

СИМВОЛИЗМ КАК «АВТОБИОГРАФИЯ»:
ГЕРМЕНЕВТИКА ЖИЗНЕТВОРЧЕСКОГО ТЕКСТА
(Заметки к мемуарной прозе В. Ф. Ходасевича)

Каталин Сёке

(Szöke Katalin, Szeged)

Автобиографичность или автобиографическое начало в символистском понимании поэтики прозы русского модернизма играет репрезентативную роль; как один из главных мифотворческих принципов этой прозы, расширяя границы самого жанра автобиографии, он тем самым и релятивизирует замкнутость литературного текста как такового. Примером такого понимания автобиографичности может служить проза Андрея Белого, А. М. Ремизова и В. В. Розанова. По-иному ставится вопрос о функции автобиографического начала, когда оно проявляется в прозе с подчеркнутой установкой на достоверность: в таких случаях автор должен сохранить иллюзию жанровой замкнутости. Легенда «серебряного века» была создана именно автобиографической прозой такого характера, воспоминаниями писателей, художников, мыслителей, литературных критиков и политических деятелей.

В связи с анализом автобиографизма в прозе В. Ф. Ходасевича, мне кажется, стоит выделить некоторые характерные черты поэтики мемуарной прозы Белого и Ремизова, возникшей примерно в тот же период, что воспоминания Ходасевича (в 1920-е, 30-е годы). Хотя осмысление Белым и Ремизовым жанра автобиографии в свете общесимволистского сюжета житнетворчества не оказало непосредственного (имею в виду стилистического) влияния на прозу Ходасевича, все-таки эти книги образуют некий общий, не только литературный, но и культурологический контекст, без которого невозможно интерпретировать особенности его автобиографической прозы. И как известно, Ходасевич, вообще восхищенный творчеством Белого, неоднократно писал о его мемуарах как литературный критик.¹

Уже в *Симфониях* Белого появилось сочетание мемуарных и романских тенденций. Его мемуарная трилогия (*Начало века, На рубеже веков, Между двух революций*) и мемуар-исповедь *Почему я стал символистом и почему не перестал им быть...* (1928 г.) написаны под знаком символистского принципа житнетворчества, несмотря на то, что движение уже кончилось. Как отмечает

¹ См. его статьи: Андрей Белый. *Черты из жизни* // «Возрождение» (Париж). 1934. 8, 13 и 15 февраля; *От полуправды к неправде* // «Возрождение». 1938. 27 мая.

А. В. Лавров, Белый в своих мемуарах «эстетически преобразовывает некогда пережитую и познанную реальность, стилизует жанр детализованной автобиографии, построенной по хронологическим этапам жизни (детство, юность, зрелость), предпринятой в русской литературе XIX века.»² То есть, художественно-документальная реальность создана по законам образного мышления, эмпирические факты в нем как бы рассыпаются, они не скреплены изнутри никакой связью. Лавров также регистрирует самую важную отличительную черту этих мемуарных реконструкций, которую он обнаруживает в том, что Белый «упорно делает акцент не на сказуемом», как обычно поступают мемуаристы, а на подлежащем – на личном местоимении, т. е. на «я».³ Исходя из предпосылок Лаврова, я полагаю, что Белый в своей мемуарной прозе создает гротескную «квинтэссенцию» исповедальности, характерной речевой манеры автобиографического повествования. В результате такой установки «остраиваются» портреты друзей и современников, которые скорее напоминают шарж. Поэтому не имеет смысла в связи с мемуарами Белого говорить о критерии «достоверности» вне внутрилитературного контекста, но несмотря на это, или, может быть, именно поэтому, Белый аутентично воссоздает дух эпохи. К. В. Мочульский пишет о мемуарах Белого: «Белый не историк, а поэт, фантаст. Он создает полный блеска и шума «миф русского символизма»». ⁴ Повествующее «я» в воспоминаниях Белого умеет говорить только на языке этого мифа, представляя при этом точку зрения того культурного синкретизма, который можно считать самым значительным достижением русского символизма (и, конечно, творчества Белого). Интерпретировать «выразительные средства» этого языка можно только в ключе, заданном символизмом и мирозерцанием Белого. К примеру, если мы говорим о *жесте*, который является определяющим – синкретическим – началом для Белого, нельзя не думать о том, что жест в «словаре» писателя, «подобно ритму – одно из универсальных бытийных понятий, отличающих живую, самовыражающуюся и творящую субстанцию от мертвой, определившейся, исчерпавшей себя.»⁵

Другого типа «стилизации» автобиографического жанра мы встречаем в мемуарной прозе Ремизова. Автобиографичность прозы Ремизова не раз отмечался в литературе о нем.⁶ Мне кажется, что автобиографичность Реми-

² А. В. Лавров. *Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого* // На рубеже двух столетий. М., 1989. Вступ. статья. С. 7.

³ Там же.

⁴ К. В. Мочульский. *Андрей Белый*. Париж, 1955. С. 269.; цит.: А. В. Лавров. Цит произв. С. 8.

⁵ А. В. Лавров. Цит произв. С. 25.

⁶ См. напр.: А. А. Данилевский. *Функция автобиографизма в III-ей редакции романа А. М. Ремизова «Пруд»* // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1988. С. 139–157.; С. Н. До-

зова, кроме поэтической функции, имеет прежде всего культурологический смысл как автономная художественная рефлексия по поводу дилеммы «культура/субкультура». Игра в автобиографичность в его творчестве связана с пародированием символистского принципа жизнотворчества, в результате чего Ремизов претворяет в миф «неофициальность», то есть создает некую стилизованную субкультуру, которая фигурирует в плане изображения как «малый мир» автобиографической легенды. Имитируя взгляд из субкультуры, он пишет как бы *апокриф* о маленьком человеке-страдальце. Его рассказчик (и герой) «снизу вверх» смотрит, и с этой перспективы рефлектирует на «вечные вопросы», поднятые символизмом, пародируя при этом аксиологическое пространство любой официальности.⁷

Уже начиная с 1920 годов мемуарные фрагменты составляют органическую часть ремизовской прозы, в частности романа-коллажа *Взвихренная Русь*. Квази-документализм этого произведения основывается на имитации субкультурного сознания, на вживании автобиографического «я»-рассказчика в роль вечного страдальца. Искания Ремизова в области разного рода неканонических текстов проходят преимущественно с целью подтвердить вышеупомянутую роль. В своеобразном автобиографическом театре сюжета романа-коллажа Ремизова «действующими лицами» являются и его друзья и современники, которым суждено играть на сцене стилизованной субкультуры. Поэтому их поведение и взгляды предстают в ореоле интимной неофициальности, несмотря на то, что все они на самом деле представители «высокой культуры». Не случайно, например, что Ремизов отзывается о Лев Шестове (в некрологе философа, монтированный и в текст *Петербургского буерака*) следующими словами: «Во всех моих комедиях Шестов сыграл главную роль».⁸

После такого введения закономерно должны возникнуть следующие вопросы: 1) В какой мере автобиографическая проза Ходасевича связана со стилизаторскими тенденциями символистских мемуаров? 2) В каком ключе можно представить вопрос о «достоверности», созданных в мемуарах портретов? 3) Что является отличительной чертой нарративной структуры, как интерпретировать текст в качестве автономной художественной реальности?⁹ О

ценко. *«Автобиографическое» и «апокрифическое» в творчестве А. Ремизова* // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 33–41.

⁷ См. об этом нашу работу: К. Сёке. *Дихотомия культуры и «субкультуры» в русском модернизме. I. «Нисхождение» как дилемма культуры у Андрея Белого и А. Ремизова* // „Studia Slavica Hung.” 42. 1997. С. 417–423.

⁸ А. М. Ремизов. *Памяти Льва Шестова* // «Последние новости». 1938. № 6451. С. 2.

⁹ Я полностью согласна с исследователем творчества Ходасевича, С. А. Бочаровым, который в своей основополагающей работе считает *Некрополь* художественным произведением: «*Некрополь* – мемуарное и художественное произведение: воспоминания, переросшие в символический образ» (С. А. Бочаров. *Памятник Ходасевича* // В. Ф. Ходасевич. Собр. соч. в 4 т.

воспоминаниях Ходасевича высказывались крайне субъективные оценки, резко противоречившие друг другу. С одной стороны, была создана легенда о «злом языке» писателя, а с другой – в оценках компетентных людей расхваливалась «объективность» мемуаров, прежде всего в интерпретации феномена русского символизма. Я называю прозу Ходасевича в целом, включая и его критические статьи и литературоведческие работы, *автобиографической*. Для анализа я выбрала еще прижизненно вышедший том воспоминаний – *Некрополь* (1939). Мой выбор был предопределен тем фактом, что портреты *Некрополя* полностью соотносимы со средой, проблемами и духовными исканиями символизма, того направления, которое имело определяющее значение для творчества и жизни Ходасевича. В воспоминаниях меня интересует процесс ретроспективной переоценки, вкладывающий сюжетный смысл в прошлое не только героев, но и рассказчика – *перспективу его эмансипации*.

В собственном «автобиографическом мифе» Ходасевича с символизмом связана одна *травма* – *позднее рождение* (в общесимволистском контексте рождение – *genesis* – обычно мифологически маркированный знак самоопределения). В своем автобиографическом фрагменте, в *Младенчестве* он пишет о том, что «опоздал родиться», был поздним ребенком в семье; потом факт этой «опоздалости» переводится также на литературную биографию: «Мое опоздалое рождение помешало мне даже в литературе. Родись я на десять лет раньше, был бы я сверстником декадентов: года на три моложе Брюсова, года на три старше Блока. Я же явился в поэзии тогда, когда самое значительное из мне современных течений уже начинало себя исчерпывать, но еще не настало время явиться новому.»¹⁰ В поэзии Ходасевича, высоко ценимой многими (в частности Андреем Белым и В. Д. Набоковым), интерпретируются почти все мифологемы символистской поэзии; в ней осуществляется, в литературе о Ходасевиче еще полностью не раскрытая, сложная диалогическая связь с текстами русского символизма. Проза Ходасевича также ориентирована на символизм – и поскольку она автобиографична, в ней происходит переосмысление принципа житнетворчества *в стилизованном герменевтическом коде*. Я полагаю, что наличие этого стилизованного герменевтического кода составляет особенность прозы Ходасевича. Ведь связь жизни с литературой мыслилась им как органически необходимая, поэтому рассказчик в прозе Ходасевича хочет как бы проникнуть в глубинную суть житнетворческих текстов, упрямо их «читает», и в исканиях пути к пониманию, он как бы невольно «создает» новые тек-

Т. 1. М., 1996. С. 55.). Работа Бочарова дала мне толчок к попытке проанализировать нарративную структуру воспоминаний Ходасевича.

¹⁰ В. Ф. Ходасевич. *Младенчество. Отрывки из автобиографии* // В. Ф. Ходасевич. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. М., 1997. С. 190.

сты, которые – по глубокому убеждению автора – могут возникнуть только на основании «правильного» чтения и «правильной» интерпретации «священного» пратекста. Наличие этого стилизованного кода наиболее убедительно можно показать на примере портретов *Некрополя*. С вышеупомянутой точки зрения, единство структуры *Некрополя* подтверждается даже последним диалогом книги, в котором сам «герой», Максим Горький рефлектирует на сюжет одного из первых очерков, на портрет В. Я. Брюсова, одобряя качество интерпретации и заказывая тем самым и себе подобный.

Исследователи *Некрополя* уже отмечали, что символизм Ходасевич осмысляет в двух ракурсах – одновременно изнутри и со стороны.¹¹ Чтобы уточнить это предположение, требуется анализ повествовательной манеры книги. Ради этой цели я выбрала три первых портрета *Некрополя*. С точки зрения развернутого в них сюжета они являются связанными друг с другом, образуют некое структурное единство, освещая, в частности, биографическую подоплеку романа Брюсова *Огненный ангел*. Однако «Ich»-форма повествования в *Некрополе* скрывает в себе определенную двойственность. «Я», с одной стороны, часто проявляет себя в тексте в изречениях авторитарного характера: создается впечатление, что это «я» эмансипируется, превращается из интерпретатора в критика, выражая свое неприятие некоторых взглядов, изображенных в очерках персонажей (Например, в самом начале портрета Белого: *Я далеко не разделяя всех воззрений Белого...*¹² и т. п.). В конечном итоге в тексте, через высказывания этого рассказчика создается иллюзия, что речь идет о «потаенной истине», и перед нашими глазами, „his et nunc” пишется истинная история русского символизма. В ознаменование этой цели формулируется и основной пафос воспоминаний: *сохранить несколько истинных черт для истории литературы*.¹³ Ниже цитируемый пассаж из очерка о Белом, служил, наверное, подосновой тех мнений, согласно которым книгу Ходасевича характеризует «неподкупная правда»,¹⁴ т. е. безусловная, «объективная истина»: *Я долгом своим (не легким) считаю – исключить из рассказа лицемерие мысли и боязнь слова. Не должно ждать от меня изображения иконописного, хрестоматийного. Такие*

¹¹ А. В. Лавров. *Вступительная статья к публикации очерка Андрея Белого* // Русская Литература. 1989. № 1. С. 118.

¹² В. Ф. Ходасевич. *Некрополь* // В. Ф. Ходасевич. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. М., 1997. С. 42. Цитаты из *Некрополя* в дальнейшем приводятся по этому изданию.

¹³ Там же.

¹⁴ В. Вейдле о *Некрополе* пишет следующее: «Несмотря на свое заглавие, на кладбище она не похожа; это не город мертвых, а селение живых. Живыми показаны все, кто в ней изображен; с одинаковым искусством обрисована духовная среда, к которой они принадлежат, и сами они, как живые люди [...] в ней радуется до конца, в любой странице, неподкупная правда...» В. В. Вейдле. «*Некрополь*» В. Ходасевича // «Современные записки». LXIX. (Париж). 1939. С. 393–394.

изображения вредны для истории. Я уверен, что они и безнравственны, потому что только правдивое и целостное изображение замечательного человека способно открыть то лучшее, что в нем было. Истина не может (быть) низкой, потому что нет ничего выше истины. Пушкинскому «возвышенному обману» хочется противопоставить нас возвышающую правду: надо учиться чтить и любить замечательного человека со всеми его слабостями и порой даже за самые эти слабости. Такой человек не нуждается в прикрасах. Он от нас требует гораздо более трудного: полноты понимания.¹⁵ (выделено мной – К. С.)

С другой стороны, повествующее «я» в *Некрополе* постоянно поправляет себя, оно не уверено в своем статусе, и то открыто отказывается от позиции интерпретатора и от герменевтической точки зрения, выражая желание возвратиться к роли мемуариста, то сомневается в том, что может исполнить эту роль. (Например, в портрете Нины Петровской: *Не мог бы я, как полагаются мемуаристу, «очертить ее природный характер»*;¹⁶ в воспоминаниях о Брюсове: *Я пишу воспоминания, а не критическую статью.*)¹⁷ Эта двойственность в «Ich»-структуре приводит к своеобразной диалогичности сюжета *Некрополя*, которая распространяется также на авторское повествование, на рассказ от третьего лица.

В выбранных нами портретах предметом рефлексированного сюжета является принцип жизнетворчества в символистском понимании, который интерпретируется в точных, даже пригодных для литературоведения формулировках. Рассказ Ходасевича характеризует филологическая корректность вплоть до использования филологических механизмов, для аргументации приводятся цитаты из произведений, дневников и писем. В рассказе от третьего лица принцип жизнетворчества представлен как норма. Но несмотря на это, сюжет образзуется все-таки *отклонением от нормы*, перспективой эмансипации и в художественно-стилистическом смысле, ведь речь идет о художественной биографии-автобиографии. Передача «отклонения от нормы» осуществляется в *Некрополе* при помощи остраненного сюжета, применением гротеска, даже и абсурда в обрисовке портретов. В результате этого в рассказе от третьего лица намечается определенный диалогизм между рефлексированным и эмансипированным сюжетом. В истории треугольника Нины Петровской, Брюсова и Белого любовные интриги и их человеческие отношения предстают в ином свете, чем это зафиксировано сюжетом известного романа Брюсова *Огненный ангел*. В центре сюжета этой истории, увековеченной в *Некрополе* ставится резонер-

¹⁵ В. Ф. Ходасевич. Цит. произв. С. 42.

¹⁶ Там же. С. 9.

¹⁷ Там же. С. 35.

ство, трагическая абсурдность резонерского поведения Нины Петровской. (*Главное же – она очень умела «попадать в тон».*)¹⁸ В интерпретации повествователя в случае Нины «текст жизнетворчества» пишется жизнью. Однако изображенная здесь «жизнь», получившая перспективу в автобиографии „*ex post*“, является опустошенной, потерявшей смысл не в меньшей мере потому, что она уже «объективизирована», т. е. предопределена тем, что уже увековечили в литературе. Тем фактом, что роман о ней закончен (в очерке обыгрываются оба значения слова «роман»), жизнь Нины как бы «повисает в воздухе», потеряв свой контекст. Создать новый контекст «жизнь» сам по себе, без литературы не способна. Жизненные перипетии в портрете Нины последовательно обозначены литературной терминологией: *Со смертью Ренаты не умерла Нина Петровская, для которой, напротив, роман безнадежно протягивался. То, что для Нины еще было жизнью, для Брюсова стало использованным сюжетом. Ему тягостно было переживать, все одни и те же главы.*¹⁹ / *Жизнь Нины была «лирической импровизацией» – она хотела создать «поэму из своей личности».*²⁰ / *Конец личности, как и конец поэмы о ней, – смерть. В сущности поэма была закончена в 1906 году, в том самом, на котором сюжетно обрывается «Огненный ангел». Остальное – мучительный эпилог.*²¹ / *Со смертью Нади была дописана последняя фраза затянувшегося эпилога. Через месяц с небольшим, собственной смертью, Нина Петровская поставила точку.*²²

Я рискну ставить вопрос о следующей параллели: изображение, данное в таком ракурсе «жизнетворчества», напоминает сюжет романа К. К. Вагинова *Труды и дни Свистонова*: точнее, изображенное в нем квазибытие персонажей, и, наконец, даже вхождение автора в свое произведение. Это предположение, кажется, можно распространить и на сюжетную коллизию очерка о Брюсове. В образе Брюсова (согласно интерпретации Ходасевича – текст жизнетворчества в его случае пишется литературой) на первый план выдвинуты обезличенность этой фигуры, ее неспособность любить: Брюсов «любил только литературу», т. е. он осуществляет принцип жизнетворчества наизнанку. Он все «литературизует», и это в интерпретации повествователя обозначает не что иное, как материализацию духовных ценностей. Изображение «мещанского демонизма» Брюсова смягчается только в конце портрета, введением мотива *ребенка* (мотив «ребенка», образ младшей сестры, Нади, появляется так же в конце портрета Нины Петровской): *Одиноким, измученным, обрел он, однако, и неожиданную радость. Под конец дней взял*

¹⁸ Там же. С. 12.

¹⁹ Там же. С. 15.

²⁰ Там же. С. 17.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 18.

на воспитание маленького племянника жены и ухаживал за ним с нежностью, как некогда за котенком. Возвращался домой, нагруженный сластями и игрушками. Расстелив ковер, играл с мальчиком на полу.²³

В последней, завершающей части этого триптиха, в портрете Белого – несмотря на то, что и в этом тексте доминирует остранный взгляд, точка зрения стилизованного герменевтического подхода – на уровне сюжета, кажется, оправдывается аутентичность представления принципа жизнотворчества. Так как в биографии Белого «дар писать» и «дар жить» не исключают друг друга. Не случайно, что портрет начинается именно с семантизации мотива ребенка, с его перевода в план мифологем русского символизма: *Золотые кудры падали мальчику на плечи, а глаза у него были синие. Золотой палочкой по золотой дорожке катил он золотой обруч. Так вечность «дитя играющее» катит золотой круг солнца. С образом солнца связан младенческий образ Белого.*²⁴ В этом очерке на уровне мотивной структуры завершается также и сюжет Нины Петровской. О пророческом стихотворении Белого, *Золотому блеску верил / и умер от солнечных луч*, которое он просил читать перед смертью, выясняется, что оно было посвящено Нине: *Слушая последний раз эти пророческие стихи, он, вероятно, так и не вспомнил, что некогда они были посвящены Нине Петровской.*²⁵ Этим жестом, жестом интерпретатора-филолога, литературное существование Нины в контексте жизнотворчества получает окончательное оправдание. Повествователь в *Некрополе* доводит до конечной инстанции герменевтический код и по-настоящему завершает «истинный глубинный сюжет» *Огненного ангела*.

Суммируя вышесказанное, хочется отметить, что автобиографическая проза Ходасевича, подобна мемуарам Белого и Ремизова, основана на стилизации и театрализации жанра автобиографии и его повествовательной манеры. Особенность стилизации в прозе Ходасевича заключается в обыгрывании герменевтического кода текста, в результате которого эмансипируется фигура повествователя-интерпретатора, который создает уже новые, «постсимволистские» сюжеты, на заданную ему своей и чужой биографией тему. В *Некрополе* поэтому явно подвергается сомнению и принцип миметической и принцип символистской репрезентативности мира. Об этом свидетельствует следующий пассаж из очерка о Чехове: «Эпоха – лишь сцена, герои – лишь маски, наделенные характерными свойствами. Содержание пьесы не в декорациях и не в самых героях как таковых. И то, и другое можно менять, не нарушая замысла. [...] Содержание в жизненных соотношениях.»²⁶

²³ Там же. С. 41.

²⁴ Там же. С. 43.

²⁵ Там же. С. 67.

²⁶ В. Ф. Ходасевич. *Литературные статьи и воспоминания*. Нью-Йорк, 1954. С. 127.