

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

Ответственный редактор
А. М. ГРАЧЁВА



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
1994

Рецензенты Л. Н. КЕН, С. Ю. ЯСЕНСКИЙ

ISBN 5-86007-024-1

© Институт русской литературы (Пушкинский
Дом) Российской Академии наук, 1994
© Издательство «Дмитрий Буланин», 1994

**ПО ТУ СТОРОНУ УМЕНИЯ И НЕУМЕНИЯ
(О ГРАФИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА)**

Сегодня странно читать слова Владимира Пяста о ремизовских рисунках как «о сомнительных с точки зрения графики».¹ Пяст пишет об этом в своей книге «Встречи», изданной в Москве, в 1929 г., пишет с сочувствием, даже с сожалением. Пишет в прошедшем времени, хотя Ремизов еще почти тридцать лет будет писать и рисовать в Париже. Теперь мы знаем, что рисунок сыграл упреждающую роль в признании русского писателя за рубежом; вряд ли Пикассо, Элюар или Анри Бретон, проявившие интерес к Ремизову, могли оценить его как литератора, скорее как художника, но художника особого рода. Искусство XX в. с его вновь пробудившимся интересом к наивному, примитивному, неканонизированному нашло нечто родственное себе в ремизовских полукнигах, полуальбомах, полурукописях, аналог которым не так просто отыскать у какого-либо другого писателя.

Вот почему ремизовские рисунки трудно рассматривать исключительно по ведомству «рисунки писателей». В таком случае интерес к ним тянется за славой того или иного литературного имени. Еще одна сторона дарования знаменитого писателя. Еще одна, как правило, малоизвестная страница его творческого наследия. Это ахиллесова пята всех выставок или антологий подобного рода, где под одной крышкой переплета собраны и живопись Лермонтова, и рисунки Тургенева, и каллиграфические штудии Ремизова. Между тем, рисунки писателей не имеют сколько-нибудь устойчивой традиции и достаточно характерных общих признаков. Они соседствуют с кем и с чем угодно, но редко — друг с другом. По большей части они замкнуты на себе и представляют пример сугубо авторской графики. Всякое переселение их на другую территорию не проходит бесследно. Это видно на примере пушкинских рисунков: увлечение идентификацией тех или иных персонажей, разбросанных на полях, заслонило поэтику его рукописной графики, поэтику случая и случайности, самую «тайну письмен», и как бы вынесло ее за скобки.

В свое время Юрий Тынянов вообще отказывал писателям в праве на иллюстрирование собственного текста (нечто сходное можно вычитать и у самого Ремизова, который укорял Андрея

Белого за «*страсть иллюстрировать — изображать мысль*»²). По терминологии Тынянова, рисунки Пушкина делятся на рисунки вообще, рисунки по поводу, на взмахи пера, а рисункам Гоголя (вероятно, к заключительной сцене «Ревизора», теперь их авторство подвергнуто сомнению) отводил роль исключительно «жестовых комментариев»³. Все, чем живет современная художественная культура, мир интерпретаций, миграция культурных моделей, было для него, Тынянова, всего лишь «расплывшейся массой ассоциаций». Пример Ремизова, мимо которого он прошел, не укладывается в его концепцию, но тыняновская фраза о рисунках писателей, как о примере «синкретичности психологии творца», подходит к Ремизову, может быть, больше, чем к какому-либо другому русскому писателю.

Границы между словом и рисунком у Ремизова прозрачны. В его лексике укоренились такие слова как «*закрут*», которое привычнее отнести к графическому завитку или росчерку. Или «*чернило*», которое он пишет на одном из листов своего графического дневника в среднем роде, и оно воспринимается уже не как материал письма, а приобретает привкус твердого предмета («*чернило*» — «*перо*» — «*стило*»), наконец, свои работы он любил определять как «*письменно-рисованные*» (через дефис).

Слово в книге опредмечено в формах графики, однако живет в ней не по законам графики. Экспроприировав графические средства, печатная книга ввела их в нормы печатного текста, объективизировала, но и обезличила их самоценную выразительность, так как они все одинаково «бесцветны и серы». Последние слова извлечены из декларации футуристов «*Буква как таковая*»⁴. Но разве не о том же говорит Ремизов своими каллиграфическими опытами, хотя и более архаичными по форме. Говорит отдельно от футуристических деклараций, от их литографированных самописем. Орден Обезьянней Великой и Больной палаты был учрежден еще в 1908 г., за пять лет до главных книжных футуристических затей, за которыми Ремизов будет со вниманием следить.

Казалось, переписывая бумаги и книги XVII века, состоял в близкой дружбе со знатоком русской старины И. А. Рязановским, не говоря уже о Серафиме Павловне Довгелло, которая была палеографом, Алексей Ремизов — весь во власти истории, историзма. И должен был разделять взгляды автора «*Философии общего дела*», отрывок из которой под названием «*Письмена*» был напечатан в журнале «*Весы*» в 1904 г. Но если Н. Федоров буквально соотносил изменение форм письменности с регрессом и появление скорописи расценивал исключительно со знаком минус, перенеся понятие «*скорый*» на все однокорневые слова: «*скорострельные ружья*», «*скоропечатные станки*», «*скорописание в литературе*»⁵ (и все это, повторяем, со знаком минус), то обращение Ремизова к старой каллиграфии имело не только и не столько охранительный пафос. Каллиграфия в

категориях почерка обыкновенного человека в начале века утратила свой престиж. Так, В. Маяцкий, автор очерка о графологии, выпущенного Московской университетской типографией в 1907 г., следующим образом трактовал самый тип обладателей каллиграфического почерка: «Люди, имеющие подобный почерк, принадлежат к разряду слабых, бесхарактерных, так называемых „нищих духом“». И дальше: «Они никогда не пользуются любовью прекрасного пола, их могут уважать, ценить, дорожить — и только, но любить — никогда. У них нет силы сопротивления и они не созданы для борьбы. Они — рабы». Речь здесь идет о бестелесном канцелярском почерке конца XIX века, и в этой ситуации обращение канцеляриуса Обезьянней Великой и Вольной палаты к парадным и непарадным бумагам было тоже своего рода попыткой «воскрешения слова».

Каллиграфия Ремизова — тема специального палеографического исследования. Нас же интересует ее связь с его свободным рисованием. Тут надо прежде всего напомнить, что книжность, каллиграфия была для близорукого Ремизова не второй, а первой натурой. Если, к примеру, Валентин Серов кальку за калькой снимал с натурального рисунка, чтобы упростить его, добиться большого обобщения и большей выразительности, то непрофессиональный художник, переписчик старинных бумаг и книг имел дело с отборной натурой, натурой знака, завитка, росчерка и, можно сказать, существовал в поле графической абстракции («*глазами руки я различаю „мою натуру“*»,⁷ — говорил он). Старая русская письменность была для Ремизова не второй, а первой натурой. Из каллиграфии родилась свободная ремизовская графика. Из прописей — прописи. На хвосте его росчерков и возникла его свободная паутина графика. В его портретных рисунках нередко сохранены эти хвосты, только тут они имеют в виду предметную форму (так, на рисунке Анны Ахматовой они характеризуют ее длинную шею). Подобных и еще более «хвостатых» рисунков много у Ремизова. Очерк головы и росчерк линии вырастают одно из другого, как слова у него бывают слиты в одно слово (например, «*исамчортшеюсломает*»⁸).

В этом смысле Ремизов как будто повторяет Пушкина, рисунки которого тоже родились из почерка. Кстати, сам Ремизов в свое время указал на каллиграфическую природу пушкинских рисунков. Но между ними есть и существенное различие: рисунки Пушкина родились из хаотической материи черновика текста, родились в «первый день творения», Ремизова же — из линейного выработанного росчерка каллиграфии. В этом контексте, мне кажется, и следует интерпретировать знаменитую ремизовскую фразу: «*Сколько голов, столько и почерков, а искусство — каллиграфия — одно*».⁹

Есть почерк черновика и беловика, путь от одного к другому, как путь упорядочения не только текста, но и графики текста. Изданный в 1920 г., в Москве, сборник автографов русских поэтов содержит некоторые образцы, по которым видно отличие

свободно летящей связанной скорописи Пастернака от медленной (по буквочке) расстановки слов у Есенина.¹⁰ Образцы не черного, но ежедневного письма их авторов. У Ремизова ежедневное имеет привкус стиля, и много выше по выработанности графической породы. Неудивительно, что между каллиграфией текста и рисованием у Ремизова заключены «и счастье и несчастье: мне хочется писать, а завиток, крючком сцепившись в руку, ведет ее рисовать».¹¹ Тут прямые и обратные связи. Каллиграфия тянула за собой рисунок, определяя его линейный характер. Но и рисунок потянул за собой каллиграфию. Особенно в поздних работах, когда он перешел к свободной и широкой манере. Хотя разница между линией и пятном, искусством выработанного почерка и случайностью кляксы он заметил давно.

Однако в эпоху поздних графических снов Ремизова именно каллиграфия, уже не блестящая росчерком парадных грамот царя Асыки, позволяла ремизовскому рисованию удерживаться на плаву. Каллиграфия дала ему чувство материала, чувство белого, умение распоряжаться пространством листа. Даже последние записи в дневнике полуслепого писателя, где буквы налезали друг на друга, память руки («глаза руки») позволили ему сохранить запись в рамках композиции.

Каллиграфия Ремизова имеет разное назначение, но она существенна и тогда, когда играет вторые роли, роли надписей и подписей. В его графических дневниках, где групповые портретные наброски (не с натуры, а по памяти, всегда по памяти) расположены ярусами один над другим, как во фресковых и мозаичных циклах, надписи-имена не только проясняют имена изображенных, но и упорядочивают композицию, говоря словами Мандельштама о Фаворском, сохраняют «многолюдства чин».

Все это: и надписи, и нимбы использовали и футуристы (вспомним портрет Василия Каменского работы Д. Бурлюка), но для них это был еще один способ декларировать вселенский размах своих идей. В домашних дневниках Ремизова нимб, скорее, способ представить соборность разных людей, живых и мертвых, знаменитых и не очень, которые посетили его сны. И надписи, расположенные то вокруг нимба, то сверху вниз, столбиком, то под абрисом фигур, написанных латиницей или кириллицей, говоря современными понятиями, еще и дистанцируют зрителя, как бы оберегают дневник от чужого глаза, оставляя его если не за семью печатями, то все же на неизвестном расстоянии. Тонкая, паутиная графика не должна здесь разрушить хрупкое здание сна.

Всеми этими маленькими хитростями Ремизов не столько канонизирует своих персонажей как местных литературных святых, сколько разыгрывает свой домашний спектакль с указанием на распределение ролей (некоторые фигурки узнаваемы, а другие даже не прорисованы). В его рисунках живет привкус

архаики, старины, больше всего они напоминают граффити, но есть в этих острых, лисьих головках и налет ерничества, наивно-го заборного рисования, которое, вероятно, и нравилось у Ремизова Михаилу Ларионову.

Между каллиграфией ремизовских грамот и страницами его поздних графических дневников есть существенные различия. В последних он приближается к композиции текста печатного. Уже не росчерк пера, а ритм строчек, как будто наклеенных, как клеили текст в старых телеграммах, диктует композицию. Текст идет сплошь, напоминая строгий геометрический орнамент или зеркало набора, и только буквы сохраняют очерк каллиграфического написания. Каллиграфия уступала место буквенной графике, рисунок — коллажу, составленному из разнородных элементов.

Собственно говоря, самый маргинальный жанр поздних сочинений Ремизова, представляющих собой полудневник, полуписьма, полудомашнюю хронику, составил графическое житея самого писателя. Александр Блок «записывал себя» каждый день: записи о телефонных разговорах, пометки в записных книжках переходят на страницы дневников и повторяются в письмах, важно только определить их общую дату. В то время люди сохранили понимание связи времен, календарного и всеобщего, начала и концов. (В этом смысле удивительна одна запись в дневнике Добужинского: «*К Бенуа не пошел*».¹² Не пошел, но думал об этом, может быть, сожалел, что не смог быть или не захотел идти. Но записал.) Если Блок только записывал, то Ремизов зарисовывал и записывал одновременно. И всегда от первого лица. Фигурка самого писателя то и дело попадает на глаза на страницах дневников: «*Всю ночь снилось, что я хожу*».¹³ Даже смерть Розанова зарисована им как известие о смерти, событие его, ремизовской жизни. Рисунок датирован 1933 г., через семнадцать лет после смерти Розанова и представляет собой рисунок-воспоминание. Воспоминание во сне.

«Сны» Ремизова открывают какой-то новый этаж сознания. Они не имеют ничего общего с подтекстом, характерны в этом плане его мысли о Чехове: «*Мало что рисовать*».¹⁴ В другой записи: «*Во сне ему ничего не снилось*».¹⁵ Сны открыли Ремизову стихию подсознательного, иррационального, которое он стремился зарисовать, пользуясь текстом своей жизни и чужими, хорошо знакомыми текстами Гоголя или Достоевского, которые требовали не прочтения, а припоминания (категория «сна» вообще). Сны существенно изменили и ремизовскую графику. Сначала композиционно: «*Я решил изображать всякий день мой сон: сновидение в середине страницы, а вокруг и с боков — дневное: встечи и происшествия*».¹⁶ Потом графику сменил коллаж, появилась цветная графика («цветные сны»). Стихия подсознательного расковала его графику и открыла в нем визионера. И самый текст в этих снах, хотя и сохранил

каллиграфическую упорядоченность, стал больше походить на материю черновика.

Словесная графика, графическая словесность, таким образом, проделала у Ремизова обратный путь. От каллиграфии к свободной графике. От беловика к черновику. Другое дело, что теперь мы иначе относимся к стихии и материи графики. Это пронизательно заметил в свое время русский философ Иван Ильин, говоря, что ремизовские рисунки надо рассматривать как явление, «преобладающее по ту сторону умения и неумения, правдоподобия и неправдоподобия, приличия и неприличия. Они (...) первобытны какой-то родовой, доисторической первобытностью».¹⁷ Тут негласный спор с Пястом, с его тезисом о сомнительной ценности ремизовских рисунков, или с теми, кто, напротив, торопится записать их в актив современного искусства. В сущности ремизовская графика представляет собой тоже текст. И не только потому, что требует такого же прочтения, как слово. Она просто не существует отдельно от его, ремизовского, слова. И тогда, когда пересекается с графическим языком своего времени. Или даже опережает его.

Примечания

¹ Пяст В. Встречи. М., 1929. С. 30.

² Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 122.

³ Тынянов Ю. Иллюстрации. // Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 509.

⁴ Хлебников В., Крученых А. Буква как таковая (1913). // Хлебников В. Собр. произведений. Т. 5. Л., 1933. С. 248.

⁵ Федоров Н. Ф. О письменах. // Весы, 1904. № 6. С. 4.

⁶ Маяцкий В. Графология. М., 1907. С. 45, 47.

⁷ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 97.

⁸ Ремизов А. Рисунки писателей // Временник Общества друзей русской книги. IV. — Париж, 1938. С. 26.

⁹ Ремизов А. Каллиграфия. // Ремизов А. Подстриженными глазами. — Париж, 1951. С. 41.

¹⁰ См.: Автографы: К. Бальмонт, С. Есенин, В. Иванов и др. [М., 1919].

¹¹ Ремизов А. Мерлог. С. 16—17. Рукопись в парижском архиве Н. В. Резниковой. Цит. по ст.: Д'Амелия А. Неизданная книга Мерлог: время и пространство в словесном творчестве А. М. Ремизова // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer. Ed. by Greta N. Slobin. Columbus, 1987. S. 156, примеч. 5.

¹² Карандашная запись М. В. Добужинского на календарном листке, 17 марта 1916 г. Рукописный отдел Городской библиотеки г. Вильнюса. Литва. Ф. 30, оп. 1, ед. хр. 2262.

¹³ Лист из графического дневника А. Ремизова. 28—29. X. 1934. Воспроизведен в кн.: Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 105.

¹⁴ Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 346.

¹⁵ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 286.

¹⁶ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 111.

¹⁷ Ильин И. Творчество А. М. Ремизова. // Ильин И. А. О Тьме и Просветлении. М., 1991. С. 95.