***Н. Л. Блищ***

**РЕЦЕПЦИЯ СТИЛЯ А.М. РЕМИЗОВА**

**В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЕЙ-ПОСТМОДЕРНИСТОВ**

**(А.Д. Синявский, А.К. Жолковский, Саша Соколов)**

Память об А.М. Ремизове в творчестве писателей третьей «волны» эмиграции оказалась неотделимой от «*узлов и закрут*» его собственного воображения, от репертуара поведенческих жестов и стилевых причуд самого писателя. В этом смысле Ремизов результативнее, чем кто бы то ни было, сумел реализовать одну из важнейших модернистских творческих интенций: он подчинил собственную жизнь творчеству, претворил личный драматический социально-бытовой опыт в очищенную от житейских напластований легенду, спрятал частную историю жизни в символ, в мерцающую текстовую загадку.

А.М. Ремизов сыграл важную роль в формировании литературного самосознания А.Д. Синявского (Абрама Терца), писателя-эрудита, изобретательного исследователя, сумевшего мастерски «переплавить» приобретенный у предшественника опыт. В эмиграции А.Д. Синявский пишет статью «Литературные маски Алексея Ремизова», которая свидетельствует о том, что исследователь был хорошо знаком с контекстом ремизовских авторских масок. Очевидно, что маски «сказочного вора» и «дурака» послужили «подпольным» материалом для его собственной самоидентификации в «масочном» образе Абрама Терца. Литературоведческая эссеистика А.М. Ремизова, с ее ассоциативностью и аллюзивностью, метафорическим языком и символическими подтекстами, была творчески усвоена писателем-последователем, послужила ему одним из стилевых ориентиров в работе над книгами «Прогулки с Пушкиным» и «В тени Гоголя». Рефлексия А. Терца по-ремизовски иронична, он раскрывает литературоведческие и научно-популярные стереотипы восприятия А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, подчеркивая, что эти интерпретационные формулы больше характеризуют самих исследователей, чем наследие классиков.

В этих книгах, помимо мотивно-тематического репертуара, еще и сходный с ремизовским стилевой регистр: он определяется установками на ироничность, свободу интерпретации, своего рода «рукописность», подчеркивающую как интимность мысли, так и ее спонтанную фрагментарность, намеренную недовоплощенность формы. Однако влияние А.М. Ремизова тщательно и виртуозно закамуфлировано: «титульным» наставником для Терца открыто объявлен В.В. Розанов, который был более известен в подпольных кругах советских интеллектуалов как философ-публицист, а не писатель. А.М. Ремизов в прозе Терца выступает в функции того тайного «магического помощника», который призван свершить чудо и помочь герою сказки перевоплотиться, о чем писал в своей статье о литературных масках А.М. Ремизова А.Д. Синявский.

 Художественные приемы и литературные стратегии А.М. Ремизова стали катализаторами многих философско-художественных рассуждений А.Д. Си-нявского относительно природы творчества. Книга А.Д. Синявского «Иван-дурак. Очерк народной веры» (1991) представляет собой эссеистическую экспликацию сказок и стилизаций А. Ремизова: сборники сказок и стилизаций А. Ремизова «Посолонь» (1907), «Докука и балагурье» (1914), «Николины притчи» (1917), «Никола Милостивый» (1918), «Звенигород окликанный» (1924) явились основным источником и для научных рефлексий А.Д. Синявского в области народного сказочного мышления.

Интересно, что А.М. Ремизов создает образ своего любимого святого Николая Угодника на основе агиографических источников, рукописных житий, апо-крифов, старообрядческих молитвенников, фольклорных песен, а А.Д. Си-нявский – на основе ремизовских сборников. Из всех чудес, совершаемых Ни-колаем, из всех его поведенческих причуд А.М. Ремизова больше всего увлекал фе-номен покровительства ворам и мошенникам. По иронии судьбы единственная в книге А.Д. Синявского ссылка на ремизовский сборник «Звенигород окли-канный. Николины притчи» (1924) сопровождает пересказ сказки «Воровская свеча» – о человеке, «который промышлял обманом и воровством и всякий раз, обделав какое-нибудь дельце, ставил в церкви свечку Николе» [1, с. 197].

Многие креативные аспекты металитературного дискурса А.М. Ремизова – писателя первой «волны» – проясняются через его взаимодействие с эссе-истикой А.К. Жолковского – писателя и литературоведа третьей «волны». Выявляя неочевидную генеалогию снов литературных героев в книге «Блуждающие сны. Из истории русского модернизма» (1993), А.К. Жолковский ссылается на книгу А.М. Ремизова «Огонь вещей. Сны и предсонье» (Париж, 1954). Книга Ремизова могла послужить для А.К. Жолковского одним из источников и самой метафоры «блуждающих снов» (помимо мандельштамовской), поскольку ремизовская идея о перетекании сновидческих сюжетов от писателя к писателю легла в основу его философии снотворчества.

Металитературные эссе А.М. Ремизова как прозаические тексты с поэтическим субстратом, насыщенные интертекстуальным и автобио-графическим материалом и представляющие собой философско-литературное переосмысление классических художественных образов, явились, как можно предположить, одним из стилевых источников художественной прозы А.К. Жолковского. Учет традиции А.М. Ремизова, который целенаправленно выстраивал литературную родословную с оглядкой на Гоголя, заметен у А.К. Жолковского в его автопортретном образе профессора Z (сборники «НРЗБ», «Эросипед и другие виньетки»). На этот раз автобиографический Z представляет себя «дублером» Набокова: логика автопародии в том, что Z профессорствовал в том же университете, что и автор «Лолиты».

В сборнике эссе «Осторожно, треножник!» (2010) главной проблемой становится обретение писательской самоидентичности. Один из сюжетов книги особенно показателен: иронически интерпретируя «патриотические» интенции И.С. Тургенева, А.К. Жолковский обходится со своим «героем» примерно так же, как поступал А.М. Ремизов с Ф.М. Достоевским. Металитературная эссеистика А.К. Жолковского близка ремизовской традиции восприятием пространства русской литературы как истории бесконечного возрождения смыслов, а литературного процесса – как цепи переосмыслений и перевоссозданий ключевых мотивов и образов классиков. Наконец, ему, как и А.М. Ремизову, присуща тенденция к художественному самоанализу, переосмыслению основ собственного творчества и автокомментированию через постижение другого писателя.

В данном же аспекте интересна стилевая позиция другого писателя-эмигранта – Саши Соколова. Творчество С. Соколова неразрывно связано с опытом предшественников, о чем писал А. Жолковский. В статье «Стилистические корни “Палисандрии”» приведены убедительные примеры интертекстуальной и стилевой преемственности Соколова по отношению к традиции. И пусть имя А. Ремизова при этом ни разу не упоминается, очевидно, что на уровне микростилистики многие особенности романа «Палисандрия» (1985) созвучны специфическим ремизовским приемам: это и создание автомифа, и комплекс орнитологических мотивов, связанных с фамилией; и ритмизация, и акустические «спецэффекты» текста.

С другой же стороны, очевидно, что художественные приемы Соколова нацелены на ироническое дистанцирование от литературных «отцов»: пытаясь преодолеть власть другого, Соколов порой редуцирует его стиль до вербальной игры, разлагает этот стиль на составляющие микростилистические «атомы». Тем не менее, сопоставление с А.М. Ремизовым напрашивается хотя бы потому, что оба заслужили репутацию искусных стилизаторов. Скрываясь под масками стилизатора, ученика и копииста Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, А.М. Ремизов перетолковывал творчество классиков, вскрывая глубинные истоки авторской ментальности и стилевой манеры. Соколов же, в свою очередь, не очень активно оспаривал мнение о том, что он намеренно наследует традиции В. Набокова, прежде всего в стилевой плоскости.

И в этом отношении примером могла послужить творческая практика А.М. Ремизова: как известно, именно он в серии созданных в изгнании авто-биографических книг вывел алгоритм сотворения авторского мифа, более того, сумел создать «модельный» собирательный образ русского писателя-эмигранта. В восприятии последователей писатель уже не соотносился с обстоятельствами реаль­ной биографии: его образ стал производным от мотивов персональной мифологии, звучащих в книгах «Подстриженными глазами», «Иверень», «Пе-тербургский буерак», «Взвихренная Русь», «Учитель музыки», «Мышкина дудочка». Автобиографический герой А.М. Ремизова отмечен родовым проклятием и судьбоносным увечьем, на его долю выпали опыт политической ссылки и участь изгоя. Художник, с точки зрения Ремизова, от рождения обречен на боль и страдание, он всегда мученик, монах-отшельник. Более того, писатель – это тот, кто сознательно надевает на себя если не «кандалы», то «вериги». Отсюда и ремизовское сравнение писательского ремесла с каторгой.

В романе С. Соколова «Палисандрия» осуществлен проект демифологизации образа художника: герой-творец расстается с романтическим ореолом, а автор перестает претендовать на экзистенциальную глубину «прозрений» и творческую свободу письма. Послание Палисандра вскрывает иллюзорность мемуарного дискурса, пародийно обнажает его «умышленность». В «Книге Изгнания» нарочито изобличаются «избранность» и «отмеченность» героя, необычность его происхождения, готовность стать «страстотерпцем» и «мучеником». И здесь неизбежно возникают ассоциативные переклички с А.М. Ремизовым.

Гиря от ходиков, упавшая в детстве на *нос* Палисандра и ставшая причиной его нервного тика (тут очевидно «набоковское» каламбурное сбли-жение звукоподражательного «тик-так» с образом лицевой судороги), является образным «двойником» ремизовской железной игрушки, изуродовавшей *нос* автобиографическому герою. В «Книге Дерзания» и «Книге Отмщения» одержимый идеей стать писателем герой С. Соколова претерпевает ряд «инициаций», но посвятительное мученичество при этом подменяется сексуальным ученичеством, а очистительное страстотерпие – блудодейством. В последней части «Палисандрии» трагедия изгнания первой «волны» травестируется, оборачиваясь фарсовыми сценами отправки героя в «послание» по заданию КГБ. Мотивы ностальгии по родине получают абсурдную «зооморфную» аранжировку: по весне эмигранты вселялись в летучих мышей и летали.

И А.М. Ремизов, и С. Соколов особенно чутки к повторению «мифо-генных узоров» судьбы в жизни писателей-классиков и жизнетворчестве их последователей. Согласно автобиографической легенде самого Ремизова, его «подпольное вхождение в литературу» состоялось под знаком Достоевского: у Ремизова те же, что и у предшественника, опыт тюрьмы и ссылки, «первородная обида» и «пламенное сердце». Осознавая очевидную зависимость своего раннего творчества от тем Ф.М. Достоевского, А.М. Ремизов в книге «Учитель музыки» принуждает автобиографического героя написать саморазоблачительное «Письмо Достоевскому», которое является пародийной стилизацией классика. Однако более продуктивной оказалась для А.М. Ремизова попытка самоидентификации через Н.В. Гоголя. Перетолковывая многие сюжеты классика, А.М. Ремизов стремился «усовершенствовать» Н.В. Гоголя, потому что считал себя конгениальным ему.

Саша Соколов избирает сходный способ самоидентификации, однако повышает градус пародирования и увеличивает степень авторской отчужденности от литературных «предков». В «Палисандрии» обнаруживается множество перелицованных гоголевских мотивов: ритмизованные фрагменты отзываются интонациями поэмы в прозе «Мертвые души», некоторые записи Палисандра перекликаются со стилистикой «Записок сумасшедшего», «проясняется» эротический подтекст повести «Нос», а сам классик именуется Гоголем-Моголем.

Подобно Н.В. Гоголю, который не без элементов саморекламы ссылался на якобы подаренные ему А.С. Пушкиным сюжеты, С. Соколов открыто наме-кает на свои особые отношения с наследием В. Набокова, в частности с его феноменологической автобиографией «Другие берега». Так, сама фамилия Палисандра – *Дальберг*, кроме слишком профессиональных «ботанических» ассоциаций (Dalbergia monetaria), акустически отчетливо перекликается с набоковскими «другими берегами», а попутно – с любимыми В. Набоковым пушкинско-блоковскими образами «иных берегов» и «очарованной дали». Кроме того, сюжет «Палисандрии», по замыслу писателя, связан с «переворачиванием» набоковской «Лолиты», и вместо нимфолепсии предложена геронтофилия. С. Соколов, как нам представляется, стремится освободиться от власти языка и стиля предшественника. Само ощущение стилистических «вериг», навязанных ему «отцами», сюжетно отражено в мотиве тюремного заключения Палисандра в одной из Кремлевских башен. Башня становится символом языковой и стилевой темницы, в которой томится «мысль, бьющаяся в оковах незримых кавычек» [2, c. 413].

«Оковы незримых кавычек» – тяжкое бремя преемственности для того, кто занял место прежнего обитателя «башни». Избавиться от призрака беско-нечного повторения ему не удается: «Реверберация в башне была пора-зительная» [2, c. 14]. Остается с отчаянием «приглашенного на казнь» пытаться переиграть предшественника на его же поле – в технике музыкальных повторов и звуковых перекличек. Музыкальный код книги задан звучанием (не на-писанием) названия, провоцирующим не только «рифменный полет» к биб-лиографическому раю египетской Александрии, но и «греко-латинское» окка-зиональное толкование. Буквально понятая «Поли-Сандрия», или «много-Са-шие», намекает на латентных металитературных героев романа, которыми ста-новятся и сам автор, и его тезки: Пушкин, Блок, Солженицын (возможно, что и Жолковский). Но главным «теневым» предшественником автора оказывается все-таки тезка не по имени, а по «птичьему» псевдониму – Сирин-Набоков.

В эссе «Palissandre: c'est moi» Соколов утверждает, что «создатель изысканных прозаических партитур Набоков *не понимал назначения музыки*» [3, c.196] (Курсив мой. – *Н.Б.*). В свою очередь Палисандр прямо заявляет: «Музыкален я дьявольски. У меня обостренное чувство гармонии, такта, отменный слух» [2, c. 45]. Музыкальность героя получает квази-материалистическую мотивировку, связанную с тем, что палисандровая древесина использовалась для изготовления музыкальных инструментов. На самом деле понимание Палисандром «назначения музыки» оборачивается бесконечной вереницей пародийных приемов, ведущих к утверждению сугубо фонетического словесного гедонизма.

Так, ритмизованный пассаж о «пупырчатой ребристости» подошв «мокроступов» звучит как завистливая, почти до отчаяния «ревнительная» насмешка над словесной практикой Набокова («шелест шин» велосипеда, «клавишная скользкость» кожи нимфетки). Достичь такой же, как у предшественника, пронзительной лиричности герою Соколова, увы, не дано.

 В этом и коренится главное различие между самосознанием писателей первой и третьей «волн» русской эмиграции. Ведущим подспудным мотивом ремизовской прозы был мотив самопознания. Путь «к себе» пролегал для автора «Огня вещей» через истолкование важнейших «событий сознания», многие из которых были связаны с восприятием литературы, принятием даров от предшествующих художников и передачей преумноженного наследия в дар другим.

Саша Соколов сомневается в целесообразности этой «эстафеты гениев»: он делает своего героя графоманом и называет художественную прозу «литературой летейской воды», отчетливо намекая на эффект неизбежного забвения. Досадное авторское сомнение в нужности своего дела тем не менее приводит С. Соколова к выразительным автометаописаниям: кажется, одна из «подпольных» интенций «Палисандрии» в том, чтобы истолковать уникальность камерного «Саши» на фоне бронзово-мраморных литературных «Александров» и «Владимиров».

Переживание собственной «разномасштабности» по отношению к предшественникам – общее свойство металитературной рефлексии С. Соколова и А.М. Ремизова. Заметим, что оба писателя прибегают к мотивной актуализации своих «птичьих» фамилий. С. Соколов намеренно подключается к традиции «скрытого» обозначения авторского присутствия, сложившейся у писателей-предшественников с «птичьими» именами: Гоголя, Ремизова и Сирина. Интересно, что и Ремизов, и Набоков отмечали в словесных портретах Гоголя характерные «птичьи» черты, а порой подражали его сознательной орнитологической мимикрии в собственных автопортретах.

Многообразие птичьих (и сопутствующих им древесных) образов в «Палисандрии» нередко вызывает к жизни звукопись то ли набоковской, то ли ремизовской выделки: «велеречивое лепетание лип» [2, c. 21], «вспорхи и перепархивания пернатых <…> в кронах <…> долговязых вязов» [2, c. 118]. В образе Палисандра – сексуального маньяка и графомана – прочитывается пародия на поэта-романтика, жаждущего воплощения в образе птицы: «Недостает только крыльев – лишь оперенья, дабы взлететь – воспарить – взметнуться» [2, c. 113].

Отчетливо звучит в «Палисандрии» и мотив охоты в ее самых «аристократических» разновидностях. Герой неслучайно восхищается именноохотой или «охотой на тягу», популярной у стрелков по вальдшнепам. Смысловая амбивалентность мотива заключена в нюансах значений слов «охота» и «тяга». Охота – это ловля и травля, но одновременно – желание и страсть. Тяга – это и перелет птиц, и влекущая сила. Страсть к словесному творчеству у героя «Палисандрии» гипертрофированна, подобно тому как безудержна сексуальность героя. В моменты палисандровых актов (творческих или совокупительных) почти всегда фоном звучит хохот каких-либо персонажей. Прочитываемая анаграмматическая триада – охота / похоть / хохот – символизирует муки слова автора «Палисандрии» и одновременно служит ироническим самопризнанием в роковой незавершенности его художественного устремления. Слово автора так и не обретает свободу от стилистических оков, навязанных предшественниками, а потому и «послание» Палисандра может существовать лишь в форме речевого расстройства, афазии, имитаций шизоидного дискурса. Слово Соколова будто заперто в речевой «комнате смеха». Так, в эссе «Знак озаренья. Попытка сюжетной прозы» С. Соколов в поэтической форме сравнивал дар речи художника с голубем: «Речь – пернатое самых почтовых качеств: куда ни отправь, непременно вернется в пенаты ума, на насесты мысли, в ущелье уст» [2, c. 413]. Однако птичий образ тут же превращался С. Соколовым по звуковым ассоциациям то в пушкинскую дряхлую голубку, то в песенную «О, голубку …» Исключительно ради смеха. В цикле «Триптих» (это книга, запечатлевающая процесс превращения прозы в стихи) Соколов говорит иначе: «Мысль – птица, летающая сама по себе» (см. [4]) – этот афоризм С. Соколова может служить сжатым метаописанием его стилевой манеры.

В эссе А. Жолковского «Посвящается С.» профессор З. летит в самолете, названном «стальным соколом», и видит сон, в котором переплелись мотивы прочитанного накануне романа Борхеса, фирменные образы Набокова и отголоски вермонтских бесед сновидца с писателем С. Каждый из писателей – и Борхес, и Набоков, и Соколов – последовательно отстаивали «автономию» своих стилей, хотя каждый из них отличался высокой степенью чуткости к чужим стилевым достижениям. В этой связи профессор З. формулирует мысль о логике порождения смыслов в литературе: это «чужих певцов блуждающие сны», пересказанные «с точки зрения снов, а не певцов» [5, c. 212].

«Сомнамбулическое блудодейство» – такой формулой эта же идея пародийно передана в «Палисандрии». Метафора «блуждающих снов» А.М. Ремизову, как признанному снотворцу и автору книги металитературных эссе о снах в русской литературе «Огонь вещей. Сны и предсонье», несомненно, понравилась бы, пародийная интерпретация – насмешила бы.

А.М. Ремизов оставался в рамках модернистского понимания природы творчества: он считал, что в мире литературы главный творческий жест – восприятие художественного опыта предшественников и дальнейшая ретрансляция преумноженного наследия. С. Соколов выражает усталость от бесконечного повторения, а дары предшественников воспринимает как культурные симулякры. В этом и коренится главное различие между самосознанием писателей первой и постмодернистами третьей из «волн» русской эмиграции.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Синявский, А. Иван-дурак. Очерки русской народной веры / А.Д. Синявский. – Париж, 1991.
2. Соколов, С. Палисандрия : роман. Эссе. Выступления / С. Соколов. – М., 1999.
3. Соколов, С. Palissandre: c’est moi / С. Соколов // Синтаксис: публицистика, критика, полемика. – 1987. – № 18.
4. Соколов, С. Триптих / С. Соколов. – М., 2012.
5. Жолковский, А. Посвящается С. / А. Жолковский // Синтаксис: Публицистика. Критика. Полемика. – 1987. – № 18.