



Н.Л. БЛИЦ

## Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ А.М. РЕМИЗОВА: ОТ ПОДРАЖАНИЯ К ПАРОДИРОВАНИЮ

Показано, что творчество и личность Ф.М. Достоевского для А.М. Ремизова служили не только важным интертекстуальным источником, но и благодатным материалом для создания металитературных пародий и авторефлексий.

F. Dostoevsky's creative works and his individuality served for A. Remizov as an important intertextual source and gave him rich material for metaliterary parodies and auto-reflections.

«Достоевский текст» А.М. Ремизова – это предельно сконцентрированный образно-мотивный пласт, пронизанный становящимися со временем противоречивыми эстетическими интенциями, благодаря которым возможны разнообразные исследовательские интерпретации. В первую очередь «достоевский текст» формируется многочисленными перепевами сюжетов Достоевского, авторефлексивными стилизациями, пересказами внутри собственных текстов, римейками и метапародиями. Последние формы более характерны для металитературных повествований позднего Ремизова и свидетельствуют о глубоком знании научных и литературно-критических работ о писателе. «Достоевский текст» включает и артистическое чтение Ремизовым наизусть из Достоевского на эмигрантских собраниях и в узком кругу единомышленников, и его снотворческие миниатюры, и рисование иллюстраций к произведениям классика.

Имя Ф.М. Достоевского у русских эмигрантов первой «волны» вызывало весьма противоречивые чувства (см. Достоевский... 2008). Усилиями религиозных публицистов (С. Булгакова, Н. Лосского, Н. Бердяева, Л. Шестова) и писателей (Д. Мережковского, И. Шмелева) в эмиграции стал складываться настоящий культ писателя-пророка. Заложённая мистическая оценка писателя формировала западное читательское восприятие Достоевского и порождала миф о «стихийном русском духе» и «загадочной русской душе». Другая часть эмиграции подходила к творчеству Достоевского с эстетических позиций. Ещё до революции в полемику с религиозно настроенными публицистами вступил А. Белый, который заявил, что «у Достоевского не было слуха», поэтому он «всю жизнь брал фальшивые ноты» (Белый 1911, 93). Позже Белый выскажется о «достоевщине» как об опасном культурно-лите-

ратурном комплексе и о «монологическом идеализме», а В. Набоков продолжит эту тему в берлинской лекции «Достоевский без достоевщины» (1931) и подвергнет обструкции восприятие писателя как пророка.

Набоков, как известно, считал Достоевского образцом художественного дурновкусия и мастером пошлых спецэффектов, а для себя воспринимал сравнение с классиком как унижение. Возможно, одной из причин критического отношения Набокова к Достоевскому было осознание невольной «латентной зависимости» от ключевых тем классика – тем преступления и наказания, психологии преступника, двойничества – и таких менее эксплицированных мотивов, как педофилия и эротомания. Широко известны язвительные оценки И. Бунина, не раз высказывавшегося по поводу ложного пафоса и небрежности стиля Достоевского. Русским эмигрантам младшего поколения – Г. Газданову и Б. Поплавскому – Достоевский был чужд прежде всего своим «истерическим» стилем.

«О Достоевском пошла слава: “достоевщина” – чад и мрак. Но разве это правда?» (Ремизов 2002 VII, 278) – вступает в эмигрантскую полемику Ремизов в эссе «Потайная мысль» (впервые опубликовано: Париж, 1945). Ремизов осознаёт, что художественное качество текстов Достоевского менее значимо, чем заложённая в них пророческая программа. «Искусство слова – Достоевскому тьма египетская», а «манера письма и словарь потершегося газетчика» (Там же, 290), – констатирует он, вписывая своего «учителя» в «традицию книжной искусственной речи по немецким образцам» (Там же, 289). Однако в «растрепанных фразах» Достоевского Ремизов обжигает «кипяток мыслей», влечет «мысль исподняя» и мучают «двойные мысли». Обнаружив в текстах Достоевского созвучные ему «потайные

мысли», Ремизов «прощает» классику и несоответствие стилистического и тематического планов, и газетный слог, и «глубокомыслие пустых страниц».

В первое десятилетие эмиграции Ремизов по инерции продолжал играть роль «ученика» Достоевского, возникшую в юности как следствие осознания идентичности судеб и сходной тактики претворения трагического жизненного опыта ареста и ссылки в тексты. Ведь с самого начала на Ремизова обратили внимание именно по признаку сходства с Достоевским: «...весь вышел из Достоевского и весь в него ушел» (Измайлов 1913, 100); «У Ремизова есть целые страницы, которые могли бы быть приписаны Достоевскому» (Колтоновская 1912, 95). Современные исследователи (Е. Обатнина, С. Доценко, А. Грачева) в ряде статей склонны к такому же прямолинейному прочтению Ремизова.

На наш взгляд, отношения между произведениями Ремизова и Достоевского сложны и запутанны, а позиция ученичества Ремизова по отношению к классику сильно преувеличена. С одной стороны, элементы подражания очевидны, но с другой – слишком явны, будто нарочиты, больше похожи на метапародии. Уже в раннем романе «Пруд» часто встречаются скрытые иронические отсылки к романам Достоевского. Пародийной иллюстрацией может послужить следующий пример: узнав о смерти покровского священника, главный герой романа «почему-то был уверен, что из батюшки непременно мощи будут, но батюшка на другой же день испортился» (Ремизов 2000 I, 147). Здесь пародируется не только сюжетная ситуация смерти старца Зосимы из «Братьев Карамазовых», но и стиль. Лексический маркер Достоевского «непременно» и замена экспрессивного выражения классика «старец провонял» на условно-нейтральное «батюшка испортился» создают комический эффект. В повести «Часы» ремизовский герой-подросток Коля – художественная контаминация всех психопатологических героев-мальчиков Достоевского, именуемых Колями: сына Катерины Ивановны из «Преступления и наказания», Коли Иволгина из «Идиота» и Коли, рассказывающего о «Соннике» в «Скверном анекдоте», Коли Красоткина из «Братьев Карамазовых».

В эмиграции Ремизов создает череду литературных пародий не только на современников, но и на классиков. В связи с этим обращает на себя внимание дважды встречающийся сюжет об оплевании автобиографического героя юродивым: в эссе «Аэр» («Последние Новости», 1932, № 4057), включенном впоследствии в книгу «Учитель музыки», и в эссе «Крот» («Последние Новости», 1939, № 6586), вставленном Ремизовым в переработанном виде в книгу «Подстриженными глазами». Интерпретации этих сюжетов могут быть самыми разными, в данном же слу-

чае они прочитываются как метапародии. В первом варианте портрет юродивого выглядит следующим образом: *На Земляном валу, по Басманной, и в Лефортове ходил юродивый, – святой человек. Звали его «Пластырь»: очень помогал во всех бедах и напастях. Ходил он с палкой, как слепой, хотя на глаза не жаловался, а говорили про него, что от него ничего не скроешь, насквозь человека видит. <...> С детьми он был всегда ласков. Собаки его не трогали, и дети не боялись...* (Ремизов 2000 IX, 177). Всепроникающей иронией здесь пронизаны атрибуты имиджа писателя-пророка. Теологическая тенденциозность Достоевского отражена в анаграмматической перестановке букв в прозвище персонажа: Пластырь – Псалтырь (то и другое обладает целительными функциями). В устойчивом обороте «насквозь человека видит» зашифрована психологическая сторона личности и творчества писателя – стремление «уловить человека». В ироническом тоне обозначены излюбленные темы: тема обиженного, униженного ребенка и тема замученного животного.

В более поздней редакции узнаваемые элементы стиля пародируемого автора усилены благодаря прямому упоминанию писателя: *На Басманной, держась Никиты Мученика, ходил юродивый Федя. Что-то похожее было в его лице на Достоевского, каким он запомнился мне по портрету из «Нивы», и эти острые, скулами суженные глаза, и редкая борода, развевающаяся, как у покойника <...> Детей и собак он любил, это чувствовалось...* (Ремизов 2000 VIII, 151). Далее утрированно изображена «пророческая» внешность юродивого, особенность взгляда его глубоко посаженных глаз: «Мне представлялось, что в его глазах еще есть глаза, а за ними третьи и вот ими то оттуда он и смотрит на нас» (Там же, 151). В воспоминаниях современников «странный» взгляд Достоевского назывался «тяжелым взглядом эпилептика», который выдавал в нем «помесь реакционера с террористом», «полубесноватого, полусвятого» (Мережковский 1991).

В трагедийной форме изображается самонацеленность Достоевского на статус писателя-пророка: пророчествует «святой человек» не под благовест колокольных звонов, а «под жалкий звяк» разбитой кастрюльки, а в более поздней версии – под «погромахивание» блестящих кастрюлек (Там же, 151). Переименование юродивого в более

\* В эссе «Огонь вещей» Ремизов рассуждает о «житейских аксиомах» – подпольных мыслях Достоевского. Выражение «уловить человека» Ремизов разъясняет как умение соврать, но «с неизменной мыслью, чтобы через то выиграть». Безусловно, Ремизов был знаком с мемуарными очерками Н.Н. Страхова, С.Д. Яновского о Достоевском, в которых есть замечания о «хлестаковских амбициях» писателя, о его «выпрашивании у родных денег “на лагерь”». Об этом подробнее см.: Пекуровская А. Страсти по Достоевскому: Механизмы желаний сочинителя. М., 2004. С. 246–248.

поздней редакции в Федю Кастрюлькина, безусловно, произошло под влиянием автопародийного образа Федьки Каторжного в «Бесах», которому Достоевский передал детали собственной биографии «сибирского» периода жизни. Однако название эссе «Крот» и сам комичный образ юродивого могут одновременно рождают и ассоциации с пародией М.Е. Салтыкова-Щедрина на Достоевского в очерке «Легковесные» – с образом Феденьки Кротиков, который стал символом пустословия: *Было время, когда властителем моих дум был знаменитый вития и философ Феденька Кротиков. Назойливый болтун, бездонный носитель либеральной галиматьи – он, по-видимому, соединял в себе все данные, чтоб сделаться героем и львом своего времени* (Салтыков-Щедрин 1969, 46).

Возможно, сцена оплевания юродивым является развернутым сюжетом насмешливой поговорки: «Плюй в глаза – Божья роса» (так говорят о нравственном мазохисте). Тогда символический смысл плевок юродивого – жеста унижительного, а не «посвятительного» – восходит к объяснению Ремизовым собственного стилизованного подражания брызжущему слюной в пророческом экстазе писателю. В эмиграции Ремизов мучительно вспоминал о своих «фальшивых подражаниях» (Ремизов 2000 IX, 268) и в иронической манере писал: *И я старался перенять у других, которых принимали всерьез, их манеры, их голос и даже их мысли, чтобы только, скрыв себя, на плечах, бесспорных и признанных, выбраться в люди* (Ремизов 2000 IX, 269).

В поздней версии сюжета с юродивым не без умысла подбирает Ремизов своему пародийному персонажу, выкрикивавшему в такт кастрюлькам «Каульбарс», литературный прототип: *Это как у Горького в «Артамоновых» дурачок Антон свое «Куютыр-каямас»* (Ремизов 2000 VIII, 151). Тем самым Ремизов вписал в оркестр копиистов Достоевского и М. Горького. В книге «Подстриженными глазами» юродивый появится снова: *У Никиты Мученика, сверкая начищенными кастрюлями, стоял юродивый Федя: приложив зонтиком руку к глазам, другую поднял – и наставил кукиш. Чудно!* (Ремизов 2000 VIII, 178). Этот обесценный жест юродивого и «выдает» самого Ремизова – любителя табуированных вербальных и невербальных жестов, поскольку они, с его точки зрения, обладают жизнестроительной экспрессией и энергией. Следовательно, метапародия в сюжете о юродивом одновременно является и автопародией.

\* Например, исследователю С. Доценко интерпретационный контекст видится следующим: «Жест юродивого Феда можно понимать и так: Ремизову тоже суждено быть отверженным, изгоем. И тогда весь этот случай приобретает смысл признания и явления окружающим юродства самого Ремизова <...> Святой (Федя-юродивый) заметил и благословил (пусть и таким странным, парадоксальным образом)» (см.: Доценко С. «Библией мух бьет!»: Автобиографический миф А.М. Ремизова // Блоковский сборник XVII: Русский модернизм и литература XX века. Тарту, 2006. С. 102–138).

Жизнь и творчество Достоевского стали для позднего Ремизова не столько интертекстуальным источником, сколько благодатным материалом для самоанализа. Именно благодаря мета-литературной авторефлексии и создавался особый «достоевский текст», в котором все смыслы и образы лишь на первый взгляд обращены к Достоевскому, но, по сути, это система кодов авторского самосознания.

В книге «Учитель музыки» во фрагменте «Письмо Достоевскому» alter ego Ремизова обращается к «учителю»: *Конечно, кто еще, как не вы, не нарушая приличий, с откровенностью до бесстыдства, сумел всего себя выложить со всей своей тайной!* (Ремизов 2000 IX, 264). Ремизова интересовала исключительно «потайная мысль» Достоевского, и весь его поздний «достоевский текст» основан на разгадывании загадки писателя, в которой, надо полагать, скрывалась и загадка самого Ремизова.

Путь Ремизова к разгадке «тайны» Достоевского был долгим и постепенным: он прочитывал скрытый смысл в откровениях В. Розанова, в индуктивных построениях Л. Шестова и, наконец, постигал Достоевского собственной обостренной интуицией. Сильнейший импульс был получен от идей ученого-слависта А. Бёма, который в «психоаналитических этюдах» о Достоевском обратил внимание на несоответствие: герои Достоевского открыто самообнажают, признаются в «потайных» мыслях, а сам автор в автобиографических фрагментах и дневниках, наоборот, тщательно скрыт. Ремизов, хорошо знавший о механизме художественного замещения, это почувствовал, поскольку и сам все свои внутренние переживания зашифровал в художественных образах. *Литературное произведение в большей части своей есть набор таких искусно-расширенных скрывающих покровов, нелегко и догадаться, что именно закутано, какая «ошибка» или какой грех, или какая страсть в навязчивой ли мысли, или в неизбывном желании, то самое настоящее – самое живое...* – разъясняет Ремизов свой психоаналитический способ прочтения классики, за которым прячется его собственный способ писания (Ремизов 2000 IX, 264).

Безусловно, некоторые идеи и, в частности, «метод мелких наблюдений» Ремизов позаимствовал у А. Бёма, особенно из его статей «Драматизация бреда: “Хозяйка” Достоевского» и «Достоевский – гениальный читатель». Однако еще в раннем творчестве Ремизов сквозь фрейдистские очки пристально рассматривал нравственные вывихи деструктивных и психопатологических героев Достоевского как свидетельства об авторском болезненном подсознании.

Ремизов относится к кликушествующим, юродствующим и бесноватым героям Достоевского с художественным подозрением. Впрочем, сомнение у него вызывала и сама болезнь писателя: *В рукописях Достоевского попадает готический собор и ясно выписанные каллигра-*

фически – имена и слова. И это при иступленности и горячке Достоевского? (Ремизов 2000 VIII, 42). Ремизов замечает перенаселенность мира Достоевского персонажами-эпилептиками: Нэллы («Униженные и оскорбленные»), Катерина Ивановна («Преступление и наказание»), Князь Мышкин и Ипполит («Идиот»), Кириллов («Бесы»), Аркадий Долгорукий («Подросток»), Лизавета Смердящая и Смердяков («Братья Карамазовы»). Замечает он и то, что чаще всего многие из этих героев оказываются истериками-имитаторами. Как виртуозный мифотворец, Ремизов догадывался о том, что Достоевский, ведомый жизнетворческой стратегией создания имиджа писателя-пророка, выдумал себе все свои невыносимые страдания и «высокую болезнь», позволяющую видеть апокалиптические-экстатические картины будущего. А ведь одной из главных составляющих ремизовского имиджа также была игра в «мученика» и «страдальца». Преувеличивая степень своих страданий, он говорил метафорическими конструкциями Достоевского: «прожженное сердце», «опрокинутая душа», «вывороченная душа» – как бы пародируя классика, так талантливо сыгравшего свою жизненную роль, «поставившую его вровень с пророками» (Ремизов 2000 VII, 213).

В «Игроке» у Достоевского есть намек на загадочное явление: **«безобразие»**, – пишет Ремизов в книге «Подстриженными глазами» и тут же цитирует из Достоевского: – Я не умею себе дать отчет, что со мной сделалось, в иступленном ли я состоянии нахожусь, в самом деле или просто с дороги соскочил и **безобразничая**, пока не свяжут (Ремизов 2000 VIII, 193). Очевидно, что Ремизов уловил индивидуальный смысловой оттенок значения слова «безобразничать», т. е. «озорничать». Интересно, что дальше в тексте Достоевского появляется контекстный синоним: «Порой мне кажется, что у меня ум мешается. А порой кажется, что я еще не далеко от детства, от школьной скамейки, и просто грубо **школьничаяю**» (курсив мой. – Н. Б.).

Ремизов иллюстрирует свою смысловую дефиницию примером образа «безобразника» из «Сочинений Казака Луганского» В.И. Даля, который «по дням, по часам, по неделям принимал на себя временно и поочередно всевозможные нравы, и был сегодня не тот человек, что вчера, иногда вовсе не тот, что час тому назад...» (Ремизов 2000 VIII, 193).

В Словаре языка Достоевского, составленном много позже ремизовских разысканий, лингвисты приводят только три значения слова «безобразный»: 1. Неподобающий, непристойный, предосудительный; 2. Не имеющий в восприятии отчетливого вида; смутный; бесформенный; 3. Некрасивый, уродливый, непривлекательный внешне

<sup>1</sup> Подробнее см.: Пекуровская А. Страсти по Достоевскому: Механизмы желаний сочинителя. М., 2004; Сироткина И. Достоевский: от эпилепсии к прогенерации // Классики и психиатры: Психиатрия в русской культуре конца XIX – начала XX века. М., 2008. С. 60–100.

(см. Словарь языка Достоевского 2001, 17–20). Как видим, найденный Ремизовым смысловой оттенок здесь не учтен. Но все словарные характеристики, восходящие к словарю Даля, оттеняют приметы публичного имиджа Ремизова – и «непристойное» поведение, и «смутность» речи, и непривлекательная внешность. Может быть, поэтому семантика понятия «без-образие» в словаре Ремизова сводится к превращениям, смене масок, искусству художественной лжи и всевозможным притворствам: «...**“без-образие”** приходит по наитию, осенению», а «с безобразиями жизнь несравненно богаче» (Ремизов 2000 IX, 58).

Таким образом, «безобразие» – это не просто художественное открытие Ремизова, а закон существования любого художника. Возвращаясь к ремизовской цитате из романа «Игрок», замечу, что здесь важнее название романа. Достоевский в глазах Ремизова и есть литературный игрок, притворщик и «безобразник». Однако самым главным пересмешником в русской литературе Ремизов считал Гоголя. *Достоевский, гоголевский отпрыск и по природе и по судьбе <...> отроду попросту не перекрестившийся, тоже для «порядочности» ухватился за Бога, – заключает Ремизов. Этим и объясняется, почему Достоевский «первым открыл всю фальшь этого гоголевского сквозьслезного смеха»* (Ремизов 2005, 336) и как Ремизов разгадал мифотворческий текст притворщика Достоевского.

Творчество и личность Ф.М. Достоевского для А.М. Ремизова служили не только важным интертекстуальным источником, но и благодатным материалом для создания металитературных пародий и авторефлексий.

Ремизов сумел воплотить в ткани художественных текстов идею о том, что классика жива энергией полемических «разрывов», способностью провоцировать читателя-«соавтора» на ироническое переосмысление, которое вопреки прямолинейным представлениям только укрепляет конкретное произведение в статусе классического.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Белый А. Арабески. М., 1911.  
 Достоевский и русское зарубежье XX века / Под ред. Ж.-Ф. Жаккара и У. Шмида. СПб., 2008.  
 Измайлов А. Старорусские кружева // Измайлов А. Пестрые знамена. М., 1913.  
 Колтоновская Е. О русском // Новый журнал для всех. 1912. № 12.  
 Мережковский Д. Грядущий хам. М., 1991.  
 Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. Пруд. М., 2000.  
 Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. Взвихренная Русь. М., 2000.  
 Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. Ахру. М., 2000.  
 Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 8. Иверень. М., 2000.  
 Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. Учитель музыки. М., 2000.  
 Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Петербургский буерак. М., 2002.  
 Ремизов А. М. Огонь вещей: Сны и предсонье. СПб., 2005.  
 Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1969. Т. 7.  
 Словарь языка Достоевского: Лексический строй идиолекта. М., 2001.

Поступила в редакцию 28.09.10.

**Наталья Леонидовна Блищ** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы.