

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ
ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

Ответственные редакторы
А. М. Грачева и А. д'Амелия

Санкт-Петербург – Салерно 2003

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

ALEKSEJ REMIZOV
STUDI E MATERIALI INEDITI

a cura di
A. M. Gračeva e A. d'Amelia

Pietroburgo – Salerno 2003

COLLANA DI EUROPA ORIENTALIS

A CURA DI
MARIO CAPALDO E ANTONELLA D'AMELIA

Questo volume è stato pubblicato
con un contributo dell'Università di Salerno

Copyright © 2003 by Europa Orientalis - Puskinskij Dom
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari – Università di Salerno
Finito di stampare presso Poligrafica Ruggiero, Avellino (marzo 2003)

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 обрываются 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.

важные 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 одури 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, коренящееся 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 обмань’, – 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 (Erlebte Rede), и в котором по форме повествование ведется от третьего лица, а по содержанию высказывания оно соответствует внутреннему монологу, иммигрирующему поток сознания.¹³ Вследствие ремизовской манеры “вживания” в дух текста (частично я заимствую 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 вместо ‘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 рыбу 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 *écrevisse* (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 “Иверни”, 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-утвердительное 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 ново-явленный 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 цель 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