

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИФИКАЦИИ
АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ГЕРОЯ ИЛИ “СМЕРТЬ АВТОРА”?
ОБ АВТОБИОГРАФИЧНОСТИ ПРОЗЫ А. РЕМИЗОВА

Каталин Сёке

Об автобиографичности творчества Ремизова писалось не мало. В работах, посвященных этой теме, основу аргументации образуют, с одной стороны, дневники, письма и произведения, стилизующие жанры автобиографии, а с другой – в духе трансформации гетевской концепции “*Dichtung und Wahrheit*” – исследуется включение жизненных фактов в такие рассказы и повести, которые основаны не непосредственно на автобиографическом сюжете.¹ Всеобъемлющий характер автобиографичности в творчестве Ремизова отмечается такими терминами, как “автобиографическая легенда” или “автобиографический миф”;² в основе этих формулировок лежат исповедальные пассажи, как например: “Автобиографических произведений у меня нет. Все и во всем моя автобиография”.³

Несмотря на то, что в критической литературе, при анализе разного рода ремизовских текстов (рассказов, повестей и пересказов) рассма-

¹ См. напр.: Данилевский А. А. Функция автобиографизма в III-ей редакции романа А. М. Ремизова “Пруд” // Ученые Записки Тарт. гос. ун-та. Тарту 1988, с. 139-157; Топоров В. Н. О “Крестовых сестрах” А. М. Ремизова: Поэзия и правда I. Топографическое и автобиографическое // Там же, с. 121-138.

² Ср.: Синявский А. Литературная маска Ремизова // *Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer*. Columbus 1987, pp. 25-39; Доценко С. Н. “Автобиографическое” и “апокрифическое” в творчестве А. Ремизова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. Под ред. А. М. Грачевой. СПб. 1994, с. 33-41.

³ Ремизов А. Автобиография. 1912 // РНБ, ф. 634, оп. I, ед. хр. 1, л. 11. Цит. по С. Доценко, “Автобиографическое” и “апокрифическое” в творчестве А. Ремизова, с. 33.

тривались типичные приемы создания автобиографической легенды, довольно редко поднимался вопрос о “субъекте” ремизовского текста, точнее: о принципах остранения этого субъекта. Если подойти к ремизовскому повествованию, придерживаясь при интерпретации традиционной триады: автор, герой и рассказчик – возникает уйма проблем, в первую очередь, методологического характера. А. Сиявский в своей известной работе “Литературная маска А. Ремизова”, кажется, сознательно обходит эту традиционную триаду. Введением термина “литературная маска” Сиявский создает некий человекоподобный персонаж, который в одно и то же время является и личным и обезличенным:

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 персонажа.⁴

Это высказывание Сиявского содержит в себе несколько противоречий, которые я попытаюсь выявить в следующих вопросах: Чья это маска? Маска ли это автора? (поскольку она частично “связана с лицом человека”). Или это маска героя? (поскольку “на правах самостоятельного персонажа” выступает на авансцене текста). Или это маска рассказчика? В работе Сиявского на эти вопросы определенного ответа не найти.

Мне кажется, что к проблеме субъекта текста (или, иначе говоря, к проблеме субъекта автобиографической легенды) можно подойти более близко, если предположить, что в мире ремизовского текста, на уровне житнетворческого сюжета выделяется вместо маски некий самостоятельный голос, который условно можно назвать – перефразируя термин Ю. Тынянова “лирический герой” – “автобиографическим героем”, образ которого сливается то с героями рассказов и повестей, то с рассказчиком, им обыгрываются разные роли, с целью перепутать (и, может быть, запутать) друг с другом жизнь и искусство. Этот условный автобиографический герой, конечно, налицо в дневниках и в интервью, опубликованных Н. Кодрянской, а также в переписке – ведь эти “документы” являются также составными частями ремизовского автобиографического метатекста. В глубине этого автобиографического метатекста скрывается проблема идентификации, и заданные роли автобиографического героя направлены на постановку в тексте этой проблемы; т. е. с кем тождествен или с кем не в состоянии идентифицировать себя субъект текста, к какому слою культуры он принадлежит или какой слой культуры чужд ему. Перевоплощения этого условного автобиографи-

⁴ Сиявский А. Литературная маска Ремизова, с. 25.

ческого героя в произведениях Ремизова тесно связаны с культурными и поэтическими принципами пересказа (“Пересказ никогда не оттиск, а воспроизведение прооригинала очевидца”,⁵ ведь по убеждению Ремизова и согласно функционированию ремизовского текста – создание легенды обозначает установление душевной связи с культурной традицией, интериоризацию культуры).

Автобиографический герой в ремизовском сюжете приобретает зрелищные черты, и в то же самое время он “оформлен” как внутренний голос изображаемой реальности, определенного уровня культуры. Частое несоответствие зрелища (портрета) и внутреннего голоса автобиографического героя создает гротескную тональность ремизовского текста. Портрет автобиографического героя основан на самоумалении, на что указывает и А. Синявский в связи с “литературной маской”.⁶

Ремизовский автобиографический герой-рассказчик наделен и чертами бытового, неуверенного в себе, закомплексованного маленького человека, и – вместе с тем – чертами литературного прототипа, “литературного маленького человека” Гоголя, Достоевского и Чехова. Метафора “маленького человека”, как правило, реализуется в автобиографической легенде – сознание “маленького человека” трансформируется в детское сознание и даже в детское самоощущение – и этот прием, не случайно взят Ремизовым из детского языка. Как, например, в случае главного персонажа “Крестовых сестер” Маракулина, который в роли гоголевского чиновника “чувствовал себя маленьким, лет двенадцати”. Этот процесс происходит также с рассказчиком (напр.: рассказчик “Посолони” явно имитирует детское сознание). Наряду с умалением ремизовский автобиографический герой характеризуется периферийным экзистенциальным статусом: периферия обозначает быть на грани, на грани “официально оформленного” и “официально неоформленного” слоев культуры, и даже на грани осмысленного и неосмысленного бытия. Симптоматично, что ремизовский автобиографический герой находит себе культурные ориентиры на стыке двух традиций, христианской и языческой. Поэтому в тексте обыгрываются субкультурные роли, а роли рассказчика имитируют субкультурную точку зрения, перевертывая “официальную” иерархию: и рассказчик, и герой смотрят “снизу вверх”, оценивают “высокую культуру” с субкультурной позиции.

Быть на грани – это потеря автономности, поэтому в таком положении учащаются вопросы, связанные с идентификацией. Стилизо-

⁵ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж 1959, с. 132.

⁶ Синявский А. Литературная маска Ремизова, с. 29.

ванные исповеди автобиографического героя свидетельствуют о запутанности в самоопределении: вместо того, чтобы определить “Кто я”, он может лишь констатировать свое экзистенциальное положение негационно: “Кто не я”. И даже эта негация доводится до крайней точки, потери индивидуальных черт: “я не один, единственный, а нас таких (страдальцев) много” (ср.: “В каждом человеке не один человек, а много разных людей”).⁷ На этом экзистенциальном несоответствии, на затруднении в самоопределении базируется один из страннейших приемов автобиографического метатекста, разыгрывание бесовского. Взаимозаменяемость “человеческого” и “бесовского” в произведениях Ремизова сводится к проблематике обезличенности, симулирует хаотичность бытия, провоцирует бессмысленность “мира сего”:

И скажу так: это “бесовское” я не понимаю, но мне чем-то оно понятнее – подумайте, какую радость, свет и теплоту может дать человек человеку, и посмотрите, что делается на белом свете: в каком несчастье и отчаянии живут люди, или в какой одуре безпросветной, где оживлено каждое слово! нет, бесовское мне чем-то понятнее.⁸

Семантическое поле “бесовского” и идентификации героя в метатексте автобиографичности непосредственным образом связываются друг с другом, например, в романе “Пруд”, в квази-внутреннем монологе рассказчика-героя:

И кто он – демон или один из бесов, или просто бесенок? И демон, и бес, и бесенок, он знал и горько и криво смеялся сжатыми губами.⁹

Поэтика “бесовского” как запретного и безличного фигурирует – наряду с современной экзистенциальной своей значимостью – и в духе древнерусской традиции, отмеченной исследованиями Ф. Буслаева:

Фигуры и особенно изображения бесов в русских миниатюрах древнейших русских рукописей иногда намеренно вытерты и напачканы...¹⁰

Введением “бесовского” и взаимозаменяемостью человеческого и бесовского, кажется, что субъект текста объективируется, он как бы в такой мере “остранен”, что вместо него приобретают реальность разные роли, модуляции как, например, в поэзии Пессоа гетеронимы. Но в противовес миру Пессоа, в произведениях Ремизова нарочно не рефлекс-

⁷ Ремизов А. Учитель музыки. Париж 1983, с. 317.

⁸ Ремизов А. По карнизам. Белград 1929, с. 75.

⁹ Ремизов А. Пруд. СПб. 1910, с. 232.

¹⁰ Буслаев Ф. И. Бес. СПб. 1881, с. 5.

тируется трагизм потери “я” и идентичности; ремизовский герой “вживается” и в эту роль, гипертрофируя со страдание, как коллективное, безличное чувство, корнящееся глубоко в русской “неофициальной” духовной традиции (например: в духовных стихах). Таким образом субъект текста превращается в некий дух, и кажется, что автобиографический герой как бы именно в этом бесплодном “духе” находит свой идентификационный ориентир, претворяя при этом автобиографичность в индивидуальную веру:

В моих пожеланиях и в моей вере – биографичность. И мне надо какой-то “дух”, какой-то заключительный акт “вдохнул жизнь”, и без этого ни одна из моих тысячных частей не зашевелилась бы и не отозвалась. И этот дух – я, моя вера и мои пожелания.¹¹

Впрочем, этот дух в прозе Ремизова имеет своеобразную игровую коннотацию. Он связан с “низшими мирами”, с хтоническими силами, т. е. с подчеркнуто субкультурным началом, и воплощается в фольклорном образе, символизируя бессмысленность судьбы. Этот “дух” даже игриво назван – он: “кикимора” или “кикиморное начало”, которое заменяет образ человека, и даже в некоторых произведениях придают ему портретные черты. Кикимора – как об этом пишет Н. Дворцова в своей работе о Ремизове и Пришвине – разделяет общее для живых чувств “страды мира”, “но находит... исход отчаянию в юморе и некотором озорстве, в своей способности ‘сплестать обманы’, – причуды сеять – и до умору хохотать”.¹² Согласно этому, автобиографический герой как бы превращается в озорной “дух текста”, и как бы “кувыркает языком” (и язык кувыркается).

Автобиографический герой – как уже было сказано выше – функционирует в тексте и как внутренний голос. Чтобы реализовать эту метафору, необходимо обратиться к повествовательной манере писателя. В ремизовском повествовании скрывается следующая двойственность: с одной стороны, повествование проникнуто исповедальностью, граничащей с лирическим высказыванием, и с другой стороны – в нем постоянно действуют травестирующие и пародийные механизмы, через которые “остраиваются” разные повествовательные манеры русской прозы XIX века. Ремизовское повествование чрезвычайно богато миметическими языковыми жестами, через которые стилизуется устная речь. Ремизовский нарратив можно считать квази-персональным по-

¹¹ Ремизов А. Учитель музыки, с. 510.

¹² Дворцова Н. П. Пришвин М. и Ремизов А. (К истории творческого диалога). Вестник Московского университета. Филология. М. 1994, с. 27-33.

в е с т в о в а н и е м (термин Ф. Штанцеля), в котором доминирует несобственно-прямая речь (Erliebte Rede), и в котором по форме повествование ведется от третьего лица, а по содержанию высказывания оно соответствует внутреннему монологу, имитирующему поток сознания.¹³ Вследствие ремизовской манеры “вживания” в дух текста (частично я займствую определение М. Дрозды), отменяется четкая грань между сказом и внутренней речью, и создается текст, “к которому можно подойти и как к разговору героя с самим собой, и как к сообщению повествователя о нем”.¹⁴ На этом уровне, на уровне повествовательной структуры, мы снова сталкиваемся с проблемой идентификации: с взаимозаменяемостью голосов рассказчика и героя, с разрушением их автономии. Значит, Ремизовым создается – как позднее, в прозе авангарда – эффект иллюзорности традиционной триады “автор-герой-рассказчик”; дистанция между ними как бы исчезает.

М. Медарич в своей работе “Автобиография и автобиографизм”,¹⁵ ориентируясь на основную коммуникационную схему, различает – вместо триады “автор-герой-рассказчик” – три типа и функции автобиографичности. Первый тип автобиографичности, по ее мнению, “связан с самопознанием и самовыражением субъекта текста”. “Ко второму типу автобиографичности относятся те произведения, в которых автобиографизм проблематизирует саму структуру текста. Автор вводит себя как эмпирическое лицо в условный мир художественного произведения. Автор стилизует себя как образ литератора, присутствующего в произведении, которое он пишет, и которое мы как раз держим в руках”. А третий тип автобиографичности “ориентирован на читателя как реципиента. В третьем типе использования автобиографизма весьма часты мистификации читателя посредством ложных сигналов. Зачастую это принимает форму игры”. Это – пример своеобразного “автометаописания”.

Мне кажется, что в прозе Ремизова преобладают признаки третьего типа. Ремизовский текст действительно ориентирован на читателя (или на слушателя), диалогичен по отношению к реципиенту, поскольку он вводится в игровой контекст автобиографической легенды. В качестве примера такого типа строения текста приведу первую главку из книги “Иверень”, которая носит название “Писатель” (в кавычках). Эту главку

¹³ Stanzel F. Typische Formen des Romans. Hamburg 1964.

¹⁴ Drozda M. Художественно-коммуникативная маска сказа. “Зборник за славистику”, број 18/1980. Београд, с. 29-48, 15-16.

¹⁵ Медарич М. Автобиография и автобиографизм. “Russian Literature” XL. 1996, с. 31–56.

можно воспринимать как своеобразный перформанс, в котором автобиографический герой разыгрывает подряд на сцене текста свои любимые роли. Подзаголовок “Иверни” – Загогулины моей памяти – также отсылает нас к этому перформансу, перформативному характеру письма, если иметь в виду словосочетание: “писать с загогулинами”. В названии главки кавычки сразу вызывают сомнение у читателя, поскольку неизвестно, о ком будет идти речь: о писателе или о не-писателе, или о псевдописателе. Уже выбором этого названия в кавычках начинается игра с проблемой идентификации в тексте. В центре семантического поля главки можно найти одно программоподобное, негационно-утвердительно-высказывание: “я не писатель, я другой”, как травестию известной лермонтовской строки: “Нет, я не Байрон, я другой”.

В тексте главки до конца остается открытым вопросом, что такое этот другой, кто он такой? Ремизовский рассказчик то наводит читателя на решение этого вопроса, то вводит его в заблуждение. Эта игра начинается уже с первого предложения главки: “Человек ищет где глубже, а рыба где...”.¹⁶ Это эллиптическое предложение заканчивается лишь в конце страницы: “А только к ‘настоящим’ (т. е. писателям) применимо: “Человек ищет, где глубже, а рыба... где лучше”. Как установила в своих комментариях к “Иверни” Ольга Раевская-Хьюз, это предложение – игривое развитие идеи Л. Шестова из предисловия к книге “Великие кануны”, и основанной на любимом приеме Ремизова – перестановке слов. У Шестова: “Рыба ищет, где глубже, а человек, где лучше...” “...когда человек наместо ‘лучше’ ставит ‘глубже’, ближние перестают понимать его”.¹⁷ Эта цитата в переложении Ремизова уже связана с одной из его центральных тем – “скотьей породы” человека (см. также примечания О. Раевской-Хьюз). Но интересно, что гротескный эффект здесь усиливается именно тем, что в семантическом поле текста эта контекстуальная “скотья порода”, соответственно слову “рыба” в шестовской цитате, превращается в рыбию породу и распространяется на главную тему идентификации, благодаря созвучию двух слов чужого языка. Таким образом реализуется метафора “другого” – уже как “чужого”, как существа чужой породы, названного на чужом языке – я не писатель, я другой, я креветка. Цитирую сцену в префектуре:

...безгрешно написанное *écrivain* схвачено было моим глазом и прозвучало моему “абсолютному” уху как *écriteur* (рак речной, на здешнем русском: “креветка”) и уж вареной креветкой вышел я из префектуры и иду домой:

¹⁶ Ремизов А. Иверень. Berkeley 1986, с. 11.

¹⁷ Комментарии О. Раевской-Хьюз к “Иверени”, с. 299.

голова-грудь, черные блестящие бисеринки в глазах и в мельничном ходу несъедобные ножки, а заверенной раковой шейкой пыл под себя подгребаю, чтобы незаметней...¹⁸ [Кстати, Ремизов родился под знаком Рака].

Негационно-утвердительно высказывание “я не писатель, я другой” приобретает в главке форму “автометаописания” в том смысле, что в тексте демонстративно рассыпаны почти все перечисленные вначале моего сообщения свойства и признаки автобиографического героя. Например: “настоящие” писатели – мученики, труженики, а не-писатель до крайнего предела умаляет себя, он не равный им, он один из многих “виноватых”, смотрит “снизу вверх”, занимая субкультурную позицию. Он как нищий, последний способен “в землю поклониться писателю”. И наконец: он не “настоящий”, а “подделка”. Это последнее вводит читателя в ремизовский контекст “бесовского-человеческого”, в проблематику alter ego в автобиографическом мифе. Кроме этого, не “настоящий”, а “подделка” – автоцитата. В повести “Неуемный бубен”, когда Иван Семенович Стратилатов (также герой бесовской породы) встречает своего однофамильца, эта встреча наводит его на мысль, “и что, если этот новоявленный настоящий, а ты подделка!”¹⁹ “Не-писатель” у Ремизова и “самозванец” (семантика самозванства в произведениях Ремизова развернута, например, в “Пятой язве”). Как прием введения в заблуждение читателя можно считать и высказывание “Передо мной никогда не было читателя”;²⁰ ведь сигналы текста обращены именно к читателю, и перформативное обнажение субъекта также требует публики. Конец главки воспроизводит фольклорное “кикиморное начало”, озорной дух текста, и вместе с тем, как заключительный аккорд звучит лейтмотив “инакости” уже в настоящем ремизовском лирическом запеве: “Прохожу весенними зелеными дорами, сечью и гарью, ломом и лютью, иду по черным мхам и лунной волне: не-то-не-то-не-то!”²¹

Если мы вернемся к традиционной триаде “автор-герой-рассказчик”, надо признать, что в ремизовской прозе отделить авторское слово почти невозможно. В этом сложном автометаописании, если его читать в постмодернистском ключе, может быть, символично происходит смерть автора, в том значении, как об этом пишет Р. Барт в его известном эссе 1968 года, “Смерть автора”.²² В самом деле, кажется, аргументацию

¹⁸ Ремизов А. Иверень, с. 12.

¹⁹ Ремизов А. Неуемный бубен. Кишинев 1988, с. 297.

²⁰ Ремизов А. Иверень, с. 14.

²¹ Ремизов А. Иверень, с. 15.

²² Barthes R. La mort de l'auteur. Paris, Editions de Seuil, 1994.

и ход мысли Барта сравнительно легко можно отнести и к ремизовскому письму. Как отметил Барт, процесс десакрализации автора начинается в XX-м веке с сюрреализма. Всезнающий автор превращается в посредника, подобно тому, как это происходит в “этнографических обществах”, где нарратив никогда не принадлежит одному, определенному лицу, а оказывается во власти посредника в лице шамана или рапсода, который мастерски владеет нарративным кодом, но не претендует на то, чтобы его уважали как гения. В настоящее время письмо все больше и больше напоминает перформативный акт, а текст принимает форму многомерного локуса, где соревнуется друг с другом разного рода письма, и не одно из них не является оригинальным: оживляются в таком тексте цепь цитат и разные источники культуры. В этом многоярусном письме можно развязать узлы, но расшифровать его нельзя: можно обойти этот локус, но нельзя его пройти. Это письмо ориентировано на читателя: цена рождения читателя – смерть автора.

Концепция Барта указывает в направлении рецепционной эстетики (Rezeptionsästhetik). По-моему, было бы не бесполезно про чтение ремизовских текстов именно с этой точки зрения.



Александр Ремизов

А. М. Ремизов. 1910-е годы. Фото В. Шабельского. РГБ