

## Проблема идентификации автобиографического героя или «смерть автора»?

(Об автобиографичности прозы А. Ремизова)

КАТАЛИН СЁКЕ

SzÖKE Katalin, SzTE, BTK, Szeged, Egyetem utca 2, H-6722

**Abstract:** To the autobiographical character of Remizov's prose several works were conscribed in the literary history. However, they do not specify the "subjectivism" of the text exactly. In the article, we attempted to reveal it introducing the term "autobiographic hero". Objectification of the character of the autobiographic hero takes place in the short story of Remizov as a spirit (*дух*) in pagan's sense connected to the low culture, or as an internal voice (*внутренний голос*) of the text which is shaped in quasi-personal narration. In Remizov's meta-narration, the presence of the author practically is not perceptible. Due to it, some principles of Remizov's poetics could be approached to the principles set forth in R. Barthes work "La mort l'auteur".

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<sup>1</sup>. Всеобъемлющий характер автобиографичности в творчестве Ремизова отмечается такими терминами, как «автобиографическая легенда» или «автобиографический миф»<sup>2</sup>: в основе этих формулировок лежат исповедальные пассажи, как, например: «*Автобиографических произведений у меня нет. Все и во всем моя автобиография*»<sup>3</sup>.

Несмотря на то, что в критической литературе, при анализе раз-

<sup>1</sup> См. напр.: *А. А. Данилевский*. Функция автобиографизма в III-ей редакции романа А. М. Ремизова «Пруд»: Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту 1988. 139–157; или *В. Н. Топоров*. О «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова: Поэзия и правда I. Топографическое и автобиографическое: Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту 1988. 121–138.

<sup>2</sup> Эти термины употребляются, например, в следующих работах: *А. Синявский*. Литературная маска Ремизова: *Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer*. Columbus 1987, 25–39; *С. Н. Доценко*. «Автобиографическое» и «апокрифическое» в творчестве А. Ремизова: Алексей Ремизов. Исследования и материалы. Под ред. А. М. Грачевой. С.-Петербург 1994, 33–41.

<sup>3</sup> *Ремизов А.* Автобиография. 1912. РНБ. Ф. 634. Оп. 1. тг. хр. 1. Л. 11. Цитирует С. Доценко, указ. соч. 33.

ного рода ремизовских текстов (рассказов, повестей и пересказов) рассматривались типичные приёмы 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. Синявский в своей известной работе «*Литературная маска А. Ремизова*», кажется, сознательно обходит эту традиционную триаду. Введением термина «литературная маска» Синявский создает некий человекоподобный персонаж, который в одно и то же время является и личным и обезличенным: «*во многом эта литературная маска, связанная с лицом человека, а вместе с тем от человеческого лица отделенная и вынесенная на авансцену текста на правах самостоятельного, мифического персонажа*»<sup>4</sup>. Это высказывание Синявского содержит в себе несколько противоречий, которые я попытаюсь выявить в следующих вопросах: Чья это маска? Маска это ли автора? (поскольку она частично «связано с лицом человека»). Или это маска героя? (поскольку «на правах самостоятельного персонажа» выступает на авнцене текста). Или это маска рассказчика? В работе Синявского на эти вопросы определенного ответа не найти.

Мне кажется, что к проблеме субъекта текста (или контекстуально: 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 порою сливается с героями рассказов и повестей, порою 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, в каком слою культуры он принадлежит или какой слой культуры чужд ему. Перевоплощения этого условного автобиографического героя в произведениях Ремизова тесно связаны с культурными и поэтическими принципами *пересказа* («*Пере-*

<sup>4</sup> А. Синявский, Указ. соч. 25.

сказ никогда не оттиск, а воспроизведение прооригинала очевидца»)<sup>5</sup>, 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 и зрелищные черты, и в то же самое время он и «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, как на это указывает и А. Синявский в связи с «литературной маской»<sup>6</sup>. Ремизовский автобиографический герой-рассказчик наделён 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 приём, не случайно взят Ремизовым из детского языка. Как, например, в случае главного персонажа «Крестовых сестёр» 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 *границе*, на грани «официально оформленного» и «официально неоформленного» слоёв 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 субъкультурные роли, а роли рассказчика имитируют субъкультурную точку зрения, перевёртывая официальную иерархию: и рассказчик, и герой смотрят «снизу» «вверх», оценивают «высокую культуру» с субъкультурной позиции. Быть на грани — это потеря автономности, поэтому в таком положении учащаются вопросы, связанные с идентификацией. Стилизованные исповеди автобиографического героя свидетельствуют о запутанности в самоопределении: вчистоту того, чтобы определить «Кто я», он только может констатировать своё 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

<sup>5</sup> Наталья Кодрянская. Алексей Ремизов. Париж 1959. 132.

<sup>6</sup> А. Синявский, 29.

человеке не один человек, а много разных людей» Учитель музыки)<sup>7</sup>. На этом экзистенциальном несоответствии, на затруднении в самоопределении базируется один из страннейших приёмов 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 —»<sup>8</sup>* (По карнизам).

Семантическое поле «бесовского» и идентификации героя в метатексте автобиографичности непосредственным образом связывается друг с другом, например, в романе «Пруд», в квази-внутреннем монологе рассказчика-героя: *«И кто он — демон или один из бесов, или просто бесёнок? И демон, и бес, и бесёнок, он знал и горько и криво смеялся сжатыми губами»<sup>9</sup>*. 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...»<sup>10</sup>*. Введением «бесовского» и взаимозаменяемостью человеческого и бесовского, кажется, что субъект текста объективируется, он как бы в такой мере «остранён», что вместо него приобретают реальность разные роли, модуляции как, например, в поэзии Пессоа *«гетеронимы»*. Но противовес миру Пессоа, в произведениях Ремизова нарочно не рефлектируется трагизм потери «я» и идентичности; ремизовский герой «вживается» и в эту роль, гипертрофируя *сострадание*, 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*

<sup>7</sup> А. Ремизов. Учитель музыки. Paris 1983. 317.

<sup>8</sup> А. Ремизов. По карнизам. Бельград 1929. 75.

<sup>9</sup> А. Ремизов. Пруд. СПб. 1910. 232.

<sup>10</sup> Ф. И. Буслаев. Бес. СПб. 1881. 5.

*одна из моих тысячных частей не зашевелилась бы и не отозвалась. И этот дух — я, моя вера и мои пожелания» (Учитель музыки)<sup>11</sup>.*

Впрочем, этот дух в прозе Ремизова имеет своеобразную игровую коннотацию. Он связан с «низшими мирами», с хтоническими силами, т.е. подчёркнуто субъкультурным 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 о Пришвине — разделяет общее для живых чувств «страды мира», «но находит... исход отчаянию в юморе и некотором озорстве, в своей способности «сплести обманы», — причуды сеять — и до умору хохотать»<sup>12</sup>. 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 нём постоянно действуют травестирующие и пародийные механизмы, через которые «остраиваются» разные повествовательные манеры русской прозы XIX в. Ремизовское повествование чрезвычайно богато в миметических языковых жестах, через которые стилизуется устная речь. Ремизовский нарратив можно считать *квази-персональным повествованием* (термин Ф. Штанцеля), в котором доминирует несобственно-прямая речь (*Erlebte Rede*), и в котором по форме повествование ведётся от третьего лица, а по содержанию высказывания оно соответствует внутреннему монологу, имитирующему поток сознания<sup>13</sup>. Вследствие ремизовской манеры «вживания» в дух текста (частично я заимствую определение *М. Дрозды*), отменяется чёткая грань между сказом и внутренней речью, и создаётся текст, «к которому можно подойти и как к разговору героя с самым собой, и как к сообщению повествователя о нём».<sup>14</sup> 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 создаётся — как позднее, в прозе авангарда — эффект

<sup>11</sup> *А. Ремизов*. Учитель музыки. 510.

<sup>12</sup> *Н. П. Дворцова*. М. Пришвин и А. Ремизов. (К истории творческого диалога): Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. Москва 1994, 27–33, 30.

<sup>13</sup> *F. STANZEL*. Typische Formen des Romans. Hamburg 1964.

<sup>14</sup> *М. DROZDA*, Художественная-коммуникативная маска сказа: Сборник за славистику. Београд 18/1980, 29–48, 15–16.

иллюзорности традиционной триады «автор-герой-рассказчик»; дистанция между ними как бы исчезает.

М. Медарич в своей работе «Автобиография и автобиографизм»<sup>15</sup> ориентируясь на основную коммуникационную схему, различает — вместо триады «автор-герой-рассказчик» — три типа и функции автобиографичности. Первый тип автобиографичности, по её 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 можно воспринимать как своеобразный «performance», в котором «автобиографический герой» разыгрывает подряд на сцене текста свои любимые роли.

Подназвание «Иверени» «загогулины моей памяти» также отсылает нас к этому performance-у, перформативному характеру письма, если иметь в виду словосочетание: *писать загогулинами*. В названии главки кавычки вызывают сомнение в читателе, 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-утвердительное высказывание: «я не писатель, я другой», как травестию известной лермонтовской строки: «Нет, я не Байрон, я другой».

В тексте главки до конца остаётся 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...»<sup>16</sup> Это эллиптическое предложение заканчивается

<sup>15</sup> М. Медарич. Автобиография и автобиографизм: Russian Literature XL (1996) 31–56.

<sup>16</sup> А. Ремизов. Иверень. Berkeley 1986. 11.

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 «Иверени» Ольга Раевская-Хьюз, это предложение игривое развитие идеи Л. Шестова — из предисловия к книге «Великие кануны» — и основанной на любимом приёме Ремизова, на перестановке слов. У Шестова: «Рыба ищет где глубже, а человек, где лучше...» «...когда человек на место «лучше» ставит «глубже», ближние перестают понимать его»<sup>17</sup>. Эта цитата в предложении 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 семантической поле текста эта контекстуальная «скотья порода», соответственно слову «рыба» в шестовской цитате, превращается в «рыбью породу» и распространяется на главную тему идентификации, благодаря созвучию двух слов чужова 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 варёной креветкой вышел я из префектуры и иду домой: голова-грудь, чёрные блестящие бисеринки в глазах и в мельничном ходу несъедобные ножки, а заверенной раковой шейкой пыл под себя подгребаю, чтобы незаметней...»<sup>18</sup> (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 неписатель 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 «Неуёмный бубен», когда Иван Семёнович Стратилатов (также герой бесовской породы) встречает своего однофамильца, эта встреча наводит его на мысль, «и что, если этот новоявленный настоящий, а ты подделка?»<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Комментарии О. Раевской-Хьюз к Иверени, Указ. соч. 299.

<sup>18</sup> А. Ремизов. Иверень. 12.

<sup>19</sup> А. Ремизов. Неуёмный бубен. Кишинев 1988. 297.

«Не-писатель» у Ремизова и «самозванец» (семантика самозванства в произведениях Ремизова развернута, например, в «Пятой язве»). Приёмом ввести в заблуждение читателя можно считать и высказывание «Передо мной никогда не было читателя»<sup>20</sup>; 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 зелёными дорами, сечью и гарью, ломом и лутью, иду по чёрным мхам и лунной волне: не-то-не-то-не-то!*»<sup>21</sup>

Если мы вернёмся 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 своём известном эссе 1968 г., «Смерть автора»<sup>22</sup>. В самом деле, кажется, аргументацию и ход мысли Барта сравнительно легко можно отнести и к ремизовскому письму. Как отметил Барт, процесс десакрализации автора начинается в XX в. с сюрреализма. Всезнающий (омnipотентный) автор превращается в посредника, подобно тому, как это происходит в этнографических обществах», где нарратив никогда не принадлежит одному, определённом 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 всё больше и больше напоминает перформативный акт, а текст принимает форму многомерного локуса, где соревнуется друг с другом разного рода письмо, 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 обхаживать 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 чтение ремизовских текстов именно с этой точки зрения.

<sup>20</sup> А. Ремизов. Иверень. 14.

<sup>21</sup> А. Ремизов. Иверень. 15.

<sup>22</sup> Roland BARTHES. La mort l'auteur. Paris 1994.