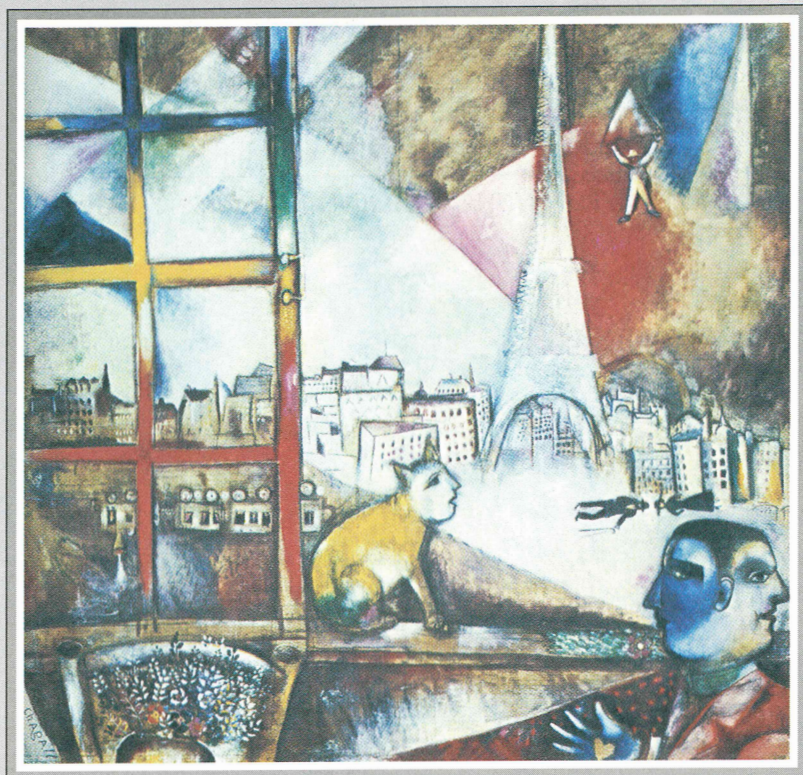


2008к
76



Русские писатели в Париже

Взгляд
на французскую литературу
1920–1940

МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

Женева, 8–10 декабря 2005 г.

Москва•Русский путь•2007

Серия основана в 2000 году

ОТВЕТСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ СЕРИИ:

О.Б. Василевская, М.А. Васильева

НАУЧНАЯ РЕДКОЛЛЕГИЯ СЕРИИ:

Л.Н. Белошешская (Прага), Н.А. Богомолов (Москва),
М.А. Васильева (Москва), С. Гардзонио (Пиза),
А.А. Долинин (Мэдисон / Санкт-Петербург),
В.А. Москвин (Москва), Н.А. Струве (Париж),
Л.С. Флейшман (Стэнфорд)

СОСТАВЛЕНИЕ, НАУЧНАЯ РЕДАКЦИЯ:

Ж.-Ф. Жаккар, А. Морар, Ж. Тассис

ДИЗАЙН СЕРИИ:

Е.Л. Вельчинский



FONDS NATIONAL SUISSE
SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
FONDO NAZIONALE SVIZZERO
SWISS NATIONAL SCIENCE FOUNDATION



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

Société
Académique

de
Genève

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Швейцарского национального фонда научных исследований
(Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique),
Генерального фонда и Фонда Бонинчи Женевского университета
(Fonds Général et Fonds Boninchi de l'Université de Genève),
Женевского академического общества
(Société Académique de Genève).

На фронтисписе:

М. Шагал. Париж через окно (Paris à travers ma fenêtre), 1913

Воспроизводится с любезного разрешения Музея Гуггенхайма (Guggenheim Museum), Нью-Йорк

387747
Библиотека РАН
ИРП ИУ-80 РАН
Институт
АН СССР

*Конференция
проводилась в Женевском университете
в дни годовщины кончины нашего учителя
Шимона Маркиша
в декабре 2005 года,
отмеченного другими тяжелыми потерями
в литературоведении –
Михаил Гаспаров,
Елеазар Мелетинский,
Владимир Топоров,
Александр Чудаков.
Им и их поколению и была посвящена конференция*

А. М. ГРАЧЕВА (Санкт-Петербург)

ФРАНЦУЗСКИЙ СЮРРЕАЛИЗМ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ «БОЛЬШОЙ ФОРМЫ» АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА¹

В большой научной теме «Алексей Ремизов и французский сюрреализм» можно выделить несколько аспектов:

1) исследование характера и хронологии личных контактов Ремизова с французскими сюрреалистами и его участия в художественной практике движения (издательских проектах, выставках и т. д.);

2) выяснение взаимосвязей между творчеством писателя (имеется в виду его литературное и изобразительное наследие) и эстетическими декларациями и творчеством (опять-таки литературным и изобразительным) сюрреалистов. При этом надо рассмотреть: а) типологическое соотношение творчества Ремизова и французского сюрреализма; б) влияние сюрреализма на Ремизова; в) восприятие творчества писателя сюрреалистами.

Ограниченные рамки доклада не позволяют подробно разобрать все обозначенные аспекты указанной темы.

В связи с этим остановлюсь на анализе взаимосвязей между творчеством Ремизова и французским сюрреализмом в плане работы писателя над произведениями «большой прозы» – работы, связанной с разрушением старых романских форм.

Ремизов приехал в Париж в конце 1923 г. из Берлина в возрасте сорока шести лет, имея двадцатилетний опыт литературной работы и устоявшуюся репутацию, с одной стороны – мас-

тера литературного стиля, знатока русской культуры и языка, с другой – «новатора-старовера», «писателя для немногих», автора сложной прозы и непонятных сновидческих фантазий.

Если вопросы о контактах Ремизова с литературной средой русского Парижа и о занятии им определенного места на иерархической лестнице русской культурной эмиграции относительно прояснены, то более открытой для исследования остается проблема позиционирования и самоидентификации писателя в контексте современной французской культуры.

В этом плане примечателен его ответ 1925 г. на анкету журнала «Своими путями» «Писатели о современной русской литературе и о себе»: «Русским, живущим вне России, остается регистрировать прошлое и глаз – на историю: из истории (из записанного матерьяла) создавать “вещи” или из живой жизни того народа, с которым свела судьба (правда, это очень трудно!), а для русских, живущих в России, – живая русская жизнь. Там матерьял огромный и соблазнительный, и оттого произведения носят пожарный характер, т. е. сколько есть сил захватить, хватай. Здесь – чего бы я хотел! – Я хотел бы, чтобы русские писатели научились у здешних больших мастеров и не спеша сделали бы образцы. *Русской литературы!* Ведь наш русский грех: неумение, глаза разбегаются, справиться не можем. “Образцы” не только научают распределять и обрабатывать матерьял, а и наводят на ум, т. е. обращают глаз, – а глаз открывает имя, а имя создает вещь. Вот он какой круг – и для всех найдется дело»¹.

Приехав в Париж, Ремизов начал освоение современной французской литературы как непосредственно, устанавливая контакты с французскими писателями, так и опосредованно, читая выходящие новинки. О его вхождении в литературный мир Франции свидетельствует переводчик, биограф и многолетний друг Ремизова Наталья Викторовна Резникова: «В начале жизни Ремизовых в Париже, в двадцатых годах, Лев Шестов познакомил А. М. с французскими писателями. И католики (Жак Маритэн), 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 авто-

¹ Работа осуществлена по гранту РФНФ 04-04-00186а.

ра легенд, написанных очень своеобразным стилем»². В архиве писателя сохранилась его переписка с Андре Бретоном, Рене Шаром. В сюрреалистических сборниках и близких к сюрреализму изданиях появлялись переводы снов и легенд Ремизова.

Если же говорить о творческой работе писателя над текстами «большой формы», то можно отметить, что первым парадоксальным результатом восприятия новых течений французской литературы было решение Ремизова переиздать свой первый роман «Пруд», созданный в ссылке в 1901–1903 гг., опубликованный в журнале «Вопросы жизни» в 1905 г. и отдельными изданиями – в 1908 и 1911 гг.

Еще в 1904 г. Зинаида Гиппиус и Дмитрий Мережковский отказались публиковать этот роман в журнале «Новый путь», отметив, что он написан в «чересчур “декадентской” форме и опасен для современного журнала с такой сомнительной репутацией», как «Новый путь» – оплот представителей новых течений русской литературы³. При издании романа в Собрании сочинений 1911 г. писатель, исполняя приказное пожелание издательства, приблизил текст «Пруда» к традиционному жанровому типу реалистического «идейного романа».

В 1925 г. Ремизов решил переиздать не редакцию 1911 г., а раннюю, «нереалистическую», не понятую и не принятую в начале века. Он не только сохранил черты своего «странного текста» 900-х гг., но усилил их, еще более отдалив произведение от канонов традиционного романа. Новая редакция сопровождалась программным предисловием, с одной стороны, полемически направленным против сакрализованного в русской литературе идейного романа, унаследованного как любимый жанр русской эмигрантской литературой, а с другой, утверждавшим, что в условиях современной культурной ситуации этот роман эстетически адекватен нынешнему времени.

«“Пруд” отпугнул “странностью” и “непонятностью”, *теперь совсем не странной и вполне понятной*. Правда, у меня не было “вальдшнепов”, я, по пылу молодости, наоборот – хотел все обозначить по-своему, назвать каждую вещь еще не названным именем. И в построении глав было необычное, *теперь совсем незаметное*: каждая глава состоит из лирического вступления, описания факта и сна; при описании же душевного состоя-

ния – как борьбы голосов “совести” – я пользовался формой трагического хора. И само собой, *как тогда говорили*, “наворотил”»⁴. Предлагая читателю «новый “Пруд”», Ремизов отметил, что он удалил из текста насильственно введенное объективно-авторское повествование; далее по пунктам перечислил «невыносимые для прозы вещи» (черты поэтики традиционного романного жанра) и сделал итоговый вывод: «“Пруд” автобиографичен, но не автобиография. Круг моих наблюдений... из жизни. Но самые центральные места романа... вышли из подлинных снов»⁵.

Ситуация с новым изданием романа «Пруд» объясняется не маниакальным, как считали недоброжелатели, стремлением Ремизова все издавать и переиздавать свои книги, но осознанием писателем созвучия своих ранних эстетических поисков художественным принципам нового литературного движения – сюрреализма.

Как известно, в 1924 г. Андре Бретон опубликовал «Манифест сюрреализма», одним из программных положений которого было ниспровержение традиционной романной жанровой формы. Для писателя именно она являлась наиболее концептуальным выражением «реалистической точки зрения», вдохновляемой позитивизмом. «Если стиль простой, голой информации... господствует ныне в романе, это значит... что претензии их авторов идут недалеко. Сугубо случайный, необязательный, частный характер любых их наблюдений наводит меня на мысль, что они попросту развлекаются за мой счет. От меня не утаивают никаких трудностей, связанных с созданием персонажа <...>. А описания! Трудно представить себе что-либо более ничтожное; они представляют собой набор картинок из каталога <...>. Ну вот я и дошел до психологии <...>. Автор принимается за создание характера, а тот, раз возникнув, повсюду таскает за собой своего героя. Что бы ни случилось, герой этот, все действия и реакции которого замечательным образом предусмотрены заранее, обязан ни в коем случае не нарушать расчетов (делая при сем вид, будто нарушает их), объектом которых является. <...> Жажда анализа одерживает верх над живыми ощущениями. Так рождаются длиннейшие рассуждения <...>. Истолкование попрос-

ту убивает всякое действие <...>. Мы все еще живем под бременем логики <...>. Логические цели, напротив, от нас ускользают»⁶. Подобным «настоящим» романам Бретон противопоставляет романы «фальшивые» – т. е. фальшивые с точки зрения традиционной жанровой формы. «Начинайте писать роман. Сюрреализм даст вам такую возможность <...>. Вот персонажи весьма разношерстного вида: вопрос об именах сведется для вас к вопросу о прописных буквах <...> будучи наделены небольшим числом физических и нравственных качеств, эти существа, на самом деле мало чем вам обязанные, уже не смогут уклониться от определенной линии поведения, так что вам не надо будет ей заниматься. Так возникнет интрига... шаг за шагом приводящая либо к бурной, либо к спокойной развязке, до которой вам нет никакого дела»⁷.

Обратившись к постулатам сюрреализма, определяемого в «Манифесте...» Бретона как «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить... реальное функционирование мысли», можно обнаружить целый ряд типологических совпадений с программными выводами ремизовского «Подорожия» 1925 г. Бретон говорил о роли воображения и о значении соединения сна и реальности для постижения сюрреальности, о новом типе психологизма, о диалоге как наилучшей форме сюрреалистического языка. Ремизов, учитывая реалии французской культурной ситуации (манифестированной в предисловии словом-термином «*тенефр*»), акцентировал внимание на отраженных в переработанном романе эстетических принципах как на принципах, имеющих «избирательное сродство» с устремлениями молодых французских писателей-сюрреалистов. Примечательно, что это «сродство» отметила и Резникова, «изнутри» наблюдавшая взаимоотношения Ремизова и сюрреалистов: «В своих ранних писаниях (“Пруд” <...>) Ремизов доходит до самого темного дна жизни. <...> У него сознательная и смелая идея, он пишет о ней в 1902 году С.П. Довгелло в письме, где он излагает свои мысли о “Пруде”: он будет говорить о зле своим голосом и, может быть, что-то повернет в мире. Аналогичные мысли высказывались французскими сюрреалистами»⁸.

Ремизовский замысел издать новую «сюрреалистическую» редакцию «Пруда» в 1925 г. остался неосуществленным. Текст

увидел свет только в 2004 г. Публикатор – проф. Роджер Кей – отказался предоставить его для издания в Собрании сочинений Ремизова 2000–2003 гг., и произведение было напечатано отдельной книгой в издательстве университета Беркли⁹. В связи с подобной судьбой ремизовского замысла 1925 г. до настоящего времени остался незамеченным смысл затеянного писателем переиздания раннего романа.

Если говорить о творческой работе Ремизова над трансформацией романного жанра в целом, то надо отметить два сущностных момента, определяющих все этапы его художественной практики в этом направлении. Во-первых, Ремизов был писателем-реформатором, создателем новых форм, адекватных XX в. Во-вторых, он одновременно и «преодолевал», и находился под гипнозом сакрального для русской культуры XIX – начала XX в. представления о романе как венце творчества писателя. В связи с этим находится и его постоянное стремление создавать произведения «большой формы», издательская судьба большинства которых была печальной.

Рукопись его романа «Плачущая канава» (1914–1918) оставалась до середины 20-х гг. «заключенной» в России. Несмотря на продолжавшиеся всю жизнь попытки Ремизова его издать, роман увидел свет только в 2001 г. в Собрании сочинений. По идейной концепции и художественной форме «Плачущая канава» является «игровым» прощанием Ремизова с героями, темами и жанровыми формами классического русского романа XIX в.

В Париже одновременно с завершением работы над хроникой «Взвихренная Русь» (опубл. в 1927) Ремизов работал над следующим произведением «большой формы», в котором проявилось освоение писателем эстетических принципов сюрреализма, органично соединившихся с родственными им эстетическими принципами его индивидуальной творческой манеры.

С конца 20-х гг. Ремизов стал писать «стоглавую повесть» «Каторжная идиллия». Как видим, ее подзаголовок сразу же вызывает в памяти название романа-коллажа Макса Эрнста «Стоголовая женщина» (1929). Это произведение Ремизова также имело несчастливую литературную судьбу. До конца

30-х гг. писателю удавалось публиковать только отрывки. В конце 30-х гг. первоначально единый текст, главы которого все множилось, распался на два произведения – «Подстриженными глазами» (закончено в 1933, доработано в 1946, опубл. в 1951) и «Учитель музыки» (окончено в 1949, опубл. в 1983).

«Стоглавая» «Каторжная идиллия», один из двуединых вариантов которой сохранился в материалах Ремизова в Бахметевском архиве, представляла собой свободную деструктурированную художественную форму, где многочисленные образы героев вырастали как результат развертывания свободных мысленных ассоциаций автора, фактически являющегося единственным порождающим субъектом повествования. Герой-автор – русский эмигрант, писатель, живущий в Париже, «наедине со всеми», в реальности, в снах, грезах и игровом пространстве. Он замкнут в своем внутреннем мире, в котором на равных сосуществуют персонажи из реальности, из его и чужих снов, из миров вечно живущей культуры и мифов. Для повествования «стоглавой повести» было также характерно соответствующее сюрреализму идеализирующее отношение к детству как ко времени адекватного восприятия художественной натурой целостности мира в единстве действительного и воображаемого.

При расчленении «стоглавой повести» на, условно говоря, повествование о детстве («Подстриженными глазами») и о современности («Учитель музыки») оба произведения сохранили «прапамять» о первоначально едином замысле. Как представляется, именно он наиболее точно соответствовал теории сюрреалистической прозы, соединенной с константами творчества Ремизова.

«Подстриженными глазами» – это история развития души автора, который в детстве, благодаря «ненормальности» зрения (близорукости) обладал способностью видеть «испредметное» и мог свободно существовать в волшебном мире. Возвращение к «нормальному» зрению (обретение очков) воспринимается как потеря ключа к чудесным пространствам. Задачей героя, запертого в трехмерном мироздании, становится поиск пути назад, в утраченные миры. Один из путей – это превращение в художника-творца, способного силой воображения пре-

одолевать пространство и время. Развитие сюжета – это серия встреч героя с вестниками из иных измерений, в трехмерном пространстве принимающих разные облики: то маляра, то юроридового, то фокусника. Финал ремизовской книги – несостоявшееся слияние насильственно вочеловеченного существа со своей утраченной чудесной ипостасью.

«Учитель музыки» – это история существования человека, сохранившего «память» об «испредметном» в предметном мире Парижа 20-х–30-х гг. Если метафорически «Подстриженными глазами» можно сравнить с картиной Сальвадора Дали «Я в возрасте шести лет, когда я думал, что я девочка, осторожно приподнимаю поверхность моря, чтобы посмотреть на собаку, спящую в тени воды» (1950), то «Учителя музыки» можно сравнить с картиной Дали «Антропоморфный секретер» (1936). Один за другим открываются «ящики», каждый из которых при всей неожиданности содержимого составляет часть целого – «учителя музыки» – автора – русского писателя-эмигранта.

Если говорить о типологическом сходстве, то это произведение Ремизова наиболее близко роману Бретона «Надя» (1928). Оба произведения основаны на методе свободных ассоциаций, возникающих в сознании автора-повествователя, который, по словам Бретона, намеревается «говорить без предустановленного порядка и в соответствии с капризом часа, оставляя свободно плавать на поверхности все, что всплывает»¹⁰. В «Учителе музыки» эпизоды бесконечных странствий героя (метафорически представленных в образах реальных переездов Ремизова с квартиры на квартиру) по Парижу и его окрестностям, на первый взгляд, произвольно соединены с вмонтированными в текст снами его и его друзей, «быличками», «сказками», «легендами». Разветвляющееся повествование заканчивается главой «Чинг-чанг» (название-метафора. Чинг-чанг – китайская казнь – осужденного разрезают на тысячу кусков). Эта глава – программное эстетическое выступление – утверждение авторского метода, реализацией которого предстает текст «Учителя музыки»: «Я – и Корнетов, и Полетаев, и Балдахал-Тирбушон, и Судок, и Козлок <...>. Все я, и без меня никого нет. Да иначе и невозможно: писатель описывает только свой мир, и ничей другой, и этот мир – его чувства и его

страсть. <...> Писатель подбирает матерьял по себе и через этот матерьял познает себя... ..Для писателя это очевидно, что кроме как о себе, о своем мире чувств, мыслей и снов никто никогда еще не мог написать ни одной путной строчки»¹¹. Сравним с манифестным началом романа Бретона: «Я бесконечно благодарен ему (Гюисмансу. – А.Г.) за то, что он, не желая произвести сенсацию, поведал мне обо всем, что трогало и отвлекало его в часы острейшей тоски... ..Я отделяю его от всех эмпириков романа, что выводят на сцену персонажей, отличных от автора, и расставляют их на свой лад и физически, и морально, а с какой целью – этого лучше и не знать. <...> Я требую называть имена <...>. К великому счастью, дни психологической литературы с романтической интригой сочтены <...>. Я буду по-прежнему жить в своем доме из стекла, где в любой час можно видеть, кто приходит ко мне в гости... где по ночам я отдыхаю на стеклянной кровати... и куда рано или поздно явится мне запечатленное в алмазе “кто я есть”»¹².

В заключение можно сделать вывод о том, что Ремизов, оказавшись в эмиграции, был открыт для художественного восприятия новаций европейской культуры. Если в берлинские годы он аккумулировал в свое литературное и изобразительное творчество открытия немецкого кубизма и экспрессионизма, то в Париже наиболее созвучным творческому методу писателя оказался французский сюрреализм.

Влияние этого направления проявилось в графике писателя, которая еще ждет досконального научного исследования. Именно с традицией «романа-коллажа» надо связывать жанр ремизовских иллюстрированных альбомов 30-х–40-х гг. В стилевом же отношении, типологически эти альбомы, на мой взгляд, ближе всего к 45 томам – альбомам переплетенных фантастико-автобиографических иллюстрированных текстов Адольфа Вёльфли.

С практикой сюрреализма типологически совпала и собственно ремизовская традиция спонтанного записывания снов, хотя автономные «дневники снов» появились уже после знакомства писателя с теориями сюрреалистов. Осмысление феномена «снотворчества» в дальнейшем приведет Ремизова к созданию такой экспериментальной книги, как «Огонь вещей».

В литературном творчестве воздействие сюрреализма ощутимо в создании произведений новой «большой формы». Итогом многолетней работы станет создание произведения сложной синтетической формы «Петербургский буерак».

Как известно, сюрреалисты ценили Ремизова как оригинального художника-графика и мастера миниатюр – легенд, сказок, записей снов. Однако его тексты «большой формы», по сути оставшиеся неизвестными современникам, также достойно входят в наследие сюрреализма как художественного направления в мировом искусстве первой половины XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ремизов А. М. <Ответ на анкету «Писатели о современной русской литературе и о себе» // Своими путями (Прага). 1925. № 8/9. С. 5.

² Резникова Н. В. Огненная память: Воспоминания о Алексее Ремизове. Berkeley, 1980. С. 118.

³ Письмо З.Н. Гиппиус П.Е. Щеголеву от 5 апреля 1904 г. // РО ИРЛИ. Ф. 627. Оп. 4. Ед. хр. 712–726. Письмо 3.

⁴ Ремизов А. М. Подорожие: История моего «Пруда» // Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2000. Т. 1. С. 505 (Курсив мой. – А.Г.).

⁵ Там же. С. 507.

⁶ Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 42–45.

⁷ Там же. С. 61.

⁸ Резникова Н. В. Огненная память: Воспоминания о Алексее Ремизове. С. 135.

⁹ Aleksei Remizov's Prud (The Mere): The final text of the novel / Ed. by R.J. Keys. Berkeley, 2004. 389 p.

¹⁰ Бретон А. Надя // Антология французского сюрреализма. М., 1994. С. 195.

¹¹ Ремизов А. М. Учитель музыки // Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2001. Т. 9. С. 437–438.

¹² Бретон А. Надя. С. 193–194.