существует исключительно — «чудом». Робеющий перед всем на свете,

боящийся перейти улицу показывает бесстрашие жить и мыслить наперекор всей действительности. Его природная близорукость, «подстриженные глаза» таят в себе дар ясновидения и становятся «гномическими», «купальскими», глазами «приближающими дали» и открывающими невидимый мир чудесного и сверхъестественного. У младенца-мученика обнаруживается «счастливая», т.е. магическая ручка, способная приносить счастье другим бедным людям, а затем этот «счастливый дар чаровать» не исчезает, но переходит в певческий голос мальчика и, наконец, — в писательское слово¹¹. Само рождение Ремизова — не где-нибудь, а в «сердце Москвы» и не когда-нибудь, а в ночь Ивана Купалы, — подается как сцена рождения чудесного ребенка, в духе картин раннего Ренессанса: «И это не осталось незамеченным. И как молния и гром среди зимы, запишется в неписанной летописи домашних, близких и знакомых на Москва-реке по Замоскворечью. Будет долго помниться и повторяться: 24-е июня в полночь рождение человека. А досужие астрологи с Зацепы: черный кузнец, оперенный птичник и чешуйчатый рыбак вечерами по своим каморкам при одноглазой копилке согнуты над гороскопом. И гороскоп показывает: долголетие, бурю приключений и счастье — девать некуда, богатый человек!»¹² Ведь это почти «поклонение пастухов» Младенцу в яслях!..

Ремизов говорит в *Учителе музыки*, что «в каждом человеке не один человек, а много разных людей»¹³. А когда его биограф, Н. Кодрянская спросила Ремизова о его многоликости, — «Алексей Михайлович даже не удивился моему вопросу, а весело воскликнул: «Да ведь они все между собой перекликаются!»¹⁴ Внутреннее единство этих «ликков» или их перекличка достигаются у Ремизова в значительной мере благодаря сквозном сказочному сюжету его жизни и творчества, принятому за основу. Происходит не только смена одной маски другой маской, а их взаимное перемигиванье, взаимообусловленность и взаимозаменяемость. Впрочем, подобная взаимозаменяемость наблюдается и в самой сказке.

Между отмеченными двумя полюсами «бедного человека» и «всегомогущего колдуна» расположено множество, условно говоря, «промежуточных звеньев», к которым Ремизов тоже по-своему восходит или реализует их по-разному на своем индивидуальном пути. Среди этих персонажей необходимо особо выделить три образа: сказочного дурака, сказочного вора и сказочного шута-скомороха. Хотя все они между собой явно перекликаются, каждый из них приоткрывает определенную грань в облике писателя и в поворотах сказки.

Еще в детстве Ремизову дали прозвище «пустая голова», и оно

прилепилось к нему до конца дней¹⁵. Перед нами вариация сказочного дурака, который в свою очередь представляет собой вариацию «бедного человека», всеми презираемого, а вместе с тем избранника сказки, самого ею любимого. На социальной и, вообще, на оценочно-человеческой лестнице дурак занимает последнюю ступень. Все над ним смеются, все его бранят, а иногда и колотят. Иной раз дурак приносит вред семье, а то и всему обществу. Но делает он это не по злему умыслу, а по глупости, и наши симпатии в сказке находятся всецело на его стороне, потому что он бесхитростен, простодушен и попадает впросак по своему чистосердечию, по своей безграничной доверчивости. А доверчивость дурака измеряется его феноменальным незнанием самых элементарных понятий и правил нормальной жизни. Все это в избытке мы найдем у Ремизова в его автобиографических сказках. Но дуракам, как известно, счастье, и сказочный дурак становится самым удачливым персонажем, поскольку Божья воля, или судьба, или магическая сила (как вы это ни называйте) расположены к человеку, лишенному всех достоинств и не способному абсолютно ничем себе помочь — ни умом, ни силой, ни волей, ни работой. Он открыт «чуду», и в этом его преимущество.

В сказочном дураке исследователи усматривали порою специфически русское народное мирозерцание — пассивность, леность ума, надежда на «авось», на то, что кто-то придет со стороны и все за нас сделает. Религиозный философ Евг. Трубецкой писал по этому поводу с глубокой скорбью: «В ней (в русской сказке о дураке, — А.С.) сказывается настроение человека, который ждет всех благ жизни свыше и при этом совершенно забывает о своей личной ответственности... Превознесение дурака над богатырем, замена личного подвига надеждой на чудесную помощь, вообще *слабость волевого героического элемента*, таковы черты, которые болезненно поражают в русской сказке». Заодно сошлось на трактовку сказочного вора, который приводил Трубецкого в еще большее отчаяние: «Есть сказки, где хищения облакаются таинственным волшебным покрывалом, но есть и другие сказки, выражающие низшую ступень нравственного сознания, где воровство, ничем не прикрытое и не приукрашенное, нравится само по себе, как «художество» и как наука устройства лучшей жизни»¹⁶.

Напрашивается вывод, что все это свидетельствует о нравственном падении русского народа или каких-то низших его слоев. Ведь предметом воспевания оказывается ничем не прикрытая глупость и не ограниченное никакими моральными запретами воровство, которые

пользуются неизменным успехом и сочувствием в сказках такого типа. А поскольку глупость и воровство, действительно, широко практиковались и практикуются на Руси, это можно рассматривать уже как национальное бедствие... Ремизов неизмеримо далек от подобных концепций и ближе стоит к собственно народному и сказочному пониманию роли дурака и вора. Кстати заметим, оба эти персонажа не привилегия русской сказки, а носят международный характер. Столь же неправомочно от одного фольклорного жанра ждать и требовать проявлений другого жанра: от сказки требовать признаков героического эпоса с его воспеванием личного подвига и личного достоинства. Сказка в своих истоках древнее героического эпоса и имеет не героические, а магические корни, производным которых, в частности, и выступает — дурак. Да и в самих сказках, лишь другого типа, мы немало встретим героев и положений, которые звучат как апофеоз здравому смыслу и житейской мудрости. Назначение же и апофеоз дурака в ином: всем своим поведением наглядно представить, что от человеческих усилий, стараний, ума, в конечном счете, ничего не зависит. Все дело в судьбе, в покровительстве «высшей силы».

В отличие от истинного сказочного «дурака», безответственного лентяя, Ремизов всегда очень много работал — и в качестве писателя, и ради поддержания семейного очага. Тем не менее, в своей литературной маске он разнообразно варьировал и подчеркивал «дурацкие» свойства. Это говорит, в частности, о тесном соприкосновении Ремизова с миром волшебного, с магией. С другой же стороны, «дурак» в нем (как и «колдун», и «вор», и «шут») соединен с «веселостью», противопоставленной людям правильным, холодным и безулыбным. «Я узнаю их и в книгах — в этой сухой безжизненной литературе, где все ровно, все в шаг, «логично», ну, хоть бы раз кто-нибудь из них да поскользнулся! — окаменелое сердце и окостенелое слово»¹⁷. И в должности «дурака» Ремизов вечно поскользывается...

Биографически, одно из первых проявлений «дурака» и «дурацкого» в его жизни мы наблюдаем в книге *Подстриженными глазами*, в ситуации «Счастливого дня», на похоронах англичанина, обернувшись светлым праздником. Вслед за похоронной процессией — «Мы тряслись с Мурлыкиным на линейке и было очень весело»¹⁸. Перед нами состояние какой-то первоначальной — «дурацкой» и «райской» — невинности, позволявшей дураку в сказке плакать на свадьбе и смеяться на похоронах. С этим соседствует прозорливость святого дурака — юродивого, к которому тяготеют и сказочный дурак, и автобиографический герой Ремизова.

Из той же «веселости духа» проистекают всевозможные ремизовские «безобразия», «кикиморы», «игра вещей», мистификации и обманы, его редкая способность и самому попадать и ставить других в «дурацкие положения». Иными словами — фантазия и страсть к метаморфозам, питающим основания творчества, чуда, сказки, мифа, религии. Без метаморфозы, вне метаморфозы нет и не бывает — чуда, религии, искусства. Ни даже самой простой поэтической метафоры — бледной копии метаморфозы...

К этой метаморфической стихии в произведениях Ремизова, среди прочих персонажей, руку приложил — сказочный вор. В лице Ремизова, разумеется, этот «вор», если и залезает в чужой карман, то не с тем, чтобы извлечь деньги, а с целью подложить ближнему какую-нибудь несуразную дрянь, в виде, допустим, рыбьих костей или перегоревшей лампочки. Тем не менее «воровская» природа этой маски сохраняется. Недаром, в виде очередной «игры», Ремизов приписывал себе принадлежность к шайке Ваньки Каина, с одной, однако, существенной оговоркой: «В разбойных делах я принимал самое живое участие. Меня занимало, как это происходит (курсив мой, — А.С.). Убивать мы никого не собирались и «в мешок не прятали» ... — про утопленников после нас не слышать...»¹⁹

Сказочный вор к нравственности отношения не имеет. Сказки подобного типа это не воспитательно-дидактический, а развлекательно-эстетический жанр. Сказка, вообще, не изображает действительность, а ее преобразует. Реалистический подход, предьявленный Трубецким, здесь неуместен. Сказочный вор не скрывает своей профессии, а открыто о себе говорит: я — вор. В более развернутой форме это выглядит немного грубее. Вор заранее всем объявляет, что обучен одному искусству: «воровству-крадovству да пьянству-блядовству». Это звучит подобно заявлению Ремизова: «Без обмана я жить не могу»²⁰. Ремизов, согласно его признанию, «врал, как художник, — его ложь была бескорыстной игрой: ведь признак художественности и есть «ни для чего», «само собой» и «для себя»²¹. То же самое наблюдается за предделками вора в народных сказках. Подобно дураку, сказочный вор — бескорыстен. Воровство для него это не способ наживы и обогащения, не «наука устройства лучшей жизни» (как думал и негодовал Трубецкой), а — самоцель. То есть — чистое искусство, которое он с удовольствием демонстрирует всему честному народу. Да и слушатели сказки восхищались не тем, что и сколько вор украл, а как он это сделал. По Ремизову: «Меня занимало, как это (воровство, ограбление, — А.С.) происходит». А делает это вор невероятно хитро-

умным путем, который и становится в сказке предметом эстетики. Воровство в данном случае это художественный трюк или фокус. Фокусы вора принадлежат к той же магической традиции, которой питается сказка. Но магия в подлинном виде здесь уже утрачена, и вор пробавляется ловкостью рук и виртуозной изобретательностью в искусстве обмана и кражи, как Ремизов, следуя той же традиции, продельвал это в области языка и фантазии. Ведь раняя кража — магнита, — согласно творимой им о себе легенде, понадобилась Ремизову для того, чтобы «притягивать слова»²². Словесное же искусство, помимо прочего, предполагает — фокусы: «вертеть и перебрасывать»²³. К Ремизову применимы слова, сказанные им о Гоголе: «Душа Гоголя: плутня и волшебство»²⁴. А из гоголевских героев наибольшие симпатии и чувство внутренней близости у Ремизова возбуждает Ноздрев — враль, игрок и жулик. Казалось бы, по человеческим признакам Ремизов далек от Ноздрева. Но в писательском качестве он ощущает Ноздрева своим, собою и фокусы, и безобразия его трактует как «поиски совершенства». Перед нами вариант сказочного вора. На обложке «Огня вещей» Ремизов изобразил себя в этой маске — в маске Ноздрева. Это совместно Ноздрев и Ремизов — в одном лице.

Сказочный ряд персонажей, ведущих происхождение от древнего колдуна или героя, снабженного магической помощью, увенчивается фигурой шута. Он же иногда скоморох, рассказывающий сказки и потешающий народ. Говоря по-современному — артист, поэт, писатель. Образ шута существует на скрещении дурака и вора, которые в свой черед промышляют подчас шутовством, так же как шут способен на веселые фокусы вора и проказы дурака. Вместе с тем шуту в сказках отводится вполне самостоятельная роль как носителю искусства обмана и клоунады, с которым скоморохи себя отождествляли, будучи сами носителями и соавторами сказок. Шутовство, можно думать, это вообще стихия сказки на позднем ее этапе, когда оно полностью заменило собой колдовство, принявшее игровой образ, но помнившее о своих волшебных предках и потому введенное в сказку на правах одного из любимых ее героев. В государстве шут-скоморох занимал последнее место, а в искусстве — первое, и сказка об этом знает.

В одной русской сказке о дураке дочь царя выбирает себе жениха по вкусу и никак не выберет, потому что избранник-дурак не присутствует среди претендентов на ее руку. Сначала царь собирает царевичей и королевичей. Но царевна, осмотрев гостей, отвечает: «Здесь мне жениха нет». Во второй раз царь созвал княжеских, боярских и богатых купеческих детей. Тот же результат: «Здесь нет по мне жениха». Тогда

разгневанный царь объявляет: «Ах ты, дочь моя разборчивая! Из каких же людей тебе жениха надобно? Коли так, соберу теперь мещан да крестьян, дураков, — голь кабацкую, скоморохов, плясунов да песельников; хочешь не хочешь — выбирай себе мужа!» И, разумеется, в этом третьем туре царевна находит своего суженого, наделенного магической силой, находит в родственной ему среде отбросов общества — пьяниц кабацких, скоморохов, плясунов и песельников. Но для самих скоморохов эта среда избранная: она соседствует непосредственно с чудодейственным строем сказки.

Ремизов многократно и в разных поворотах рекомендовал себя скоморохом, возводя свою родословную к племени «веселых людей». Отсюда в его мифологизированной биографии и дружба в детстве с бедным Иориком, как бы передавшим мальчику по наследству свой драгоценный дар, шута и фокусника, и Сергей Преподобный, являвшийся перед смертью бабушке Ремизова несколько на скомороший манер — с медведем ... Да ведь и сами скоморохи на Руси пели о себе, что они люди не простые, а святые, умеющие творить чудеса. Только святость у них веселая. Это близко ремизовскому пониманию природы и роли искусства — святой скоморох ... Он же, Ремизов, скоморох при дворе Алексея Михайловича. «Царю о ту пору понадобился дурак. Меня и нарядили. Только я нынче не Алексей, а царский дурак. Сергей Зажигай²⁵. Он оправдывает свое новое прозвище — Зажигай — и в шутовскую пляску включает магический номер, взвиваясь, огненным шаром. Так одним этим росчерком сближает он две свои маски — скомороха и чародея — в огне, первостихии Ремизова. И тот же огонь, согласно его мифологии, как Дух Божий, когда-нибудь сотворит на земле новую, справедливую жизнь, без обид, болезни и смерти, — «по образу своему и подобию ...»²⁶

При множестве масок Ремизов целостен в своем образе: за всеми ними прослеживается тема творчества, сам сюжет творчества, принимающего разные позы и очертания с одной исходной точкой: поэт, скоморох, сам Ремизов. И подобно скоморохам Ремизов, как один из немногих современных литераторов, ощущал себя как будто ответственным за жизнь мирового фольклора и художественной словесности в целом. Потому он перелагал без конца наиболее близкие ему сюжеты, мотивы и образы на собственный лад и манер и всюду видел и находил себя. Он способен заново, по-своему, переписать, например, всего ненаглядного своего Гоголя. Создается впечатление, что если бы хватило сил и жизни, он мог бы пересказать всю литературу. «... Попалась легенда, я читаю и вдруг вспомнил: я принимал участие в

сказочном событии. И начинаю по-своему рассказывать. «Пересказ» никогда не оттиск. А воспроизведение прооригинала очевидца»²⁷. Это свойство и занятие скомороха — разносить по всей земле сказки. Фигурально выражаясь, Ремизов скоморошил, разнося огонь своего и всеобщего творчества, творчества как такового, как единый пламень своей души.

При слове «маска» в нашем сознании всплывает что-то застывшее, мертвое или искусственное. Но ремизовские маски согреты жаром его сердца, полны игры и мимики его индивидуального лица и его речи. Ремизовские маски пластичны, подвижны и прозрачны. Они живут оттенками значений, так же как его слова. Скажем, своему издательству Ремизов избрал название «Оплешник», что, по его же истолкованию, означает «волшебник», «чаровник», от слова «оплестать», — оплетающий мир языком сказок. Но в том же слове «Оплешник» проглядывает «плешь», как знак карикатурного самоуничижения автора и героя сочинений — плешь «бедного человека», слабого старика, а, может быть, «дурака» или «шута», способного перед лицом «пролетариев всех стран» — «прилетайте! соединяйтесь! — в ознаменование собственное неугасимой свободы и «как голос человека о своем праве быть человеком» — «прокукарекать петухом»²⁸. И тут же, в «Оплешнике», конечно, прячется вечный «леший», веселый и безвредный бес с обезьяньим хвостом, готовый на чем угодно поставить «собственно-хвостно» свою подпись. И появляется «плетенка» орнамента — словесного, буквенного и рисуночного — со множеством «закорючек», «кривых рож» и «хвостов» — «хвосты на голове и голова на хвосте»²⁹ — ремизовская «плетенка», исполнявшая некогда в сказке функцию сакральной охраны, чудодейственного «плетня». Короче, в одном слове мечется толпа масок.

В принципе маски Ремизова образуют бесконечный и не поддающийся точному анализу ряд. Поскольку они весьма переменчивы и прозрачны — из-под одной маски просвечивает другая, за ней третья, четвертая, та возвращается к первой и т.д. Соединение всех этих масок на одном лице писателя напоминает мне портрет юродивого Федя, сыгравшего в детстве Ремизова странную и двусмысленную, до конца непроясненную роль. О Феде сказано: «мне представлялось, что в его глазах еще есть глаза, а за ними третьи и вот ими-то оттуда он и смотрит на нас...»³⁰ И вот, посмотрев на Ремизова «десятыми глазами из самой глубины», юродивый Федя плюнул в лицо ребенку — «прямо в глаза». Это подается как знак несмываемого позора и стыда, которым изначально отмечен ничтожный и в чем-то виновный мальчик. Но

параллельно возникает другая ассоциация, из Евангелия — исцеление слепорожденного: «как Христос, плюнув на землю, брением помазал слепому глаза и велел промыть — и слепой, промыв глаза, прозрел»³¹. Ремизов, однако, подчеркивает, что, в отличие от евангельского слепого, он не промывал глаза. Так что противоречивая эта трактовка не имеет разрешения в тексте. Ремизов и уничтожен, и преображен плевком ясновидящего Феди, в соответствии с координатами своей автобиографической маски. Но сами его глаза и маски странным образом напоминают Федю...

Что же, спросим себя, покоится в глубине, на самом дне, «десятих», «подстриженных глаз»? Здесь нет, я думаю, и не может быть окончательного ответа. Но чтобы все-таки попытаться как-то сформулировать нечто определенное и внятное по такому поводу, следует, мне кажется обратиться к самому имени «Ремизов» в авторском, мифическом истолковании, тоже весьма загадочном. В сниженно-пародийном ключе это имя представлено в ситуации Устьсысольской ссылки. Один из ссыльных спрашивает — в присутствии будущей жены Ремизова, что звучало для Ремизова вдвойне унизительно и неприятно:

«— А скажите, — Оводов обернулся ко мне, глаза его нехорошо смеялись. — Ремизов! вам не родственник Ремизов у Горького?»

Я не сразу сообразил: «у Горького»? но почувствовал ревнивую неприязнь.

— Нет, не родственник, — ответил я растерянно, как пойманный.

— У Горького дважды, — продолжал Оводов, — в «Вареньке Олесовой» Сашка Ремизов конокрад, а в «Фоме Гордееве» золотопромышленник...

— А по моему Ремизов повар, — сказал Щеколдин, — не то в «Троих», не то в «Исповеди» ...³²

В сущности, здесь тоже дано столкновение всевозможных литературных масок Ремизова — на сей раз мнимых, фальшивых. Правда, Ремизов тут что-то путает или нарочно приврал — «для украшения»: «Исповедь» Горького в ту пору еще не была написана. Но это в глазах чужих людей он то ли пошлый золотопромышленник, то ли конокрад, то ли повар. А в собственных глазах: «происхожу от птицы», от самой «первой у Бога птицы», носящей «знатное царское и волшебное прозвище»³³. Но и это не окончательно. В наиболее глубоком изводе: «Есть таинственная птичка и имя не простое: по-арабски: «ремз» — «тайна»³⁴. Добавлю от себя: и дна этой тайны — не доискаться: у тайны нет и не бывает дна.

«Тут подошла и собачка, обнюхала голову утячью и меня, и подает мне свою шестипалую лапу. И я читаю в ее глазах:

Ремозу. «От Иорика на память»³⁵.

Таков удаляющийся от нас, от тайны к тайне, и тающий в веках образ поэта-Ремизова...

Sorbonne, Paris

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Алексей Ремизов. *Взвихренная Русь*. Изд. второе. London, 1979, стр. 508-509.
2. «Охранная грамота» (1930 г.) — Борис Пастернак. *Воздушные пути. Проза разных лет*. М., 1982, стр. 272, 273.
3. Алексей Ремизов. *Взвихренная Русь*, стр. 223.
4. Алексей Ремизов. *Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти*. Париж, 1951, стр. 8.
5. Александр Блок. *Собр. соч. в восьми томах*, т. 7, М.-Л., 1963, стр. 137.
6. Н.В. Резникова. *Огненная память. Воспоминания о Алексее Ремизове*. Berkeley, 1980, стр. 102.
7. Там же, стр. 68.
8. Алексей Ремизов. *Подстриженными глазами*, стр. 10-11.
9. Алексей Ремизов. *Взвихренная Русь*, стр. 373.
10. А. Ремизов. *В розовом блеске*. N.Y., 1969, стр. 370-373.
11. Алексей Ремизов. *Подстриженными глазами*, стр. 188.
12. Там же, стр. 21.
13. Алексей Ремизов. *Учитель музыки. Каторжная идиллия*. Paris, 1983, стр. 317.
14. Наталья Кодрянская. *Алексей Ремизов*. Париж, 1959, стр. 44.
15. Алексей Ремизов. *Подстриженными глазами*, стр. 37.
16. Евгений Трубецкой. *Иное царство и его искатели в русской народной сказке*. М., [б.г.], стр. 46, 11-12.
17. Алексей Ремизов. *Мышкина дудочка*. Париж, 1953, стр. 83.
18. Алексей Ремизов. *Подстриженными глазами*, стр. 208.
19. Алексей Ремизов. *Пляшущий демон. Танец и слово*. Париж, 1949.
20. Алексей Ремизов. *Мышкина дудочка*, стр. 145.
21. Алексей Ремизов. *Учитель музыки*, стр. 356-357.
22. Алексей Ремизов. *Подстриженными глазами*, стр. 202.
23. Алексей Ремизов. *Огонь вещей. Сны и предсонье*. Париж, стр. 211.
24. Там же, стр. 32.
25. Алексей Ремизов. *Пляшущий демон*.
26. А. Ремизов. *В розовом блеске*, стр. 242.
27. Наталья Кодрянская. *Алексей Ремизов*. стр. 132.
28. Алексей Ремизов. *Взвихренная Русь*, стр. 98.
29. Н.В. Резникова. *Огненная память*, стр. 141.
30. Алексей Ремизов. *Подстриженными глазами*, стр. 176.
31. Там же, стр. 178.
32. А. Ремизов. *В розовом блеске*, стр. 290.
33. Алексей Ремизов. *Подстриженными глазами*, стр. 82, 234.
34. А. Ремизов. *В розовом блеске*, стр. 333.
35. Алексей Ремизов. *Подстриженными глазами*, стр. 272.