

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

DISSERTATIONES

SLAVICAE

SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ

SECTIO HISTORIAE LITTERARUM

XVII

SZEGED  
1985

3 113219

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

DISSERTATIONES  
SLAVICAE

SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN  
МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ  
SECTIO HISTORIAE LITTERARUM

XVII

SZEGED  
1985

Publicationes Instituti Philologiae Rossicae in Universitate  
de Attila József Nominata

Redigit

Imre H. Tóth

Seriem publicationum edendam curat

Katalin Szőke

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000772685



**B**113219

HU ISSN 0324-6523 Acta Univ. Szeged  
A. József Nom.

HU ISSN 0586-3737 Diss. Slav.

ПРОБЛЕМА ОБЕЗЛИЧЕННОСТИ В ПОВЕСТИ А. РЕМИЗОВА

"ЧАСЫ"

Каталин Секе

Первые литературные опыты А. Ремизова относятся к самому началу 1900-х годов. Этот период в русской литературе можно считать периодом ее обновления: представители младшего поколения русских символистов в это время публикуют свои первые произведения; для творческого становления А.П. Чехова и Леонида Андреева характерно переосмысление идей, выдвинутых русской классикой.

Хотя первые произведения А. Ремизова, повести "Пруд" и "Часы", рецензировались в литературных журналах его времени, и даже анализировались в отдельных статьях и в сборниках, все-таки критики и литературоведы эпохи не ставили перед собой задачи дать всесторонний анализ этих произведений и потому ограничивались лишь некоторыми замечаниями, которые часто были противоречивыми. Известный критик начала века, А. Измайлов, пытаясь дать литературный портрет Ремизова, называет его "писателем-эклектиком", продолжающим традиции Достоевского, Лескова, Мельникова-Печерского, Э.А. По и Э.Т.А. Гоффмана. По мнению А. Измайлова, произведения Ремизова имеют мозаичный характер, они статичны, писатель бессилён передать движение в рассказе и потому отказывается от психологического изображения развития характеров<sup>1</sup>. А.В. Рыстенко в своей работе 1913 года подчеркивает, что в ранних произведениях Ремизов изображает бессмысленность и ужас бытия, но указывает также и на то, что "...в самых мрачных местах романа /роман "Пруд". - прим. наше/ нет озлобления, он часто в таких местах смягчает тяжелые впечатления мотивом о всепрощении..."<sup>2</sup> Известный критик русского символизма Д.В. Философов, указывая в своей работе на влияние на творчество Ремизова польского писателя-декадента Шибышевского, все же не преувеличивает это влияние: со-

гласно его мнению, более значительную роль в формировании творчества Ремизова сыграли традиции классической русской литературы. Философов полагает, что главным идейным и поэтическим принципом в ранних произведениях Ремизова является "логика сна", в результате которой реальность и мир теряют в них свой смысл, опустошаются. В конечном итоге, он заключает свою работу высказыванием, из которого становится ясным, что он причисляет Ремизова к символистам: "Ремизов очень просто и потому глубоко выражает скорбь современной души, тоску по "реальнейшей реальности", как выразился бы Вячеслав Иванов."<sup>3</sup> Другой известный критик эпохи, представитель социологического направления в критике, Р.В. Иванов-Разумник, в своей работе о Ремизове организующим принципом его произведений считает случайность. Он также пишет об угнетающей атмосфере ранних произведений писателя, но при этом отрицает эстетический подход к проблеме, характерный для декадентства. Поскольку центральной категорией для Иванова-Разумника является "жизнь" не в философском, а в социологическом значении, он полагает, что сомнения и вопросы ремизовских героев относятся именно к ней: "...только для измученных, надорванных, изнасилованных жизнью душ человеческих вопрос о жизни есть вопрос жизни, вопрос жизни и смерти"<sup>4</sup>.

Если попытаться оценить эти критические высказывания современников, то с эстетической точки зрения, в первую очередь, мы должны принять утверждение А. Измайлова. Ранний Ремизов действительно писатель-эклектик, мы согласны и с тем, что психологическое изображение не характерно для его манеры письма. Но в связи с этим не могут не возникать вопросы: если Ремизов эклектичен, то чем это объясняется? Каким образом он связывает разные литературные традиции? С какой целью он отказывается от психологизма? Что касается мнений Рыстенко и Иванова-Разумника, также нельзя не согласиться с их оценкой ранних ремизовских произведений, с тем, что в этих произведениях до-

минирует изображение угнетающей атмосферы бытия. Однако, остается открытым вопрос о том, почему эта атмосфера является такой гнетущей? Другое замечание в книге Рыстенко о наличии в ранних произведениях Ремизова мотива "всеобщего прощения", по нашему мнению, также нуждается в уточнении и в осмыслении. Определение философским мироощущения Ремизова как мироощущения символистского /"тоска по реальной реальности"/ также требует более подробного освещения. Постановка вопроса у Иванова-Разумника с нашей точки зрения неприемлема потому, что он толкует "жизнь" как социологическую категорию, что чуждо мироощущению и поэтике Ремизова.

Мы попытаемся ответить на вопросы, поднятые критиками Ремизова /не претендуя на всестороннее их освещение/, остановившись на анализе одного из самых значительных ранних произведений писателя - повести "Часы". Мы также ставим перед собой задачу определить место творчества молодого Ремизова в истории мысли начала века и выявить особенности его поэтики.

В начальный период творчества Ремизова, в произведениях, разрабатывающих тему "маленького человека", особое внимание уделяется проблематике обезличенности, поэтому начать анализ повести "Часы" целесообразно с освещения этого вопроса. В повести можно выделить две связанные друг с другом линии действия: первая линия - история "бунта" уродливого мальчика, Кости Ключкова, против "часов". Цель Кости заключается в том, чтобы времени больше не было и чтобы осуществилась вечность. Вторая линия - история Нелидова и Христины, где принципы любви и сочувствия парадоксальным образом совмещаются с кругом проблем смерти и конца.

Мы хотели бы обратить внимание на то, что в обеих линиях повести дана своеобразная парафраза и переосмысление диалогемы Достоевского. Слова клятвы ангела из "Откровения Иоанна" - "И клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо

и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет" - звучат в двух романах Достоевского: в романе "Идиот" князь Мышкин в разговоре с Рогожиным рассказывает о том, что существуют такие минуты, за которые человек готов отдать всю свою жизнь, когда он чувствует, что "времени больше не будет". Диалог из другого романа Достоевского, "Бесы", где также возникает проблематика конца, почти дословно воспроизводится в повести "Часы". Мы имеем в виду разговор Ставрогина с Кирилловым о том, что "времени больше не будет", в котором Ставрогин ссылается на слова Ангела из Апокалипсиса:

"... - Есть минуты, вы доходите до минут, и время вдруг остановится и будет вечно.

- Вы надеетесь дойти до такой минуты?

- Да.

- Это вряд ли в наше время возможно, ... В Апокалипсисе ангел клянется, что времени больше не будет..."<sup>5</sup>

В дальнейшем из диалога выясняется, что "идея" Кириллова - это идея Человекобога, стать которым возможно только путем самоубийства, самоуничтожения. Эта "идея" - символ искаженного понимания Апокалипсиса, ведь Кириллов отождествляет с эсхатологией мысль о физическом конце. Ставрогин, который является демоном Кириллова /парадоксальная рационалистичность в теории Кириллова заимствована от него/, заметив, что Кириллов "объективизирует" идею, /говорит о том, что эту счастливую минуту он почувствовал "в среду ночью", когда "часы остановил и было тридцать минут седьмого"/ иронически реагирует на всю "идею", называя поступок Кириллова "эмблемой" того, что время должно остановиться, "эмблемой" Апокалипсиса.

С точки зрения героев Достоевского проблематичным является то, что настоящие идеи у них "бездомны", что человек не способен "представлять" идею. Ни Мышкин, ни Ставрогин не способны представлять и личностный принцип: Мышкин не способен вопло-

тить идею личной /деятельной/ любви, а Ставрогин - идею личного /люциферского/ отрицания. Поэтому они переживают процесс самоуничтожения, распада человеческого "я". Ставрогин лучше других героев Достоевского понимает, что и он сам является лишь орудием безличного зла, банальности и мелочности: "Из меня вылилось одно отрицание, без всякого великодушия и безо всякой силы. Даже отрицания не вылилось. Все всегда мелко и вяло"<sup>6</sup>.

В романе "Бесы", как и в других романах Достоевского, мы встречаемся с проблематикой автономности личности в своеобразно русском понимании, с проблематикой "маленького человека". Поскольку "маленький человек" у Достоевского - человек, который не способен представлять идею, проблему автономности у Достоевского нельзя понимать как способность или неспособность к выбору, основанному на свободной воле /см. понятие автономности человека у Канта: категорический императив, который обеспечивает человеку возможность стать судьей самому себе, стать свободным и моральным существом/; автономия воспринимается у него, как наличие или отсутствие самооткрывающегося творческого движения, которое направлено на трансцендентное, и является как бы продолжением сотворения мира, творческого божьего акта.

Другая дилемма Достоевского, которая также занимает Ремизова и воспроизводится в повести "Часы", восходит к роману "Братья Карамазовы": "От высшей гармонии совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы только того замученного ребенка."<sup>7</sup> Дилемма Ивана заключается в том, можно ли примирить бога и земное существование, полное зла и страдания? Иван, так же как и Ставрогин, страдает от ощущения обезличенности, но в противовес герою романа "Бесы" он включает в свои метафоры категорию веры, которую в этой дилемме "осмысляет" искаженно, смешивая проблему веры и неверия с проблемой представительства идеи, входящей в компетенцию личности. По мысли Достоевского, согласно христианскому учению невинность и вера связываются друг с другом в спасении, ведь к человечеству, пора-

женному первородным грехом, только через веру, через спасение возвращается невинность. Достоевский в образе Ивана показывает, что постановка вопроса о невинности, при игнорировании веры ведет человека к обезличению. Поэтому парадоксальным образом в романе бес Ивана "дает ответ" на дилемму героя, отзываясь цинически о своих страданиях, и этим как бы пародирует саму дилемму: "Люди принимают всю эту комедию /т.е. жизнь/ за нечто серьезное, даже при всем своем бесспорном уме. В этом их трагедия. Ну, и страдают, конечно, но... все же зато живут, живут реально, не фантастически; ибо страдание и есть жизнь..." "...Ну и я? Я страдаю, а все же не живу. Я икс в неопределенном уравнении"<sup>8</sup>.

Вышеупомянутые дилеммы героев Достоевского в произведениях русских писателей начала века, современников Ремизова, осмысляющих кризис ценностей, обостряются, приобретают новые оттенки значения, у некоторых же писателей они подразумеваются как исходные точки при разработке своей концепции человека и искусства. Писателей, отличающихся друг от друга своей принадлежностью к разным направлениям и группировкам, связывают, в первую очередь, проблематика обезличенности, унаследованная от Достоевского. С этой точки зрения в русской литературе рубежа веков к писателям, больше всех опирающимся на традиции Достоевского, можно отнести Мережковского и Федора Сологуба - из первого поколения русского символизма - , Леонида Андреева, создателя русской экспрессионистской прозы, и начинающего Алексея Ремизова, теснее всех связанного с творческими исканиями Андреева.

Д. Мережковский вышеупомянутые дилеммы Достоевского, имеющие в конечном итоге апокалипсический характер, переосмыслил согласно доктринам символизма, связывая проблемы с философией Вл. Соловьева, и видя религию конца как религию будущего, которая принесет окончательную перестройку мира и последнее очищение. В своей книге "Достоевский и Толстой" в стремлении Мышкина и Кириллова к "минутам конца" он именно поэтому

видел не искаженность и безличное зло, а жажду к перевоплощению человека /у Кириллова/ и наличие мистического переживания /у Мышкина/. Хотя в своих романах и Мережковского занимает проблематика зла, но, с одной стороны, он осмысляет ее как эстетическую проблему, так как считает красоту исконно внутренне двойственным явлением /парафраза из Достоевского: "содомская красота" и "красота Мадонны", которые сосуществуют в человеке/, с другой стороны, зло, как безличное начало в человеке волновало его потому, что оно препятствует свободе личности, и поэтому зло у Мережковского обозначало преимущественно отсутствие свободы и предопределенность.

Федора Сологуба также занимает вопрос о конце в понимании Достоевского, мысль об Апокалипсисе. В противовес представлениям Мережковского он понимает конец не в духе "религии конца", а как всепроникающую силу безличного зла, обезличенности. В романе "Мелкий бес" обезличенность, т.е. гротескная картина космической скуки и банальности, распространяется на мир явлений, любое сущее поглощается им. Исходным пунктом для изображения конца у Сологуба являются слова беса Ивана из "Братьев Карамазовых" о повторяемости, о земном существовании как о "неприличнейшей скучище". Сологуб творит миф из проблемы безличного зла, и потому у него стирается грань между бытием и вечностью, они сливаются друг с другом. У Сологуба как бы перефразируется мысль Свидригайлова из "Преступления и наказания" о том, что можно представить себе вечность, как грязную деревенскую баню, с пауками по всем углам. У Достоевского фантазмагория Свидригайлова является гротескным образом вырождения всего объективизирующего мышления, но Сологуба уже занимает не проблематика человека, не способного представлять идею, а сама "мелочность", скука и банальность, как сущее, как категория метафизическая. Эта искаженность мира явлений предвещает начало конца, рождение мифической силы Антихриста из Апокалипсиса - и изображение этого, согласно представлениям старших символистов, опосредованно свидетельствует о тос-

ке по "настоящей реальности".

Леонид Андреев в своей экспрессионистской прозе гиперболизирует безличное, бессмысленное, изображает его как экспрессивный символ, т.е. эстетизирует его и тем самым обращает внимание на вечную потребность человека в осмыслении. Андреев, в отличие от Сологуба, не отказывается от проблематики Достоевского, от изображения гротескной трагедии человека, не способного представлять идею, потому, что Андреев не абсолютизирует опыт обезличенности и не порывает связь с категориями веры и любви. "Проблема конца" у Андреева поэтому обозначает последнее использование "сверхчеловеческих" возможностей индивидуума, в результате чего он опустошается, становится маской и схемой.

Осмысление апокалипсического катастрофизма слов Ангела: "времени больше не будет", и изображение проблематики обезличенности и безличного зла привело к полному отрицанию эмпирии у русских писателей, осознавших кризис ценностей в начале века, но они не отказались от исканий новых метафизических гарантий бытия /"религия будущего", мистические переживания/. В то же время восприятие ущербности бытия, переживание отсутствия его гарантий, открывают в их романах новые перспективы, хотя противоречиво, но предвещают уже формирование новой концепции человека.

Вышеупомянутые тенденции появляются также и в повести начинающего Ремизова "Часы". Правда, писательские опыты Ремизова, направленные на осмысление противоречий, являются еще эклектичными и в некоторой степени даже ставят под угрозу имманентное целое произведения, его художественную достоверность. Как мы уже указывали выше, первая линия повести - история "бунта" Кости Ключкова, в которой как бы "осуществляется" ироническая мысль Ставрогина /остановить часы - значит достигнуть конца времени, остановка часов является "эмблемой" "времени больше не будет"/, включающего в себя множество искаженных и гротескных поступков героя. Внутри этой линии начи-

нает создаваться литературная пародия на "Апокалипсис Достоевского", которая не доведена до конца. Костя, сын владельца часового магазина, уродливый мальчик, грустящий потому, что у него нос кривой, "несносная пиявка", "гадная пиявка", и даже "ворона, дурак, идиот" - такова его подчеркнуто гротескная характеристика в первых главах повести. В дальнейшем его образ приобретает атрибуты бесовского, окрашивается символикой безличного зла: на месте сердца у него лед, он бесконечно гордый, он демонически хохочет, т.е. он изображен так, будто в нем уже нет ничего человеческого: "он ходил не так, как другие, а как-то срыву, он все не так делал, не по-людски."<sup>9</sup> Его "бунт" исходит из страха смерти, поэтому он ищет ответа на вопрос: "зачем он живет?" Опираясь на ошибочную, объективизирующую логику, он приходит к выводу о том, что если он остановит часы на башне, над маленьким городом и "времени больше не будет", то он будет обладать бесконечной властью, поскольку осуществится вечность. Но в то время как он объективизирует мысль, он и сам объективизируется: становится ключом, тем ключом, которым он каждый день заводит часы на башне. Таким образом, герой оказывается "запертым" в самом себе, хотя его цель заключалась в том, чтобы всех запереть, осудить на одиночное заключение. /"он всех в одиночное запрячет: пускай крысам хвосты лижут и считают тараканьи шкурки"<sup>10</sup>/. На первом этапе "бунта" Костя ставит часы на час вперед. В результате этого ничего в сущности не изменяется, если не считать, что и в до этого хаотичном муравейнике, в малом мире, в маленьком городке, начинается еще большая неразбериха. И в конце повести, когда Костя окончательно останавливает часы, также нет изменения, лишь его безумие доходит до конца, гонит его бес с большим носом /гротескная пародия на кривой костин нос/, и в масленичной суматохе он становится каруселью, воплощением и абсурдным символом бессмысленного кружения. Несмотря на вышеупомянутые детали, мы не можем дать адекватного анализа повести, если будем воспринимать образ Кости лишь как абсурд-

ный, выражающий бессмысленность, и в его "бунте" видеть только пародию на Апокалипсис Достоевского. Эффективность пародийного гротеска в повести уменьшается в первую очередь за счет использования экспрессивной символики, что указывает на влияние прозы Леонида Андреева. Некоторые черты в образе Кости совпадают с аналогичными чертами идиота-сына о. Василия из повести Леонида Андреева "Жизнь Василия Фивейского", персонажа, символизирующего судьбу, господствующие в жизни безличное зло и рок. Также не без влияния андреевской прозы изображаются в "Часах" внешние атрибуты жизни, преувеличенные до экспрессивной символики, все окружающее, пронизанное обезличенностью и роковой предопределенностью. Поэтому кажется странным, и даже с эстетической точки зрения необоснованным, то, что гротескно-карикатурные черты в образе Кости, /например, его кривой нос/ окрашиваясь андреевской символикой, становясь "проклятой печатью" - превращаются в "знак" изначальной обреченности человека: "Словно рана разрасталась проклятая печать /т.е. нос/ и уже не на лице его, а где-то в сердце и, как тяжесть тяжела она со дня в день, становилась обузнее, пригибала хребет." "И опускались руки." <sup>11</sup> Эффективность пародийного гротеска уменьшается и тогда, когда Ремизов говорит о "страшной тишине" на земле, наступающей после того, как Костя переводит часы на башне на час вперед и начинает петь в "упоении". Прием этот также можно считать характерно андреевским. Сами "часы", "часовой механизм" также становятся в повести экспрессивными символами. Их ход, постоянное их тикание проникает во все и во всех, движение их стрелок воплощает вечное кружение, саму бесцельность: "Шло время, откатывали часы миг за мигом в пучину без возврата, повторяя одно и то же, все одно и то же, как вчера, так и сегодня." <sup>12</sup> Но Ремизов создает и еще один экспрессивный символ для передачи обезличенности: - это таинственный "Кто-то", являющийся также и костиным двойником, который в конце повести смотрит с башни вниз со

страшным хохотом на "обманутый им город". В своих "стальных когтях" он держит все, замещая бога, становясь направляющей этот мир силой. Наличие этого экспрессивного символа в столкновении с пародией придает этой линии повести несколько дидактический характер.

Использование Ремизовым андреевских аллюзий порождает противоречивость и потому, что в прозе Леонида Андреева основой появления сходной символики является убеждение героя в господстве над человеком рока, побуждающее его с какой-то одержимостью противостоять ему. Усилия андреевских героев направлены на восстановление потерянного равновесия личности, и потому, несмотря на искаженность и гротескность этих усилий, их образы окрашены трагизмом. У Ремизова же образ Кости изначально пародиен, не психологичен, так как Ремизов отказывается от изображения каких-либо усилий личности, но в то же время он в этой повести еще не в состоянии изобразить обезличенность так, чтобы она стала приемлемой для индивидуума. Несмотря на то, что стремления писателя направлены на это — ведь он пытается сделать безличное "человечным" с помощью гротеска и юмора, — сознательное доведение этого процесса до конца привело бы писателя к окончательному отмежеванию от исканий метафизических гарантий личности. В начальный период творчества писателя этого не происходит, это осуществится у Ремизова позже, в эмигрантский период его творчества.

Первая линия повести "Часы" включает в себя несколько таких деталей, которые восходят к прозе Федора Сологуба и как бы опираются на некоторые характерные черты концепции человека у Сологуба. Поэтому не случайно, что упомянутый уже выше критик, Д.В. Философов, который должен был чувствительно относиться к таким деталям, воспринял всю повесть в символистском ключе: ведь, по его мнению, цель изображения обезличенности у Ремизова заключается в передаче тоски "по реальной реальности". В романе Ф. Сологуба "Мелкий бес" речь идет действительно именно об этом: сила, представляемая Передоно-

вым и "передоновщиной" - это "сила конца", и потому переживание мифа о безличном зле для личности является таким "нисхождением", которое должно привести в будущем к мифическому переживанию "восхождения". Постоянное ощущение "конца", вторжение его во все сущее является предвестием апокалипсического катаклизма, который завершается спасением, вторым пришествием Христа. В повести Ремизова "Часы" проблематика обезличенности не осмысливается в таком плане: мы встречаемся лишь с некоторыми деталями, которые Ремизов пытается "поднять" с помощью сологубовской образности. Таково, например, описание обезличения предметов и предметного мира: "И проникала вещи какая-то неприглядность и скука, напоминая о том неприменном конце, который в свой час всякому придет и не спросит."<sup>13</sup> Эти детали поэтому мы осмысливаем лишь как сологубовские аллюзии, и не видим в них, подобно Философам, близости писателя к художественным решениям символизма.

Анализируя вторую линию повести, мы уже можем выделить такие проблемы, которые сближают прозу начинающего Ремизова с символизмом. По содержанию эта в определенной мере самостоятельная линия действия - история взаимоотношений Христины и Нелидова - связана с первой тем, что Христина является женой Сергея, брата Кости, бежавшего от банкротства и покинувшего Христину, оставившего ее в беспомощном положении. Нелидов - друг Сергея, о котором мы даже не знаем, что он делает в этом маленьком городке: "в городе случайный человек. Сама судьба занесла его сюда."<sup>14</sup> Нелидов хочет утешить Христину в ее одиночестве, думая, что он любит ее. Проблемой здесь становится любовь, ее возможности и парадоксы. Нелидов также борется с обезличенностью, с безличным злом. Но по сравнению с первой линией, с историей Кости, вся эта линия и образ Нелидова не окрашиваются пародийной гротескностью, хотя некоторые черты ее и здесь можно обнаружить /напр., в сновидениях Нелидова: в одном из них колокола зовут к воскресению, но в церкви, где проходит отпевание, вдруг открывается гроб, и в нем ска-

лится обезьянья морда - пародия на образ Антихриста из Апокалипсиса - "сатана - обезьяна Бога"/. В раскрытии характера Нелидова в некоторой степени даже сохраняются следы психологического изображения. Нелидов в повести имеет предысторию, граничащую с "жителием", из которой выясняется, что у него было счастливое детство, что он верил в молодости в возможность создать новую жизнь, вернуть "потерянный рай", достигнуть "Царства Божия на земле". Позднее его вера постепенно угасает - ведь он не считался с существованием безличного начала в мире, с наличием зла - и поэтому он начинает доверять только своим чувствам: он верит лишь в свое сердце, хочет спасти самого себя, т.е. сохранить идентичность своей личности, полагаясь на силу любви. Но его стремление терпит поражение: когда умерла его невеста, он считает и любовь умершей, и себя чувствует игрушкой в руках безличных сил: "Он создал себе в любви несокрушимый храм, но чья-то рука разрушила его"<sup>15</sup>. Нелидов приходит к выводу о том, что "силы души" также являются безличными, демоническими, что это - "силы, отпущенные Богом на волю." После этого его стремления направляются на то, чтобы жить и сохранить жизнь, хотя уже бесцельную и опустошенную: "А жить надо. Надо было ему во что бы то ни стало суметь прожить."<sup>16</sup> Нелидов понимает, что он "маленький человек" и не способен представлять идею, что он лишь один из многих отличающихся друг от друга только по имени, "некий Нелидов", погружившийся в мелочное существование. Несмотря на то, что Ремизов дает такую характеристику герою, он последовательно до конца не доводит ее: Нелидов, хотя и осознает свою окончательную погруженность в банальность, все же не может отказаться от попыток восстановить прежние гарантии личности. Он не в состоянии найти смысл в бытийственном принципе "жить надо", не может взять на себя риск сосуществования "со многими". Он только констатирует бытийственный принцип, но сам борется против него, т.е. пытается объективизировать чувст-

ва: "построить храм, ничего не замечать, не чувствовать."<sup>17</sup> Поэтому его устремления становятся подобными устремлениям Кости: он также хочет победить смерть, физический конец с помощью "сильного сердца". Результатом его стремлений является самоубийство, вытекающее не из какой-либо построенной ущербной теории, как у героев Достоевского, а из признания своего собственного душевно-физического бессилия. Мы уже указали на то, что в противопоставлении с образом Кости образ Нелидова не изображен пародийно. Образ героя даже окружен некоторыми символическими знаками, которые как бы внушают, что отказаться от представительства принципа любви невозможно, что его полное усвоение ведет человека к "подлинной реальности". В этом ключе мы осмысливаем мотив "тени", связанный с образом Нелидова в повести. Герой "Часов" несколько медиуматичен, в его сновидениях появляются предчувствия, предсказания, связанные с его судьбой. Но в противовес героям прозы второго поколения русских символистов, например, героям романов Андрея Белого /Белый в своей прозе достиг органического единства гротеска и лиризма/, "теневое бытие" которых восходит к теневому характеру самой эмпирии, которые сами являются "отражениями" высших ценностей, в повести Ремизова в образе Нелидова это отражение не осуществляется. Поэтому повеление "любите!" является декларативным, как некое изречение, которое хотя относится и к Нелидову, но не связано органически с его экзистенцией. В связи с декларированным автором принципом любви в повести несколько раз повторяются слова Христа из Евангелия от Матфея /глава 11/ "Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас". В конце повести ремизовская парафраза-"Придите ко мне..."-зазвучит и при изображении костиного сумасшествия. Поэтому нам кажется, что сам принцип любви, и сама проблематика любви не соотнесены с героями, а представлены обособленным голосом рассказчика. Этот прием отрицательно влияет на художественную целостность произведения, сообщает ему - в первую очередь в этой линии - ди-

дактический характер. Однако принцип любви и ее проблематика с точки зрения ремизовского творчества имеют особую важность: слова Христа из Евангелия от Матфея внушают сочувствие, сочувствие страдающему человечеству. В выделенном слове рассказчика в повести "снимается" и дилемма Достоевского из "Братьев Карамазовых" /вопрос о боге и о невинном страдании/, так как Ремизов исключает проблему невинности, поскольку, по его представлению, человек не может избавиться от первородного греха, для него нет спасения и благодати. Эту проблематику освещает в "Часах" образ Христины, который с эстетической точки зрения является не вполне завершенным. Хотя Христина уже разочаровалась в любви, она все же пытается еще раз полюбить, но она любит такого человека, который уже не способен к личным чувствам. Согласно намерениям писателя, она одна в повести должна была бы представлять личное начало. Поэтому в повести ее образ часто окружен знаками, символизирующими крест и Христа. Само имя в такой необычной форме можно соотнести с именем спасителя. В конце повести эта символика доходит до апогея: "Христина, снятая с креста". В свете этой символики всю ее жизнь казалось бы можно воспринимать как "хождение по мукам". Но в сущности сам смысл ее "жития" противоречит таким представлениям. Христина не в состоянии "спасти" никого, потому что она и сама нуждается в спасении, она греховна, она - лишь одна из многих страдающих. И в конце повести, несмотря на вышеупомянутую символику, она изображается погруженной в безличность, в "клочковщину". В обрисовке Христины преобладает гротескность, но не ее пародийная разновидность.

"Часы" Ремизова это - произведение начинающего писателя, о чем свидетельствуют неровности художественной структуры и неуверенность писателя в осмыслении некоторых проблем. Но несмотря на это, повесть приобретает особую важность потому, что в ней возникают вопросы, которые в зрелых ремизовских произведениях /мы имеем в виду, в первую очередь, повесть "Крестовые сестры" и произведения эмигрантского периода/ уже

освещаются по-иному, так, что достигается целостность и в эстетическом смысле. В повести "Часы", правда еще в зачаточной форме, наличествует такая концепция человека, которая разрабатывается в литературе позже, в произведениях XX века. Эту концепцию можно охарактеризовать как концепцию "рыцарства", направленного на принятие обезличенности индивидуумом, уже осознавшим разрушение своей личности, но в целях сохранения человечности, не отказывающимся от попыток "гуманизировать" абсурдность своего настоящего существования. Этот принцип осуществляется в эмигрантский период творчества Ремизова: "гуманизация" означает у него вовлечение культуры и традиции в "малый мир" индивидуума. В повести "Часы", как мы уже на это указывали, такая концепция еще только намечается. Ремизов здесь еще не отказывается от попыток восстановления равновесия личности и даже под влиянием символизма направляет свои стремления на поиск гарантий в трансцендентальном мире. Неопределенность писательской позиции является причиной того, что в повести мы встречаем слишком много разнородных с эстетической точки зрения деталей. Поэтому нельзя не согласиться с критиками-современниками Ремизова, которые порою воспринимают изображение в повести темных сил и ужасов бытия самоцельным. Надо отметить, что эту повесть, несмотря на нецелостность художественного решения, можно считать типичным романом "fin de siècle" в эстетическом смысле. Во многих значительных романах рубежа веков можно обнаружить следы так называемой "эстетической экзальтации" и эстетические эксперименты, вызванные неопределенностью позиций. Таким литературным феноменом, как нам кажется, является и повесть Ремизова "Часы".

Примечания

1. А. Измайлов. Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. Гл. Старорусские кружева /Быль и легенда А.М. Ремизова/. М., 1913, стр. 87-101.
2. А.В. Рыстенко. Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Одесса, 1913, стр. 25.
3. Д.В. Философов. Старое и новое. Гл. Сны. М., 1912, стр. 28.
4. Иванов-Разумник. Творчество и критика. т. II. СПб., 1912. Гл. Творчество А. Ремизова, стр. 88.
5. Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах. т.7. Бесы. М., 1957, стр. 250-251.
6. Там же, стр. 702.
7. Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах. т.9-10. Братья Карамазовы. М., 1958, стр. 307. т.9.
8. Там же, т. 10, стр. 170.
9. А.М. Ремизов. Рассказы II /Часы и др./ Nachdruck von Band 2 der Gesammelten Werke. Petersburg, 1910-12. München, 1971. стр. 17. Цитаты из повести в дальнейшем приводятся по этому изданию.
10. Там же, стр. 27.
11. Там же, стр. 15-16.
12. Там же, стр. 36.
13. Там же, стр. 24.
14. Там же, стр. 52.
15. Там же, стр. 57.
16. Там же, стр. 55.
17. Там же, стр. 55.