

KATALIN SZÓKE

Словесная карикатура в творчестве А. Ремизова

Общеизвестно, что А. Ремизов охотно занимался каллиграфией и был прекрасным рисовальщиком. Его рисунки родились из почерка (в этом он – по мнению исследователей – повторяет Пушкина).¹ Характерно, что Ремизов определяет свои работы как „письменно-рисовальные“, намекая на то, что в его мире между словом и рисунком границы прозрачны. Но несмотря на эти высказывания, ремизовские рисунки нельзя назвать ни иллюстрациями, ни в традиционном смысле „рисунками писателя“: они самоценны, как и самоценна его словесность.

Среди его рисунков особую группу составляют изображения друзей, знакомых литераторов, философов и художников. Здесь я не буду подробно анализировать эти рисунки, но хочется отметить, что эти портреты обладают – в контексте особенного ремизовского „остранения“ – основными признаками карикатуры: гротеском, гиперболическим выделением одной части лица или фигуры. Ремизовское „остранение“ этих фигур заключается в том, что они напоминают архаические изображения злых духов и демонов, но при этом их окружает аура святости: нимб, сияние. С этой амбивалентностью, подобно героям ремизовской прозы, они включены в автобиографическую легенду, в характерную для ремизовского мироощущения двойственность „бесовского–человеческого“.

При анализе словесной карикатуры в прозе Ремизова целесообразно отделить друг от друга дореволюционный и эмигрантский периоды творчества писателя. В творчестве Ремизова сосуществуют два определяющих начала: автобиографичность и поиски жанра. В связи с последним Ольга Раевская-Хьюз отмечает: „Эволюцию творчества Ремизова можно описать как поиски жанра или борьбу за жанр“.² В дореволюционном творчестве писателя тенденция поисков жанра проявляется и в его т.н. пересказах, и в более или менее традиционных повестях и рассказах, в которых происходит травестийное воспроизведение памяти о коллективных, неканонизированных жанрах. Ремизов в своей прозе в первую очередь опирается на средневековые, рукописные жанры, в ре-

¹ Ю. Молок, По ту сторону умения и неумения (О графических текстах Алексея Ремизова). В кн.: Алексей Ремизов, *Исследования и материалы*. СПб., 1994: 151–157.

² Ольга Раевская-Хьюз, Последняя автобиографическая книга Ремизова. В кн.: Алексей Ремизов, *Иверень*. Berkeley, 1986: 282.

зультате чего в его повестях, написанных в 1910 годы, продолжающих тематику „маленького человека” русской прозы XIX века, он создает многоплановые, травестированные сюжеты. Например, его известные повести, *Крестовые сестры* и *Пятая язва* являются в жанровом отношении травестиями апокрифических хождений по мукам (в обоих произведениях одним из пратекстов является *Хождение Богородицы по мукам* – памятник литературы XII века), а повесть *Неуемный бубен* – травестия жития или страд (хождений по мукам). Собственно говоря, с травестированием средневековых жанров связано и появление карикатуры в творчестве Ремизова, которое можно считать генетически закономерным, ведь карикатура восходит к таким средневековым коллективным рукописным жанрам как миракли, мистерии, *fabliau* и эротическая литература. Кроме этого, Ремизов несомненно следует за традицией „*parodia sacra*”, которая во многом близка ему, соответствует его мироощущению.

Самым наглядным примером органического сочетания травестированных жанров и карикатурного изображения является повесть *Неуемный бубен*, написанная в 1909 году. Уже в названии можно обнаружить элементы словесной карикатуры: *Неуемный бубен* не что иное, как прозвище главного персонажа, маленького чиновника, Ивана Семеновича Стратилатова. Впрочем, надо отметить, что в творчестве Ремизова наименование равно прозвищу, и игра с прозвищами и кличками является одним из приемов словесной карикатуры. Рассказчик в романе-монтаже *Учитель музыки*, написанном уже в эмиграции, так отзывается о странностях прозвания главного автобиографического персонажа: „Была тоже страсть у Корнетова к именам: подбирал он людей себе и не каких-нибудь, а особенных – «высших, прообраз будущих нарицательных», когда из простых людей будет создавать он мифических – свое, высокое окружение”.³ В сюжете повести *Неуемный бубен* травестия агиографического жанра начинается с фамилии героя. Иван Семенович Стратилатов имеет в повести одного знатного однофамильца, свою „пару”, чудотворную икону Федора Стратилата; и маленький человек, и икона, согласно комментариям рассказчика, на равных правах являются достопримечательностями маленького городка. Так как травестия жития строится на любимом приеме Ремизова, на инверсии ролей. В дальнейшем рассказчик в повести, строго соблюдая агиографический канон, излагает историю жизни маленького чиновника, полную банальностей и непристойностей. Он только притворяется святым, а на самом деле его фигура олицетворяет пошлость – оказывается, он вовсе не святой, а скорее всего нечисть, оборотень.

³ А. Ремизов, *Учитель музыки. Каторжная идиллия*. Paris, 1983: 7–8.

В народной культуре средневековья смех является атрибутом беса. Образ Ивана Семеновича Стратилатова явно восходит к тем смеховым началам, которые подробно описываются в книге Бахтина о Рабле. Метафора карневального беса реализуется в повести в карикатурном представлении героя. Ремизов в своей мемуарной прозе, под названием *Встречи* увековечил тот эффект, который вызвало карикатурное изображение этого персонажа у слушателей (у А. Блока и Андрея Белого), при первом чтении произведения:

„Необыкновенное впечатление на Андрея Белого. На него накатило – чертя в воздухе сложную, геометрическую конструкцию, образ Ивана Семеновича Стратилатова [...], он вдруг остановился – необыкновенное блаженство разлилось по его лицу: преображенный Стратилатов реял в синих лучах его единственных глаз:

– Да ведь это археологический фалл. – Кротко, но беспрекословно голос Блока [...].

Андрей Белый, ровно б пойманный, заметался, он готов был выскочить из себя – и только улыбка Блока – «Иван Семенович Стратилатов воплощение археологического фалла», а он не заметил! И это правда! – привело его в сознание”.⁴

В сюжете можно проследить полное развертывание этого карикатурного образа. О Стратилатове его товарищи-чиновники отзываются так: „не голова..., а головка!”⁵ Его большой нос и плешь так же вызывают ассоциации, связанные с фаллом. Его превращение в „археологический фалл” происходит тогда, когда он смеется. Впрочем эта карикатура в повести еще и „мифологизируется”, восходит к мифическим корням фаллической символики, и тем самым архаизируется, например в той сцене, когда над чиновником появляется образ солнца – как известно, в архаических представлениях солнце является символом плодотворности. Солнце как бы нимбом окружает плешь бесовского чиновника, усиливая при этом гротескный, лубочный эффект в травестированном житии: „Солнце как раз в эту самую минуту призадерживалось, подымало свой соловельный, знойный глаз, жаркое замирало прямо над Иваном Семеновичем, залюбовавшись ли на него, а он поистине был великолепен во всей красе, с соленым огурцом во рту, или завидуя ему, а удовольствие, испытываемое Стратилатовым было столь велико, что лопухатые, заостренные кверху уши его блестели.”⁶

⁴ А. Ремизов, *Встречи. Петербургский буерак*. Paris, 1981: 32.

⁵ А. Ремизов, *Неуемный бубен*. Кишинев, 1988: 290.

⁶ Там же, 300.

А.А. Данилевский в своей работе о *Неуемном бубне*⁷ доказывает, что карикатурное изображение Стратилатова напоминает фигуру писателя и философа В.В. Розанова. Ремизов действительно наделил своего героя некоторыми внешними чертами и привычками своего друга. Характерно, например, что чиновник рассказывает свои похабные истории шепотом (это была действительная привычка Розанова – говорить шепотом, ради интимности). Кроме этого, маленький чиновник, подобно Розанову страстный библиофил и имеет такие же литературные пристрастия, как его прототип. Этот прием интересен главным образом тем, что благодаря ему недалекий маленький человек как литературный герой в паре с философом, с человеком высокой культуры, становившимся также литературным героем, на равных правах выступают как неотделимые части ремизовской мистификации.

Значит, карикатура в дореволюционном творчестве Ремизова тесно связана с травестированием жанров; карикатура вообще важный, но пожалуй не самостоятельный компонент символистских, неомифологических романов (например, у Белого и у Сологуба). Отличительная черта карикатурного образа в творчестве Ремизова заключается в том, что в нем сочетается друг с другом не только святое и профанное, высокое и низкое, духовное и материальное, как вообще в мифологических текстах, но и автобиографическое и литературное. Таким образом карикатура в сгущенной форме воплощает основные принципы философии творчества писателя.

Юрий Анненков в своих воспоминаниях цитирует исповедальное высказывание Ремизова о карикатуре: „По мне: лучший портрет тот, что карикатурно, значит, не безразлично”.⁸ В эмиграционный период его творчества карикатурное изображение уже теряет идейных и сюжетных атрибутов символистского неомифологического романа, т.е. в некотором смысле секуляризируется и становится одним из главных приемов создания позднего ремизовского автобиографического нарратива. В этот период происходит также значительное изменение в графической деятельности писателя. И. Маркадэ в своей работе о ремизовских письменах указывает на это: „можно сказать, что только в эмиграции Ремизов стал рисовать пером, тушью, акварелью, составлять альбомы, компоновать коллажи”.⁹ Значит, всё это происходило параллельно с созданием романов-монтажей. Первое произведение Ремизова, построенное на принципе монтажа, *Взвиренная Русь*, вышло в 1922 году, но его основные

⁷ А.А. Данилевский, Герой А.М. Ремизова и его прототип. *Ученые записки Тартуского гос. ун-та*, Тарту, 1990: 139–157.

⁸ Ю. Анненков, *Дневник моих встреч. Цикл трагедий*. М., 1991: 220.

⁹ И. Маркадэ, Ремизовские писмена. In: *Aleksej Remizov, Approaches to a protean writer*. Columbus, Ohio, 1987: 126.

монтажи-мемуары: *Учитель музыки* и *Иверень* публиковались только после смерти писателя. Составные части этих монтажей – отрывки из прежних произведений, цитаты, аллюзии из русской и мировой литературы, современные газетные сообщения и т.д. Даже их текст часто напоминает не беловик, а черновик. Доминирует в них театрализация сюжета и обнажаются приемы и формообразующие принципы ремизовского письма. Они производят такое впечатление, как будто потеряны внешние ориентиры текста, и рассказ направлен демонстративно только на самого себя. В сюжете обнажаются и приемы карикатурного изображения; карикатура уже не средство увеличения (в смысле его первоначального значения: *caricare* = *увеличить*), а средство умаления и реализации мертафор. И даже, она является особой призмой видения мира. Ремизов в своем романе *Иверень* прямо пишет об этом особом видении: „Какими глазами я смотрю на встречаемых – плывут, колыхаются лица, эти скулы, уши, глаза, носы, губы и всё вместе и всё не просто, а напоены в своем осиянии, а дети-гномы и эльфы снуют и выются с топориками и молотками”.¹⁰ Рассказы-монтажи и в *Учителе музыки* и в *Иверени* сцепляет саморефлексия автобиографического героя. В тексте создается его карикатурный образ, и даже бывает, что автобиографический герой-рассказчик цитирует карикатурный портрет, написанный о нем другими. Например, рассказчик в *Иверени*, описывая собственный образ, воспроизводит известную подробность ремизовского портрета, „нос чайником” как свое открытие. Причем это – из характеристики Ремизова Наталией Кодрянской: „Лучистые, проникновенные глаза, то грустные, то плутоватые, а брови совсем как у чертика: две черные стрелы, летящие к вискам; нос чайником, вздернутый над мягким, большим лягушечьим ртом. Лицо доброе-доброе, как бы примиренное с жизнью. Волосы подстрижены под первый номер. На макушке татарская тубетейка. Маленький, тихий, приветливый, точно персонаж из детской сказки, с горбом, но не горбун от рождения”.¹¹

В этих автобиографических монтажах сюжет организует игровой контекст, раскрывающий проблематику идентификации автобиографического героя. Главными элементами ремизовского „автометаописания” являются маскирование „я” и его карикатурное умаление и унижение. В *Иверени* об этом пишется так: „Скажу, как думаю: я заметил, что над всеми моими извращенными чувствами, жажда «унижения», и мечта о «оплотности» была всегда неизменно: я стесняю себя – и только, должно быть, в гробу я буду самым собой”.¹²

¹⁰ А. Ремизов, *Иверень*. В кн.: А.М. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 8. М., 2000: 272.

¹¹ Н. Кодрянская, *Алексей Ремизов*. Париж, 1959: 11–12.

¹² А. Ремизов, *Иверень*. В кн.: А.М. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 8. М., 2000: 286.

В этой игре в самоопределение центральную роль выполняет отрицание роли писателя и художника. Автобиографический герой в *Учителе музыки*, Корнетов – „учитель музыки с камертоном“, а „не музыкант вообще“. А в сюжете *Иверени* центральным образом является фигура „не-писателя“, и рассказчик намеренно время от времени отвлекает внимание читателя от предмета, от писания. В оформлении фигуры „не-писателя“ важную функцию выполняет карикатура, которая усиливает перформативный характер всего текста, и в этом соотношении карикатура явно служит целям деконструкции, в первую очередь деконструкции нарративных приемов. В качестве примера я приведу первую главку из книги *Иверень*, которая не случайно носит название *Писатель* (в кавычках). Эту главку можно воспринимать как своеобразный *performatance*, в котором автобиографический герой-рассказчик создает свой карикатурный образ, обнажая при этом и приемы создания этого образа. Подназвание *Иверени, загогулины моей памяти* прямо отсылает нас к перформативному и карикатурному характеру письма, если иметь в виду словосочетание: писать загогулинами. В названии главки уже кавычки вызывают сомнение в читателе, поскольку неизвестно, о ком будет идти речь: о писателе или о не-писателе, или о псевдо-писателе. Уже выбором этого названия в кавычках начинается игра с проблемой идентификации в тексте. В центре семантического поля главки можно найти одно программно-подобное, негационно-утвердительное высказывание: „Я не писатель, я другой“, как искаженную цитацию 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 – это тоже типичный прием карикатурного изображения. Уже с первого предложения главки начинается эта игра: „Человек ищет, где глубже, а рыба где...“ Это эллиптическое предложение заканчивается лишь в конце страницы: „А только «к настоящим» (т.е. к писателям) применимо: „Человек ищет, где глубже, а рыба... где лучше“.¹³ Как установила Ольга Раевская-Хьюз в своих комментариях к *Иверени*, это предложение – игривое развитие идеи Льва Шестова (из предисловия к книге *Великие кануны*), которое основано на любимом приеме Ремизова, на перестановке слов. У Шестова: „Рыба ищет, где глубже, а человек, где лучше...“, а „когда человек на место «лучше» ставит «глубже», ближние перестают понимать его“.¹⁴ Эта цитата в переложении Ремизова уже связана с одной из его центральных

¹³ А. Ремизов, *Иверень*. В кн.: А.М. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 8. М., 2000: 265.

¹⁴ Ольга Раевская-Хьюз, *Комментарии к Иверени*. В кн.: А. Ремизов, *Иверень*. Berkeley, 1986: 299.

тем – со „скотьей породой” человека. Но интересно, что карикатурный эффект усиливается здесь именно тем, что в семантическом поле текста эта контекстуальная „скотья порода”, соответственно слову *рыба* из шестовской цитаты, превращается в „рыбью породу” и распространяется на главную тему идентификации, благодаря созвучию двух слов на чужом языке. В результате этого реализуется метафора „другого” – уже как „чужого” в карикатурном образе „чужой, рыбьей породы”, названной на чужом языке. 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: голова-грудь, черные, блестящие бисеринки в глазах и в мельничном ходу несъедобные ножки, а заверенной раковой шейкой пыл под себя погребая, чтобы незаметней...”¹⁵ (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 свойства и признаки ремизовского 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 клониться писателю”. И наконец: он не „настоящий”, а „подделка”. Это последнее вводит читателя в ремизовский контекст „бесовского-человеческого”, в проблематику „alter ego” в ремизовском автобиографическом мифе. Кроме этого, не „настоящий”, а „подделка” – автоцитата. В повести *Неуемный бубен*, когда Иван Семенович Стратилатов встречает своего однофамильца, также чиновника, эта встреча наводит его на мысль, „и что, если этот новоявленный настоящий, а ты подделка?”¹⁶ „Не-писатель” у Ремизова и „самозванец” (семантика самозванства развернута, например, в *Пятой язве*). Потом в конце главки воспроизводится мотив фольклорного, „кикиморного” начала, которое не что иное, как озорной дух текста, и вместе с ним, как заклочительный аккорд зазвучит еще раз лейтмотив „инакости”, но 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!”¹⁷

¹⁵ А. Ремизов, Иверень. В кн.: А.М. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 8. М., 2000: 266.

¹⁶ А. Ремизов, *Неуемный бубен*. Кишинев, 1988: 297.

¹⁷ А. Ремизов, Иверень. В кн.: А.М. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 8. М., 2000: 268–269.

Ремизов в своих романах-монтажах эмиграционного периода „деконструирует” роман-миф символизма, выдвигая на первый план почти филологическую задачу, создание особой „семантической поэтики” своего контекста и русской литературы и в визуальном и в слуховом плане. В этом процессе играют немаловажную роль приемы словесной карикатуры, и связанное с ними графическое видение мира. Здесь уже не „иные миры” просвечивают в тексте, а сам текст, обнажаясь, просвечивается в вечном настоящем словесной игры. Как бы исчезает разница между беловиком и черновиком, отдельные штрихи заменяют портрет, и монтажный принцип – строгую композицию. Поэтому можно вполне согласиться с мнением Юрия Молока, который в своей работе отмечает: „Словесная графика, графическая словесность [...] проделала у Ремизова обратный путь. От каллиграфии к свободной графике. От беловика к черновику” .¹⁸

¹⁸ Ю. Молок, По ту сторону умения и неумения (О графических текстах Алексея Ремизова). В кн.: Алексей Ремизов, *Исследования и материалы*. СПб., 1994: 156.