
С.Н. Дубровина

ФРАНЦУЗСКАЯ ТРАДИЦИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ А.М. РЕМИЗОВА

На одной из встреч Французско-русской студии Ю. Сазонова в своем докладе «Влияние французской литературы на русских писателей» отметила: «Что касается Ремизова, его творчество восходит к восемнадцатому веку, он полностью погружен в фольклорные источники»¹. Интерес Ремизова к фольклору, к русским средневековым легендам, сказаниям неоднократно становился предметом специального изучения², однако новаторство в области формы, исключительная современность техники письма, близость исканий А.М. Ремизова в области стилистики, композиции, графической формы представления текста и пр. к модернистским поискам исследовалась гораздо меньше. Эмигрантская критика в 1920–50-е гг. этого новаторства не замечала, скорее говорилось о стилизации, архаизации в прозе Ремизова, о чем свидетельствует и приведенная цитата. В современном ремизоведении творчество писателя в целом рассматривается в контексте модернистских поисков первой половины XX в., более всего в контексте русского модернизма, однако вопрос о французской традиции в творчестве Ремизова до сих пор не стал предметом специального изучения³.

Н.В. Резникова, друг, биограф писателя и одна из первых серьезных исследователей его творческого метода, свидетельствует: «Ремизова часто характеризуют как писателя специфически русского, замкнувшегося в древнерусском мире. Со своей стороны скажу, что среди русских писателей трудно назвать кого-нибудь, кто бы так глубоко знал и понимал культуру Запада, как Ремизов. Он прекрасно

¹ Sazonova I. L'influence de la littérature française sur les écrivains russes depuis 1900 // Le Studio franco-russe. 1929–1931. Toronto, 2005. P. 63–73. (Перевод мой. — С. Д.)

² Назову только монографии А.М. Грачевой «Алексей Ремизов и древнерусская культура» (СПб., 2000) и Н.Л. Блиц «Автобиографическая проза А.М. Ремизова» (Минск, 2002).

³ За исключением нескольких статей, разрабатывающих отдельные темы этой проблемы: тема «Ремизов и сюрреалисты» анализировалась в докладах А.М. Грачевой «Французский сюрреализм и произведения “большой формы” Алексея Ремизова» и Е. Обатиной «“Магнитные поля”: А.М. Ремизов и французский сюрреализм» (коллоквиум «La réception de la littérature française par les écrivains émigrés russes a Paris. 1920–1940» (Génève, 2005)); в статье Греты Слобин «Динамика слуха и зрения в поэтике Алексея Ремизова» (в сб. «Алексей Ремизов: исследования и материалы» (СПб., 1994)) роль устной речи в творчестве писателя анализировалась в контексте идей западноевропейского литературоведения (Жак Деррида, Юлия Кристева, Луи Марен, Гаретт Стюарт и др.); сопоставление идей Малларме о графическом представлении текста и роли графики в творчестве Ремизова исследуется в статье И. Маркадэ «Ремизовские письмена» (Aleksiej Remizov: Approaches to a Protean Writer / Ed. by Greta N. Slobin. UCLA Slavic Studies. 1987. V. 16).

разбирался в различных течениях в искусстве и мысли на Западе, включая самые современные, никогда не застывая на месте и с жадным интересом прислушиваясь к новому»⁴. Исследование рецепции западноевропейской культуры в творчестве Ремизова и сейчас остается актуальной задачей.

Известно, что Ремизов в совершенстве владел немецким языком, а французский так и не стал для него языком общения, несмотря на то что во Франции писатель прожил с 1923 г. до своей смерти. В то же время французский язык Ремизов знал еще с дореволюционных времен, переводил Бодлера⁵. И в эмиграции Ремизов и его жена С.П. Ремизова-Довгелло интересовались историей французской культуры, старались быть в курсе новейших идей, литературных течений. Кроме того, Ремизов был лично знаком со многими представителями французской культуры — писателями, философами, медиевистами, переводчиками; в парижском архиве Ремизова сохранились собранные им газетные заметки А. Бретона, Р. Роллана, Ж. Полана, М. Арлана, медиевистов П. Паскаля, А. Мазона о его творчестве⁶. Именно французские критики первыми обратили внимание не только на сюжетно-тематическую оригинальность, но и на «поэтическую сторону» произведений Ремизова⁷.

Поэтому проблема рецепции французской культуры в творчестве Ремизова вполне правомерна. К тому же она многоаспектна и должна быть в первую очередь подробно эксплицирована. Задачей этой статьи является постановка вопросов и задач, связанных с ее разработкой.

Ремизов прекрасно знал современную ему французскую и, шире, западноевропейскую литературу, и понимание новейших тенденций западноевропейской культуры не могло не отразиться на творческой лаборатории писателя.

Влияние французского сюрреализма на творческий метод А.М. Ремизова анализирует А.М. Грачева в докладе «Французский сюрреализм и произведения “большой формы” Алексея Ремизова». Исследователь делает вывод о том, что конец 1920-х — 1957 г. — «период творческого освоения и аккомодации Ремизовым идейно-эстетических концепций французского сюрреализма (экспериментальные тексты “большой формы”)), указывая на то, что связь творчества Ремизова с сюрреалистической поэтикой имеет характер «литературного влияния, испытанного русским писателем»⁸.

В то же время А.М. Грачева справедливо считает, что сходство творческого метода Ремизова и сюрреалистической эстетики в большей степени типологическое. Действительно, ремизовская техника коллажа, его интерес к сновидческим образам, близость художественного метода к приему «автоматического пись-

⁴ Резникова Н.В. Огненная память: Воспоминания о Алексее Ремизове. Berkeley, 1980. С. 62.

⁵ См.: Там же. С. 70, 120.

⁶ См.: Грачева А.М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. С. 6; Резникова Н.В. Огненная память... С. 138.

⁷ См.: Резникова Н.В. Огненная память... С. 115.

⁸ Грачева А. Французский сюрреализм и произведения «большой формы» Алексея Ремизова / La réception de la littérature française... P. 24.

ма» позволяют говорить о рецепции Ремизовым сюрреалистических идей. Однако прием коллажа, монтажа характерен не только для сюрреалистов, а например, и для Джеймса Джойса, и для Андрея Белого.

Сопоставление ремизовских записей снов и сюрреалистических сновидческих образов также можно проводить только с оговорками. Дело в том, что, в отличие от сюрреалистов, сновидческие образы или образы подсознательного, которые сюрреалисты фиксировали с помощью техники автоматического письма, не были для Ремизова самоценными. Сновидение для Ремизова — только повод к мифотворчеству, когда сон вписывается в единый текст, творимый автором. Не говоря уже о том, что Ремизов скрупулезно работал над словом, в то время как для сюрреалистов центральным моментом в записи сновидений являлось отсутствие рационального начала, влияния разума, культуры, даже собственного «я» писателя, когда он становится только «регистрирующим аппаратом», не посягающим на корректирование исходящего из глубин подсознания текста (справедливости ради надо отметить, что это правило сюрреалистами не всегда соблюдалось). Следующая цитата позволяет говорить о полемическом переосмыслении Ремизовым сюрреалистических идей: «Как создаются литературные произведения? Первое, запись, — полная воля и простор слову, только б удержать образ и высказать мысль. Но запись еще не работа. Работа начинается по написанному как попало. В работе глаз и слух, и от них идет строй (архитектура). Автоматическое письмо не произведение. Произведение выделяется, выковывается»⁹.

Конечно, произведения сюрреалистов крупной формы — «Магнитные поля» А. Бретона и Ф. Супо, роман А. Бретона «Надя» — также не могли быть полностью созданы в технике автоматического письма. И именно они ближе всего ремизовским творениям¹⁰.

Поэтому при таком сопоставлении можно скорее говорить о том, что Ремизов интересовался тем новым, что изобрела эпоха, — теория Фрейда, интерес к подсознанию, возможности использования кинематографических методов (коллаж, монтаж) в литературе — и в этом, несомненно, сказывается влияние идей А. Бретона, Ф. Супо, Л. Арагона, с которыми писатель был лично знаком. Но творческие задачи его были совершенно иные, чем у сюрреалистов. К тому же Ремизов еще в 1908 г. «публиковал свои первые циклы миниатюр, получившие жанровое определение “сны”», а с 1910-х гг. «проявлял интерес к феноменам случайного, иррационального и мифологического, искал пути аутентичного воспроизведения сновидений, активно использовал различные техники и методики (бриколаж, коллаж), которые впоследствии окажутся в центре внимания сюрреалистов»¹¹.

Однако типологическое сходство исканий Ремизова и западноевропейских авангардистов очевидно. Писатель «борется с этим равнодушием <к слову> за освобождение языка от уз грамматики и возрождение памяти речи в культуре

⁹ Цит. по: *Кодрянская Н. А.* Ремизов. Париж, 1956. С. 133–134.

¹⁰ См.: *Обатнина Е.* «Магнитные поля»: А.М. Ремизов и французский сюрреализм // *La réception de la littérature française...* P. 42.

¹¹ Ibid.

начала XX века»¹². Такая задача близка целям футуристов, сюрреалистов, также стремившихся возродить слово в его первозданной чистоте и так же, как Ремизов, обращавшихся, несмотря на устремленность в будущее, к традиции, к мифологическим, фольклорным сюжетам.

Наряду с авангардистскими течениями во Франции в 1920-е гг. набирают силу идеи неоклассицизма, и ремизовская страсть к древнему слову в этом контексте оказывается вполне современной. Недаром его творчество еще в 1920-е гг. оценили как глава сюрреалистов А. Бретон, так и неотомист Жак Маритен.

Интерес эпохи начала 1920-х гг. к традиции во многом обусловлен тягой к классическому порядку в противовес хаосу войны. Идея о возвращении к традиции во Франции в это время витает в воздухе, причем речь идет не о подражании классикам XVII в., а о том, чтобы вписать в лоно традиции современное искусство. Новая «Плеяда» 1920 г., в которую входят Анна де Ноай, Поль Валери, Иоахим Гаске, Пьер Камо, ставит своей целью защиту поэзии от разлагающего ее декадентского влияния. Провозглашается завершение эры романтизма и приближение эры «классического возрождения».

Интересно, что даже авангардные течения в искусстве этого времени в определенной степени ощущают свою связь с традицией: «И итальянский и русский футуризм, и сюрреализм (поначалу во Франции, а затем и во всем мире), при всем своем оптимизме, учитывают в своем творческом поиске и прошедшее время. Они хотят вовлечь в свою орбиту историю. Стремясь к будущему, в котором субъект мог бы проявить всю силу своей энергии, они ищут корни в архаике. Именно поэтому они интересуются “примитивизмом” и фольклором...»¹³

Идея классического ренессанса во Франции 1920-х гг. более всего связана с окружением журнала «Нувель ревью франсэз» (уже в 1919 г. классическое возрождение становится программой этого издания), с редакцией которого у Ремизова было интенсивное взаимодействие. Писатель был лично знаком с редакторами журнала Ж. Поланом и М. Арланом, а они, в свою очередь, высоко ценили его творчество.

Ремизов говорил о своем методе: «Не все лады слажены — русская книжная речь разнообразна, общих правил синтаксиса пока нет и не может быть. Восстанавливать речевой век не думал и подражать не подражал ни Епифанию Премудрому, ни протопопу Аввакуму; и никому не навязываю. Перебрасываю слова и строю фразу как во мне звучит»¹⁴. То есть речь идет не о подражании, а о попытке вернуться к первоисточкам, к истинному языку. О том же размышляет в начале 1920-х гг. близкий к сюрреалистическим кругам писатель Жан Кокто, который при переработке античных сюжетов в пьесах «Антигона» (1922), «Царь Эдип» (1925) поставил перед собой задачу «снять патину» с древнего текста, создать современную версию легенды. В сборнике эссе «Призыв к порядку» (опуб-

¹² Слобин Г. Динамика слуха и зрения в поэтике Алексея Ремизова. С. 157.

¹³ Шеньо-Жандрон Ж. Понятие поэтического субъекта в творчестве сюрреалистов и авангардистов: Проблемы методологии // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 14.

¹⁴ Цит. по: Кодрянская Н. А. Ремизов. С. 42.

ликован в 1926 г.) Кокто пишет, что не приемлет тех поэтов, кто, испугавшись бурления новой эпохи, поверхностно обращается к прошлому, натягивая на себя старые наряды, которые давно уже выглядят смешными, и «осовременивая» их какой-то одной новой деталью¹⁵. В противоположность пустоцвету такой стилизации (творчество авторов, которые только «целятся», но в цель не попадают), Кокто настаивает на том, что истинный стиль состоит в *обдумывании своих мыслей, их разработке*¹⁶. Возвращение к порядку в поэзии должно ознаменоваться в первую очередь *простотой (simplicité)*, т. е. удалением с нее всей наносной мишуры, покровов, которые своей показной внешностью скрывают сущность поэтического. Поэзия должна казаться «бедной», говорить об обыденном, но одновременно внезапно, молниеносно осветить самое ядро вещей и явлений.

Творческие поиски А.М. Ремизова также приводят его к методу максимального упрощения текста, это свойство проявилось в его прозе уже в эмигрантскую эпоху, особенно в 1950-е гг., — при переработке древних текстов писатель стремился снять с оригинала максимум словесных наслоений в попытке достичь смысловой и звуковой насыщенности.

Древние сказания, «сны человечества», всегда привлекали писателя возможностью не подражания, не имитации, но нового осмысления, творческой авторской переработки. Ремизов переписывал не только русские средневековые легенды, но и европейские, и восточные. Но сами сюжеты древних текстов служили Ремизову лишь предлогом к собственному творчеству, из них он заимствовал «только общие очертания жанров — поучений, слов»¹⁷.

При этом целью писателя было возвращение к первоисточкам, фольклорным, мифологическим. В письме к Кодрянской от 10 ноября 1952 г. он делится планами работы над легендой о Тристане и Изольде: «Последние ночи провожу с Тристаном и феей Син, ее ввожу в повесть, и все будет по-другому, не по-французски, не по-немецки, а по-кельтски»¹⁸.

Знаток и любитель книжной культуры, Ремизов создавал легенды на основе разных источников. Предлогом к написанию своей версии легенды всегда служили ее прочтения иными культурами и эпохами, в первую очередь переложения на русский язык, бытование легенды в русской культуре XVII в., но не только. Так, согласно исследованиям, проведенным А.М. Грачевой, на созданную Ремизовым «Повесть о Тристане и Изольде» большое влияние оказала вагнеровская версия легенды о Тристане и Изольде, а повесть «Мелюзина» была создана на основе переработки ирландских саг в переводе А.А. Смирнова, средневековых русскоязычных версий легенды, в то время как на стилистику повествования большое влияние оказали трагедии Софокла в переводе Ф.Ф. Зелинского¹⁹. Таким образом,

¹⁵ Cocteau J. Le Rappel a l'Ordre: 1918–1926. P., 1936. P. 488.

¹⁶ См.: Ibid. P. 485.

¹⁷ д'Амелия А. «Автобиографическое пространство» Алексея Ремизова // Ремизов А.М. Собр. соч. Т. 9: Учитель музыки: Каторжная идиллия. М., 2002. С. 452.

¹⁸ Кодрянская Н.А. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 264.

¹⁹ См.: Грачева А.М. Алексей Ремизов и древнерусская культура.

французские рыцарские романы и современные Ремизову французские версии легенд (Ж. Бедье) были только одними из многих источников.

В «Мелюзине» и «Тристане и Исольде» Ремизов играет с французской языковой средой, как и в произведениях большой формы 1930–50-х гг., а мир, в котором живут его персонажи, эклектически соединяет черты миров, окружающих героев исландских саг, европейских рыцарских романов, русских переложений XVII в. — и черты окружающей автора действительности.

По свидетельству Н.В. Резниковой, «в начале жизни Ремизовых в Париже, в двадцатых годах, Лев Шестов познакомил А.М. с французскими писателями. И католики (Жак Маритен) и сюрреалисты (Андре Бретон) оценили глубокую оригинальность Ремизова, и его вещи стали появляться в передовых французских изданиях. Имя Ремизова тогда же стало известно французской элите, главным образом как автора легенд, написанных очень своеобразным стилем»²⁰.

Родственную душу нашел Ремизов в Жане Полане (с 1925 г. редактор «Нувель ревью франсэз»), с такой же, как у него, страстью к Слову: «По словесному чутью, — пишет Ремизов в “Мышкиной дудочке”, — Jean Paulhan, автор “Les Fleurs de Tarbes” <“Тарбские цветы”>, ввел меня в свое французское Святилище Слова»²¹.

В книге «Тарбские цветы» французский эссеист предостерегает литературу и литераторов от опасности пренебрежения *искусством* слова, когда литература считается чем-то вроде меда, естественным образом, безо всяких специальных усилий собираемого пчелами: «Для меня нет опасности более коварной, ни более жалкой обреченности, чем опасность и обреченность времени, когда *мастерство* и *совершенство* означают почти то же, что искусственность и пустая условность, когда *красота*, *виртуозность* и сама *литература* прежде всего означают то, чего *делать не следует*»²².

Современная риторика, в отличие от классической, навязывает литературе правила от противного: если раньше критики исходили из того, что произведение, чтобы быть поэзией, должно обладать определенными свойствами, следовать установленным правилам, то теперь, чтобы создать поэтическое произведение, автору, наоборот, предписывается, каких правил, приемов и даже звуков он должен избегать²³. Нельзя, например, сказать о взгляде, что он «красноречив». Но в таком случае шаблоном становится само отсутствие шаблонов, мерилom искусства оказывается способность автора избегать искусственности. «Мы хотели порвать с языком слишком условным, и вот уже готовы порвать с человеческим языком вообще», — делает вывод Полан²⁴. Действительно, каждое слово при такой подозрительности отсылает к тому или иному клише, ведь всякое слово в любом случае есть общее место постольку, поскольку оно уже не раз использовалось.

²⁰ Резникова Н.В. Огненная память... С. 118.

²¹ Ремизов А.М. Собр. соч. Т. 10: Петербургский буерак. М., 2002. С. 145.

²² Paulhan J. Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres. P., 1941. P. 25. (Перевод мой. — С. Д.)

²³ См.: Ibid. P. 27.

²⁴ Ibid. P. 29. (Перевод мой. — С. Д.)

Кроме нового слова модернистская поэтика требует другого синтаксиса, грамматики, ненормативной лексики — примером такого творчества является для Полана творчество Рембо, Аполлинера, Джойса. Девиз этой школы — «*dissocier la matière des phrases*» («разъединить материю фраз», «разложить словесную материю») ²⁵.

Ремизову, с его любовью к поговоркам, клишированным оборотам народного языка, позиция Полана была несомненно близка. Недаром почти в тех же выражениях он говорил о своей работе над словесной материей: встряхнуть слова, перемешать, раздробить фразу — и таким образом заставить ее звучать по-новому. Так, рассказывая о своем педагогическом методе при «обучении» Бориса Пильняка в «Петербургском буераке», Ремизов писал: «Я отучал его от школьной грамматики, научил встряхивать фразу, перевода с искусственно-книжного на живую речь; переворты слова и разлагать слова — переворты, чтобы выделить и подчеркнуть; разлагать — слова излучаются и извучиваются. Отвадка от глагольных и ассонансов: в прозе от них месиво, как гутня в произношении» ²⁶.

Е.Д. Резников в своих воспоминаниях с удивлением пишет, что Ремизов, по всей видимости, был хорошо знаком с «Улиссом» Джойса в 1954 г., когда русского перевода еще не существовало. Резников передает свой разговор с писателем о творчестве Джойса: по его свидетельству, Ремизов встречал Джойса до войны; он считал, что с мэтром модернизма его сближала «слепота и словесное изыскание, работа над словом», но подход был совершенно иным: «Джойс, для силы и точности выражения менял и даже выдумывал слова и звуки, тогда как он, А.М., старается выразиться именно настоящей речью, настоящим словом, самым родным — народным» ²⁷. Действительно, Ремизова привлекает не формальное экспериментирование с языком, не создание новых языковых форм, а возможность очистить язык от ложных наслоений, выявить истинную сущность языка.

Тем не менее, так же как Джойс, как и французские модернистские писатели (сюрреалисты, Антонен Арто), Ремизов увлекался поисками в области звуковой составляющей слова, недаром в речи для него важнейшим был *лад*. «На русский лад» — так называется одна из частей рабочей тетради писателя 1950-х гг., где он пишет: «Оживить русскую прозу может только свойственный русской речи русский лад» ²⁸. Все написанное должно проверяться на слух, причем, как считает Т. Цивьян, «это не только авторский прием... это твердая установка, цель: организовать письменный язык по законам речи» ²⁹.

²⁵ *Paulhan J. Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*. P. 32.

²⁶ *Ремизов А.М. Собр. соч. Т. 10: Петербургский буерак*. С. 287.

²⁷ *Резников Е.Д. Ремизов и музыка // Алексей Ремизов: Исследования и материалы*. СПб., 1994. С. 260.

²⁸ Алексей Ремизов: Новые материалы / Вступ. заметка и публ. Аллы Грачевой // Там же. С. 213–217.

²⁹ *Цивьян Т. К стратегии сохранения русского языка в диаспоре: «случай Ремизова» // Russian literature of 20th century in European culture context*. Tallinn, 1998. P. 113.

Ремизов оставил глубокие отзывы о Джойсе, Прусте, свидетельствующие о его понимании самой сути творческого процесса писателей-модернистов: «Джойс... мысле-чувствословные процессы в яви и сновидении... Пруст: изглубленная память или долгий взгляд в пропастную память!»³⁰

Память — одна из центральных эстетических категорий Ремизова, и можно согласиться с мнением Антонеллы д'Амелия, что «память Ремизова подобно памяти Пруста идет путем неожиданных связей, но не опирается на чувственные ощущения. Она оживает от слова, от книги, от размышлений над русской культурой»³¹. Ремизов применяет прием свободных ассоциаций не в пространстве чувственной жизни своих героев, но в пространстве культуры. При этом, в отличие от Пруста, он не стремится к рациональному эксплицированию ассоциативных цепочек, выстраиваемых памятью повествователя, его метод ближе к джойсовскому — это свободная игра ассоциаций, в том числе игра с читателем, который, чтобы быть допущенным к этой игре и принять в ней участие, должен находиться в том же пространстве текстов культуры, что и сам автор.

Соперничеством с Прустом выглядит эксперимент Ремизова в «Учителе музыки» в числе других «опытов со словом» — «построить фразу “одним духом” без остановки — полстраницы без точки»³².

Судя по всему, имя Пруста входило в круг имен, к которым писатель испытывал постоянный интерес. Так, в письме к Н. Кодрянской от 20 апреля 1949 г. Ремизов описывает свой разговор с Я.В. Прескель: «Я ей сказал, что она пишет не по-русски. Она не обиделась, а очень удивилась. И я услышал знакомое вам, о André Gide, его отзыв о Прусте, что пишет не по-французски, а между тем, Пруст — имя!»³³

При исследовании темы «Ремизов и французская культура», кроме типологического сопоставления художественных методов Ремизова и приемов, изобретенных французскими авангардистскими и модернистскими писателями, возникает вопрос о присутствии в его текстах реалий французской культурной жизни, а также о влиянии на язык Ремизова окружающей эмигрантское общество французской языковой среды.

Начиная с 1920-х гг. творческий метод писателя претерпевает значительные изменения. Годы эмиграции (с 1921 г. Ремизов с женой живут в Берлине, с 1923 г. во Франции) стали для Ремизова временем создания сложного «автобиографического пространства», объединяющего разножанровые произведения, дневниковые записи, переложения средневековых легенд, записи снов, письма и пр.³⁴ Фоном для создания автобиографического пространства становится Франция между двумя войнами, причем как парижский быт, реалии эмигрантской жизни во Франции, так и пространство французской культуры. Элементами автобиографической легенды Ремизова в 1920–50-е гг. становятся портреты французских писателей, литературных критиков, медиевистов, французские литературные салоны, знаменитые издательские дома, литературные периодические издания.

³⁰ Ремизов А.М. Собр. соч. Т. 10: Петербургский буерак. С. 291.

³¹ д'Амелия А. «Автобиографическое пространство» Алексея Ремизова. С. 449–464.

³² Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 112.

³³ Там же. С. 118.

³⁴ См.: д'Амелия А. «Автобиографическое пространство» Алексея Ремизова. С. 451.

Н.В. Резникова вспоминает, что в 1953 г., когда Жан Полан пригласил Ремизова участвовать в литературной встрече в имени «Вилль д'Аврэ» Барбары Черч, французские писатели оказали ему чрезвычайно радушный прием. Среди знакомых писателей на встрече были Анри Мишо, Андре Бретон, Марсель Жуандо, Жюль Сюпервьель³⁵, другие подходили знакомиться. После публикации «Узлов и закрут» в «Нувель реву франсэз» в 1953 г. интерес к творчеству Ремизова возрос, и на «рю Буало» заходили такие литераторы, как Марсель Брион, Франсис Понж. Альбер Камю, по свидетельству Н. Резниковой, сказал ей как-то, «что его глубоко заинтересовали отрывки, напечатанные в журнале Н.Р.Ф. (из *Подстриженными глазами*)»³⁶.

В своих текстах Ремизов не просто упоминает имена и названия, но «перемалывает» их в своем творческом сознании: вереница французских писателей, мыслителей, ученых в одном ряду с русскими классиками и эмигрантскими писателями оказывается включенной в ремизовскую автобиографическую легенду.

«Из парижан, — описывает Ремизов один из своих снов, — мне снились Андре Бретон, Рене Шар, сюрреалисты, и Жильбер Лели, переводил мою “Соломонию”, автор “Маркиз де Сад”, Жан Полян “Гарбские цветы” и Брис Парэн, галлимарский философ и исследователь о жидовствующих “Аристотелевы Врата” и “Логика Маймонида”, П.П. Сувчинский, историк музыки, Терешкович художник»³⁷.

В небольших, но необычайно живых, ярких зарисовках из жизни героев в прозе Ремизова воссоздается культурная жизнь Парижа эпохи между двумя войнами. Так, герой «Учителя музыки» Корнетов, наделенный автобиографическими чертами, оказывается обладателем собрания номеров газеты «Нувель литтерер» «со смерти Барреса», с начала своей эмигрантской жизни в Париже. Повествователь, вволю начитавшийся за долгий период безработицы этих журналов, красочно рассказывает об обычаях редакции газеты, одновременно иронично их критикуя: «В литературной парижской газете “Les Nouvelles Littéraires” есть такой иллюстрированный отдел — интервью “une heure avec...” (“час с...”). Попасть в этот отдел все равно, что получить Нобелевскую премию, только совсем не надо во фраке перед шведским королем позировать, а сиди себе дома: на весь свет имя, издание книг обеспечено. А ведет этот отдел Frédéric Lefèvre — “лефевр”, что значит, человек, знающий больше всех Ларусов: он все и во всем — историк, математик, философ и музыкант. Беседа ведется вопросами. И, что замечательно, сразу и не уловишь — очень тема сурьезная, а вчитаешься, и невольно приходит в голову, что в ответах знаменитостей есть что-то знакомое, когда-то читанное — “Сатирикон”»³⁸.

В автобиографической прозе Ремизова эмигрантского периода складывается образ Парижа — тема, заслуживающая специального исследования. Ремизовский Париж многолик: это и место, где пересекаются полные горестей и тягот жизненные дороги сотоварищей писателя по эмиграции; и город — двойник Москвы и Петербурга, в котором каждая улочка, скверик, бульвар могут внезапно обернуться нахлынувшими образами покинутой России; и пространство французской

³⁵ См.: Резникова Н.В. Огненная память... С. 124.

³⁶ Там же. С. 129.

³⁷ Ремизов А.М. Собр. соч. Т. 10: Петербургский буерак. С. 412.

³⁸ Там же. Т. 9: Учитель музыки: Каторжная идиллия. С. 190.

культуры, воплощенное в камне, где одновременно сосуществуют средневековые церкви, бюст Вольтера, кафе «Куполь», излюбленное место встреч французской богемы начала XX в.³⁹

Французская языковая среда также становится для А.М. Ремизова игровым полем, дающим новые возможности для работы над языком, для обретения нового звучания и смыслового наполнения русского слова. Обыгрывание французской языковой среды характерно для эмигрантской литературы в целом, но для Ремизова, с его вниманием к устной речи, к разговорному языку, насыщенному в эмиграции русифицированными иностранными словами, — особенно.

Фонетическая игра с французскими лексемами, именами, названиями сопровождается семантической игрой (переложение клишированных фраз с французского языка на русский). Этот прием имеет одним из истоков лесковский прием трансформации иностранных терминов в народном духе. При этом, «в отличие от своих великих учителей, Гоголя, Лескова, Достоевского, Ремизов не заменяет русское слово иностранным эквивалентом, но использует их параллельно... они повторяются, пересекаются в рамках найденных консонансов: “и под *allez-vous en он вышел вон*”⁴⁰. В повести «Мелюзина» французские имена героев — сыновья Ги, Жоффруа, Оррибль — по-новому звучат в русском тексте, вступают в диалог со старорусскими именами гостей, пришедших на свадьбу Мелюзины.

Стиль Ремизова, с одной стороны, нельзя назвать риторичным, поскольку он не прибегает к цветастым метафорам, сравнениям. Но, с другой стороны, зачастую именно французские лексемы наряду с архаизмами придают «цвет» его повествованию.

Современные реалии французской культуры сплавляются в творческом сознании Ремизова с реалиями прошлых эпох, задолго до него ставшими органической частью русской культуры и через нее — культурного пространства, в котором творит сам писатель. Так, танцор Вестрис, упоминаемый в повести «Мелюзина», появляется и в «Мышкиной дудочке» совсем в ином контексте: «...Лиже (фотограф. — С. Д.) идет, раскланиваясь с прохожими... он идет, подпрыгивая, — так в Петербурге на глазах Пушкина и Бестужева-Марлинского подпрыгивали великосветские “львы” и “денди” на Невском и в гостиных, зачарованные Вестрисом и Дюпором». И далее: «Лиже с походкой Вестриса и Дюпора, чародеев и мастеров танца...»⁴¹

Таким образом, можно говорить о рецепции французской культурной традиции в творчестве А.М. Ремизова на разных уровнях текста, — автобиографическом, сюжетно-тематическом, стилистическом, — а также о влиянии франкоязычной среды на фонетическую организацию ремизовской прозы.

³⁹ См., например, раздел «Греческий огонь» романа «Учитель музыки». В этой книге, посвященной жизни русского Парижа 1920–30-х гг., создается цельный и яркий образ французской и русской эмигрантской столицы.

⁴⁰ Из выступления Т. Викторовой (Т. Victoroff): «Les “courts-métrages” littéraires comme forme d’actualisation de la mémoire: *Le Maître de Musique* d’Alexis Remizov» на коллоквиуме «Littérature de l’exil, épreuve de la fiction» (23 mai 2003, INALCO).

⁴¹ Ремизов А.М. Собр. соч. Т. 10: Петербургский буерак. С. 44.